

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydział Nauk Historycznych  
Katedra Etnologii

**Agnieszka Kwiatkowska**  
**Etnologia**  
**Studia Magisterskie Uzupełniające**  
**Nr albumu 143259 / WNH**

# **SZTUKA CYRKOWA – SZTUKA LUDZKICH MOŻLIWOŚCI**

**Etnologiczny opis zjawiska kuglarstwa**

Praca magisterska  
Napisana pod kierunkiem  
Prof. dr hab. Iwony Kabzińskiej

Toruń 2005

# SPIS TREŚCI

<i>Wstęp</i> .....	4
<b>Rozdział I. Historia cyrku europejskiego</b> .....	7
<b>I.1 Cyrk starożytny</b> .....	8
Prehistoria.....	8
Cyrki w Rzymie.....	9
Kuglarze, grupy wędrowne.....	11
Średniowieczne jarmarki i karnawały.....	13
Linoskoczkowie i akrobaci w XVI – XVII wieku.....	14
<b>I.2 Cyrk nowożytny (od XVIII do XX wieku)</b> .....	16
Wstęp.....	16
A) CYRK W ANGLII.....	18
Cyrk Astleya.....	18
B) CYRK W FRANCJI.....	20
Cyrk Olimpijski Franconich.....	20
C) CYRKI NIEMIECKIE.....	26
Cyrk Wiedeński De Bacha.....	26
Ernest Renz.....	27
Inne cyrki w Berlinie.....	29
D) CYRKI W ROSJI.....	31
Cyrki w Petersburgu.....	31
Cyrki wielkomięskie.....	35
Cyrki prowincjonalne.....	37
Alfabet cyrkowy, dzygici i zapaśnicy.....	39
Cyrk w okresie ZSRR.....	41
E) SŁAWNE RODZINY CYRKOWE.....	44
Wstęp.....	44
Chiarini – najstarsza dynastia cyrkowa.....	44
<b>Rozdział II :Widowiskowość cyrku. Związek cyrku z teatrem i filmem</b> .....	46
<b>II. 1 Pantomima i mimodramy</b> .....	47

<b>II. 2 Trapez</b> .....	51
<b>II. 3 Chodzenie po linie. Sławni linoskoczkowie</b> .....	54
<b>II. 4 Kłownada. Historie najslawniejszych kłownów</b> .....	61
<b>II. 5 Cyrki – teatry</b> .....	69
<b>II. 6 Sztuka cyrkowa w teatrze. Cyrkowe inspiracje w przedstawieniach teatralnych</b> .....	74
<b>II.7 Inspiracje cyrkowe w filmie</b> .....	77
<b>Rozdział III : Nowe spojrzenie na cyrk. Dzisiejsza sztuka kuglarska</b> .....	79
<b>III. 1 Wstęp</b> .....	80
<b>III. 2 Nowe zastosowanie żonglerki</b> .....	84
Pochodzenie żonglerki.....	84
Żonglerka a rozwój mózgu.....	85
Przydatność żonglerki w różnych dziedzinach aktywności człowieka.....	87
<b>III.3 „Fire show” występy z ogniem</b> .....	90
Fire- poi .....	91
Podział ze względu na poziom doświadczenia w poi.....	93
Podział ze względu na sposób struktury występu.....	94
Podział ze względu na oprawę dźwiękową.....	95
Podział występu ze względu na ich charakter.....	95
Podział ze względu na formę.....	96
<b>III. 4 Artyści uliczni</b> .....	98
Wstęp.....	98
Ulica szczególne miejsce dla sztuki.....	99
Ulice Irlandii, Szkocji, Anglii, Holandii – wybrane przykłady.....	100
A) IRLANDIA.....	101
B) SZKOCJA.....	102
C) ANGLIA.....	103
D) HOLANDIA.....	103
Artysta uliczny – nomada, włóczęga, kontestator.....	104
Relacje z publicznością.....	105
<b>III.5 Pedagogika cyrku</b> .....	107
<b>III.6 Spotkania i konwencje żonglerskie</b> .....	109
<b>Zakończenie</b> .....	112
<b>Bibliografia</b> .....	114

# Wstęp

„Cyrk jest ostatnim schronieniem  
czystej sztuki”.

Francois Mauriac

Tematem mojej pracy magisterskiej jest szeroko rozumiana sztuka cyrkowa. Piszę o kulturalnej i estetycznej ewolucji jakiej dokonał cyrk, o jego społecznej i obyczajowej funkcji w różnych epokach historycznych. Zaczynam od opisu dziejów cyrku, zwracając uwagę na rozwój jego różnych dyscyplin takich jak wołyżerka, chodzenie po linie, kłownada, akrobatyka oraz żonglerka. Nie brakuje tu także opisów największych dokonań cyrkowych oraz wspomnień o mistrzach areny, ludziach o wyjątkowej zręczności, nabytej długotrwałą, wieloletnią pracą. Następnie piszę o widowiskowym charakterze cyrku, oraz o elementach łączących cyrk z teatrem i filmem. W ostatniej części pracy opisuje dzisiejszą sytuację kuglarstwa w Polsce oraz nowe formy pochodzenia cyrkowego

Skąd pomysł na taki temat pracy?

Czynników składających się na moja decyzje podjęcia tej uważam, że jeszcze nieznaną tematyki w dziedzinie nauk etnologicznych, jest wiele. Przede wszystkim kuglarstwo, żonglowanie jest od kilku lat moja pasją i dziedziną w której chciałabym się rozwijać. Postanowiłam pisać na temat cyrku, także dlatego, aby udowodnić, że jest to sztuka równie wysoka i zasługująca na takie samo uznanie jak teatr, balet, czy opera. W naszym kraju sztukę cyrkową zawsze traktowano jako najpośledniejszego gatunku rozrywkę dla mas. W mowie potocznej utarł się zwrot „cyrk”, którym określany jest splot czynności zaskakujących swym karykaturalnym nadrealizmem. Tymczasem cyrkiem w XIX wieku fascynowali się wybitni romantyczni pisarze jak np. Goethe, a w

Cyрку Olimpijskim w Paryżu bywał Juliusz Słowacki. Chciałabym, aby ta praca przyczyniła się do zmiany wyobrażenia na temat cyrku.

Czy cyrk jest źródłem wzorców kulturowych, ma wpływ na kulturę?

Uważam, że sztuka cyrkowa odznacza się licznymi walorami dydaktycznymi i humanistycznymi. Uczy solidarności, niezbędnej przy współpracy na arenie, gdzie silniejszy, także psychicznie, musi pomóc słabszemu. Cyrk jako wzorzec kultury łączy w sobie odwieczny model odwagi i równowagi psychicznej z doskonałością ciała i jego estetyką.

Jaki związek może mieć sztuka cyrkowa z etnologią?

Myślę, że w grupach cyrkowych można odnaleźć wiele elementów etnicznych.

Artyści cyrkowi, nazywani również kuglarzami lub wagantami, rekrutowali się z różnych ras, narodów, wyznawali różne religie. Niektóre cyrki europejskie, jak i budy jarmarczne tworzyły wspólnoty czy też komuny, nie znające podziałów według pochodzenia, rangi socjalnej itp. Nie uznawały żadnych hierarchii społecznych, żadnych protekcji, a decydującą rolę odgrywały w nich wyłącznie umiejętności.

Dawny cyrk opierał się na patriarchacie, rolę ojca rodu zaś pełnił pryncypał. Przekroczenie progu cyrku było jakby wejściem do nowej rodziny, która od tej pory udzielała wszelkiej pomocy. Personel cyrku zobowiązany był mieć przy sobie odpowiednie legitymacje, wydawane przez dyrekcję. Chodziło o to, by do cyrkowej wspólnoty nie dopuścić intruzów, którzy mogliby zagrozić rozbiciem jej zażyłej solidarności lub przywłaszczyć sobie tajemnice zawodu. W cyrkowej rodzinie panował również surowy rygor, zapobiegający nie tylko pijaństwu, lecz także zbytnej swobodzie obyczajów.

Moja praca jest podzielona na trzy główne części: historia cyrku, ze szczególnym uwzględnieniem elementów etnicznych, związek cyrku z innymi formami sztuki oraz współczesne formy cyrkowe.

Pierwsza część pracy oparta jest na wiedzy, jaką zdobyłam z książek na temat historii cyrku. W literaturze polskiej na temat historii cyrku jest niewiele książek. Przyznam się, że miałam wiele trudności z szukaniem pozycji o tej tematyce. Bogatym źródłem wiedzy o cyрку jest dzieło „Był cyrk Olimpijski...” Bogdana Danowicza. W latach 1964-1967 Danowicz był konsulem literackim Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych, którym podlegały również cyrki. Wówczas to zaczął sprowadzać z zagranicy książki o cyрку, które następnie przekładał i streszczał. Powstał w ten sposób pękaty maszynopis-brulion oraz artykuły w „Przekroju”. Kilka lat później Danowicz popadł w ciężką

depresje psychiczną i przestawszy być czynnym publicystą i reporterem, przystąpił do pisania książki „Był cyrk Olimpijski...”. Jak sam stwierdził podczas pisania pracy, brał przykład z ludzi cyrku, ich głębokiej pasji i nieugiętości.

Druga część pracy na temat związku cyrku z teatrem i kinem jest wynikiem moich poszukiwań zarówno w literaturze na temat historii i teorii cyrku, jak i zbierania informacji na temat cyrku w teatrze i filmie, poprzez uczestnictwo w przedstawieniach teatralnych i seansach filmowych.

Trzecia ostatnia część mojej pracy dotycząca współczesnych zjawisk kuglarskich powstała dzięki informacjom które posiadam , ponieważ aktywnie uczestniczę w polskich wydarzeniach związanych z tą tematyką. W Polsce jest to zjawisko zupełnie nowe i jeszcze nie ma literatury temu poświęconej. Ta część mojej pracy jest najbardziej osobista, ponieważ w dużym stopniu dotyczy mnie samej i tego czym się zajmuję. Najczęściej stosowaną metodą badawczą w tej części pracy jest obserwacja uczestnicząca. Korzystam tu także z różnych źródeł pisanych takich jak artykuły w gazetach , programy teatralne, foldery, informacje z internetu, wypowiedzi kuglarzy internautów na forum kuglarskim, ulotki. Dotarłam także do niemieckiej gazety poświęconej współczesnemu cyrkowi „Kaskade”

Mimo wielu poszukiwań i gromadzeniu różnych informacji na temat cyrku uważam , że nie wyczerpałam całkowicie tego obszernego tematu. O każdej specjalności cyrkowej, kuglarskiej można byłoby napisać osobną pracę, Jednak jednym z głównych celów jakie założyłam sobie podejmując się napisanie pracy o sztuce cyrkowej jest ukazanie tego szerokiego tematu w świetle badań etnologicznych, które może w przyszłości być inspiracją do napisania innych prac.

## **Rozdział I:**

# **Historia cyrku europejskiego**

## I.1. Cyrk starożytny

### Prehistoria

Sztuka cyrkowa zaczyna się tam, gdzie zaczyna się sztuka rąk ludzkich. Archeolog Arthur Evans, badacz Knossos na Krecie, zauważył, że jeśli przyjąć za cyrk zamkniętą przestrzeń, w której manifestuje się zręczność i śmiałość, to wówczas stanie się oczywiste, że jest on tak stary jak sama ludzkość. Evans wykazał, że przedstawienia o charakterze cyrkowym były prezentowane publicznie już około 2400 r p.n.e, o czym świadczą malowidła znalezione w Knossos przedstawiające rytualne skoki przez byka, wykonywane podczas ceremonii religijnych. Skok przez byka wymagał niezwyklej odwagi i sprawności akrobatycznych. Jak piszą John i Alice Durantowie w książce „*Pictorial History of the American Circus*”, mimo iż od czasu tych wyczynów upłynęło już przeszło 4 tys, mało jest na świecie cyrków, które pokazywałyby coś na miarę owych skoków.<sup>1</sup>

W tym samym mniej więcej okresie sztuka cyrkowa pojawiła się w Chinach, Egipcie czy w Grecji. Unaoczniają nam to zachowane freski z Górnego Egiptu oraz stare medale greckie, na których znalazły się pierwotne formuły sztuki cyrkowej, takie jak akrobatyka, żonglerka, kłownada. W starożytnym Egipcie już około 4600 p.n.e nad Nilem prezentowali swoje umiejętności kuglarze. W grobowcu z Memfis oglądać można malowidła ściennie ukazujące umiejętności akrobatyczne, ekwilibrystyczne, atletyczne.

---

<sup>1</sup> za John Durant, Alice Durant *Pictorial History of American Circus*, New York 1957



W Tebach można zobaczyć na murze filaru jeźdźca uprawiającego woltyżerkę. Domeną kobiet ze starożytnego Egiptu było żonglowanie piłkami.

## Cyrki w Rzymie

Zdaniem Bogdana Danowicza wielkie widowiska cyrkowe na dużą skalę w sposób zorganizowany wprowadzili starożytni Rzymianie. To właśnie z języka łacińskiego pochodzi nazwa „circus” oznaczająca obwód lub okrąg, wzdłuż którego rozgrywane były wyścigi rydwanów, a potem walki gladiatorów i inne pokazy zręcznościowe.<sup>2</sup>

Najsłynniejszym cyrkiem rzymskim było Koloseum, nazwane też Amfiteatrem Flawiuszów. Ukształtowane w formie misy opierało się na 80 łukach. Koloseum mogło pomieścić 85 tys. widzów.

Największym był Circus Maximus, którego budowę rozpoczął w 328 r. p.n.e. Tarkwiniusz. Cyrk ten, który mógł pomieścić 150 tys ludzi zbudowany był w kształcie elipsy i położony był pomiędzy wzgórzami Awentyńskim i Palatyńskim. Początkowo program Circus Maximus obejmował przede wszystkim wyścigi rydwanów zaprzężonych w konie, a następnie w słonie, lwy, tygrysy, jelenie. Sadzano także na koniach nagie kobiety, co szczególnie podobało się Heliogabalowi. Woźnica kwadrygi rzymskiej cieszył się wielkim uznaniem. Jego zarobki wielokrotnie przekraczały dochody nawet najlepszych adwokatów.

W miejscu jednego ze starożytnych cyrków została zbudowana Bazylika św. Piotra w Watykanie. „Bazylika św. Piotra w Rzymie wznosi się nad miejscem, w którym pochowano pierwszego apostoła; zmarł on męczeńską śmiercią na arenie cyrku, prawdopodobnie w 64 r. za panowania Nerona. Tereny te położone na prawym brzegu Tybru, w starożytności nosiły nazwę *Vaticanus Ager* ( Wzgórze Watykańskie). Znajdował się tam pogański cmentarz, opodal w I wieku n.e prowadzono wielki prace: ogrody zakładali Domicjan i Agrypina, August budował naumachinę, czyli miejsce do

---

<sup>2</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk olimpijski...* wyd. Iskra, Warszawa 1984, s 20

inscenizowania bitew morskich, a Kaligula rozkazał wznieść cyrk. Właśnie w tym cyrku męczono chrześcijan, tam też zginął apostoł Piotr. I tam też odnaleziono jego szczątki.”<sup>3</sup>

Igrzyska cyrkowe poprzedzała zazwyczaj parada ludzi i zwierząt tzw. *pompa circensis*. Z Kapitolu wyruszał przez miasto pochód, który otwierały obrazy bogów wiezione na ozdobionych wozach. Za nim poruszały się kwadrygi z woźnicami, następnie osobistości i wreszcie zwierzęta przeznaczone na ofiarę.

Na wspaniałe widowiska cyrkowe składały się popisy setki tancerzy, linoskoczków, połykaczy mieczy, pokazy akrobatyczne, biegi, walki na pięści, popisy zawierające elementy ewolucji konnych i walk gladiatorских. Stare obrazy ukazują też gry jeździeckie i tresurę koni, jazdę przez przeszkody oraz popisy jeźdźca stojącego na nieosiodłanym koniu, które do dziś nazywane są „grami rzymskimi”. Widowiska uzupełniały pantomimy z życia bogów, taniec syryjskich dziewcząt pomiędzy mieczami, występy tzw. *ventilatores*, czyli akrobatów podrzucających noże.

Cyrk w okresie republiki poza znaczeniem rozrywkowym stanowił także element propagandy politycznej. Pompejusz i Juliusz Cezar to dwie postacie historyczne, które są najlepszym przykładem kategorii ludzi wykorzystujących rozrywkę w cyrku dla swoich własnych celów politycznych. By poprawić swoją reputację, umocnić popularność, zdobyć większe uznanie przywódcy ci organizowali na masową skalę rozrywkę dla rzymskiego ludu. Sukces polityczny był możliwy dzięki poparciu mas. Można go było uzyskać m.in poprzez widowiskową rozrywkę lub dostarczenie zboża dla głodnej ludności, dlatego przepisem na popularność stała się maksyma *Panem et circenses – chleba i igrzysk*.<sup>4</sup>

Niestety występy na arenach rzymskich przerodziły się najkrwawsze przedstawienia, jakie kiedykolwiek miały miejsce w historii cyrku. Rzymskie spektakle stały się okrutne być może dlatego, że Rzymianie byli świadomi przydanej im opinii ludzi wojny. Występy te były akceptowane przez publiczność i posługiwano się nimi także jako środkiem odwrócenia groźby ludowego buntu poprzez wystawianie do walk na arenie zdrajców i dezertersów.

Na początku pojawiły się dzikie zwierzęta, nad którymi opiekę sprawował bóg Consus, jedno z najstarszych i najbardziej tajemniczych bóstw. Poświęcany mu ołtarz zakopany był tuż przy arenie i raz do roku okopywano go by złożyć na nim ofiary.

---

<sup>3</sup> Krzysztof Kowalski *Jan Paweł II spocznie w krypcie pod Bazyliką św. Piotra*, Rzeczpospolita 79 (7068), 2005-04-11

<sup>4</sup> Rupert Croft-Cooke, Peter Cotes *Świat cyrku*, wyd. PIW, Warszawa 1986, s 11

Wkrótce tendencja do brutalności i rozlewu krwi zaczęła dominować w cyrku rzymskim, zwłaszcza w Koloseum. Masowo zaczęły się odbywać walki gladiatorów, walki dezertersów i niewolników z dzikimi zwierzętami oraz skazanych na śmierć chrześcijan. Choć arena Koloseum stała się miejscem krwawej rzezi, nadal spełniała funkcje rozrywkowe i widowiskowe do tego stopnia, że skazani musieli uprzednio ćwiczyć, by umierać naprawdę teatralnie. Widowiska w Koloseum były bardzo częste i oglądano walki różnych zwierząt walczących ze sobą oraz z ludźmi.

Ten krwawy i tragiczny okres w dziejach cyrku zbiegł się z początkiem rozkładu starożytnego Rzymu. Wraz z jego upadkiem na ponad tysiąc lat zniknął też cyrk jako instytucja rozrywkowa. Kiedy Rzym opanowali barbarzyńcy, pewne formy cyrkowe przeszły do Bizancjum, gdzie przetrwały do upadku Wschodniego Cesarstwa. Turcy zachowali w Bizancjum wyścigi rydwanów. Michael de Montaigne wspomina, że za jego czasów w Konstantynopolu jeźdźcy stawali na głowie na koniu, a więc już w drugiej połowie XVI w uprawiano wołtyżerkę i dżygitówkę.

### **Kuglarze, grupy wędrowne**

Jak podaje Marian Murray w książce „*Circus from Rome to Ringling*” po rozpadzie Imperium Rzymskiego rozbite grupy gladiatorów i kuglarzy przedostawały się do południowej Francji lub jeszcze dalej na północ bądź na wschód, gdzie dołączały do wędrujących szczepów germańskich.<sup>5</sup>

Za czasów Karola Wielkiego pełno było wędrujących atletów, mimików, zapaśników, kłownów, linoskoczków, wróżbitów i szarlatanów oraz poskramiaczy niedźwiedzi, węzów jak i treserów małych czy psów. Przestrzenią ich występów była ulica, gdzie występowali głównie podczas dworskich i kościelnych świąt, na odpustach, targach, zabawach cechowych.

Barwne, niespokojne życie wędrowców stanowiło duży kontrast dla moralności średniowiecza, dlatego cyrkowców nazywano pogardliwie kuglarzami, albo „ludkiem

---

<sup>5</sup> za Marian Murray *Circus from Rome to Ringling*, Nowy York 1956

wędrownym” (niem. *fahrend Volk*) lub „dziećmi drogi”( franc. *enfants de la route*). Według praw miejskich (np. Brunner Stadtrecht) byli oni wyjęci spod praw tak jak żebracy, włóczędzy, prostytutki, kaci. Średniowieczne instytucje kościelne również nie tolerowały grup cyrkowych nazywając ich „zakrystianami diabła”.<sup>6</sup>

Każda wędrująca grupa miała swojego sprzedawcę cudownych eliksirów, który rozpoczynał występy, reklamując swój produkt. Następnie rozpoczynały się popis akrobatów, żonglerów, ludzi gum, magików, których sceną był otwarty tył jarmarcznego wozu. W XIV w pojawili się w Europie Cyganie z tańczącymi niedźwiedziami, zajmującymi się także kotlarstwem bądź pleceniem wiklinowych koszy. Lud ten, jak dowodzą tego elementy ich języka, przybył z Indii. Także ich sztuka ma charakter orientalny a jej główne dyscypliny to metaloplastyka, wróżbiarstwo, gra na instrumentach i taniec. Ze względu na wędrowny tryb życia, ciągłe przenoszenie się z miejsca na miejsce i transportu całego dobytku, Cyganie bardzo cenili konie. Wielu z nich posiadało nieprzeciętne umiejętności szkolenia i ujeżdżania koni, dlatego w XIX wieku często angażowano cyganów do cyrków jako woźniców i tragarzy, a niektórzy z nich zostawali artystami areny.<sup>7</sup>

Cyrkowcy nie cieszyli się w tym czasie dobrą opinią. Popularny był okrzyk: „Bieliznę zdjąć ze sznura, bo idą komedianci”. Uważano ich za złodziei, podrywaczy i włóczęgów. Gardzono nimi jednak nie tylko z tego powodu, ale również dlatego, że ich profesja i sposób zarobkowania kłóciły się powszechnie przyjętymi zasadami i pozostawały w rażącej sprzeczności np. ze średniowiecznym poczuciem honoru nie akceptującym ludzi nie obciążonych nigdy obowiązkiem walki zbrojnej. Dlatego zgodnie z prawem można było bezkarnie zabić wędrownego cyrkowca. Według opinii Kościoła, uprawianie kuglarstwa było równoznaczne z rozwiązłością, a więc uznane za grzech śmiertelny, toteż waganci byli grzebani w nie poświęconej ziemi. Fanatyzm religijny średniowiecza dosięgnął również cyrkowców, dlatego wielu z nich spłonęło na stosie. Szczególnie dotyczyło to kuglarzy pokazujących marionetki, (zwłaszcza od XIV do XVII wieku). Pokazy ich były konspiracyjne, a kuglarze nosili swe marionetki ukryte pod płaszczem. Oskarżani byli o kontakty z diabłem i uprawianie czarnej magii.

Kuglarze występowali też na dworach. Ich występy stały się elementem uroczystości rycerskich, bywało również, że pokazy cyrkowców prezentowane były jako jeden ze sposobów uprzyjemnienia czasu władcy i jego dworzanom.

---

<sup>6</sup> za Marian Murray *Circus from Rome to Ringling*, Nowy York 1956

<sup>7</sup> Rupert Croft-Cooke, Peter Cotes *Świat cyrku*, wyd. PIW, Warszawa 1986

Średniowieczni waganci przekazywali swoje umiejętności z pokolenia na pokolenie, zwłaszcza sztukę marionetek i prestidigatorstwa. Pod koniec średniowiecza wykształciła się akrobatyka parterowa, a niektóre jej elementy jak np. arabeska weszły do baletu renesansowego i oświeceniowego.

### **Średniowieczne jarmarki i karnawały**

Miejscem i odpowiednim czasem dla występów cyrkowych w okresie średniowiecza były odpusty i jarmarki, które łączyły w sobie aspekty religijne, handel oraz rozrywkę.

W Niemczech pierwsze jarmarki odbyły się w 1031 roku w Wurzburgu. Do Monachium, które liczyło 12 tys. mieszkańców, na czas jarmarku przybywało 60 tys. gości. W roku 1443 po raz pierwszy publicznie pokazano słonia na targach we Frankfurcie nad Menem. W kronikach zapisana została informacja, że w Norymberdze w 1505 roku występował linoskoczek z Kolonii, który chodził po linie w pełnej zbroi.

W Anglii jarmarki połączone były z odpustem i zapoczątkowano je w 1123. Jak głosi podanie twórcą targów był błazen lub minstrel króla Henryka I. Na jarmarkach angielskich odbywały się popisy cyrkowe, pokazy figur woskowych, uprawiano tam gry hazardowe oraz przedstawiano tzw. *sideshowy*, czyli pokaz dziwów natury np. karłów, hermafrodytów, olbrzymów, ludzi z krótkimi ramionami, bez łydek, trojgiem oczu, spiczastymi głowami itp. Jak podają średniowieczne afisze pokazywani byli również zjadacze ludzi tzw. centaury – wielogłowe monstra z dziobami dużych ptaków.

*Sideshowy* było bardzo popularne, a np. król Hiszpanii Filip IV kolekcjonował karły, które jego nadworny malarz Diego Velazquez malował.

Ważnym elementem kulturowym średniowiecza były karnawały. Człowiek średniowiecza- według teorii Michaiła Bachtina – żył na pograniczu dwóch światów. Z jednej strony średniowiecznych ściśle zhierarchizowanym świecie dogmatów strachu, średniowiecznych drugiej w świecie czasu karnawału, gdzie zniesione zostawały wszelkie bariery i zahamowania, a świętości profanowane. Właśnie w tym „czasie na opak”, gdzie dominowała zabawa, rozrywki dla ludzi dostarczali artyści kuglarze z bud jarmarcznych. Do charakterystycznych cech karnawału należało zniesienie wszelkich

barier stanowych i swoboda kpienia i prześmiewania się z tych podziałów, którą to umiejętnie wykorzystali do swoich popisów komicznych wesołkowie i komedianci

Wśród średniowiecznych wesołków dużą rolę odgrywał błazen dworski, który często brał na siebie troski władcy, był jego powiernikiem i doradcą a swoimi żartami krytykował ówczesne sytuacje polityczne.

### **Linokoczkowie i akrobaci w XVI- XVII wieku**

W roku 1599 ukazał się traktat *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* ( *Trzy dialogi o ćwiczeniach w skokach i woltażu*) napisany przez nadwornego skoczka Karola IX, Archangelo Tuccaro, w którym autor opisał swoje umiejętności akrobatyczne, m.in. salto mortale wykonywane do przodu.

Traktat Tuccara odznaczał się przede wszystkim nowym spojrzeniem na sposób traktowania ciała ludzkiego, jaki zaczynał się kształtować we Francji w XVI w. Stosunek człowieka średniowiecznego do ciała pełen był pruderii, a wszelkie emocje związane z cielesnością, jej urodą i biologicznymi procesami, było tematem tabu. Sposób ogarniania fizyczności świata i dopasowywania do niej odczuć duchowych zmieniał się wraz z warunkami politycznymi i ekonomicznymi. Wymagały one szerszego, perspektywicznego myślenia racjonalnego, uwzględniając nowe kierunki rozwoju kulturalnego.

Ludzie renesansu – w przeciwieństwie do ludzi średniowiecza - zaczęli myśleć abstrakcyjnie uświadamiając sobie, że nie zawsze uczucie musi być kojarzone z określonym działaniem, a subtelny impuls z natychmiastowym jego materialnym urzeczywistnieniem. Równocześnie pojawiło się przekonanie o potrzebie fizycznej i duchowej autonomiczności człowieka w stosunku do naturalnych powiązań ze środowiskiem. Zaczął się kształtować światopogląd oparty na nowych doświadczeniach w stosunkach międzyludzkich, które szybko modernizowały się, utrwalając nowe rytuały. Szybko znalazły one swój wyraz w dworskim ceremoniale, jak np. w sztuce tańca.

Traktat Tuccara wykazywał na przykładzie skoków konieczność nowej miary i rytmu ciała ludzkiego. Sztuka jego skoków oparta była bowiem na matematycznych niemal rachunkach ruchu ciała ludzkiego, uwzględniających harmonię wszystkich jego członków oraz ich racjonalnej dynamice. Traktat ten wskazuje także, że sztuka cyrkowa w tym czasie już nie dotyczyła jedynie niepiśmiennych wędrowców jarmarcznych, ale także wykształconych ludzi renesansu.

W XVII wieku w sztuce widowiskowej dominowali głównie linskoczkowie, którzy popisywali się na grubej linie konopnej lub drucie oraz atleci. Jak podają kroniki za czasów Karola II (1630-1685) występował James Hall, który łączył w sobie cechy Herkulesa i Adonisa.

Najbardziej znanym jarmarkiem, gdzie prezentowali swoje umiejętności linskoczkowie był francuski targ Saint-Germain. Mówiono o nich, że „jak kozły i koziorożce, skaczące zuchwale przez górskie grzbiety, odżywiają się specjalnie spreparowaną mieszaniną korzeni i dlatego mogą tak swobodnie i bez bojaźni popisywać się na linie...”<sup>8</sup>. Linskoczkowie rozwieszali swe liny pomiędzy wieżami kościołów, bądź wieżą ratusza i kościelną, potrafili także wspinać się po pochyłej linie w górę.

---

<sup>8</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk olimpijski...* wyd. Iskra, Warszawa 1984, s 115

## I.2. Cyrk nowożytny (od XVIII do XX wieku)

### Wstęp

Cyrk nowożytny narodził się w drugiej połowie XVII w. Przez pierwsze stulecie jego głównym filarem była sztuka jazdy konnej i pokazy akrobatyczne na koniu. Jak podają Robert Croft-Cooke i Peter Cotes: „to koń ciągnąc swój wyścigowy rydwan był ostatnim żywym stworzeniem, które opuścił cyrk starożytnego Rzymu; koń także przeszło tysiąc lat później jako pierwszy dotarł na arenę...”<sup>9</sup>

Sztuka jazdy konnej odpowiadała gustom i oczekiwaniom publiczności tego okresu. We Francji w czasach napoleońskich rozpoczęła się złota epoka konia, którą rozświetliła potężna kawaleria Bonapartego. Jeździectwo konne stało się ulubioną rozrywką publiczności, która podziwiała występy na różnych paradach i bez której to dyscypliny nie mogła się odbyć żadna uroczystość, kontynuująca dawne tradycje arystokracji dworskiej. Jeźdźcy stanowili magnes przyciągający ludzi do cyrku. Henri Thetard,

---

<sup>9</sup> Rupert Croft-Cooke, Peter Cotes *Świat cyrku*, wyd. PIW, Warszawa 1986, s 33



wybitny znawca sztuk cyrkowych i autor obszernej książki „*La merveilleuse historie du cirque*” pisał, że woltyżerka i akrobatyka na koniu były zawsze „kręgosłupem cyrku, kamieniem węgielnym każdego spektaklu”, wymagającym od wykonawców wielkiej odwagi i brawury, jak również wyjątkowego poczucia piękna ruchu.<sup>10</sup> Aby osiągnąć wysoki poziom skomplikowanych póż gimnastycznych i akrobatycznych wykonywanych na grzbiecie galopującego konia potrzeba było codziennych wielogodzinnych ćwiczeń i dużej dyscypliny.

Inaczej rozwijał się cyrk na zachodzie Europy, w Anglii, Niemczech, Włoszech, inaczej w carskiej Rosji, a jeszcze inaczej w Stanach Zjednoczonych. Repertuar cyrków zmieniał się wraz z zapotrzebowaniami i oczekiwaniami widzów, stąd więc bardzo duży był wpływ kultury i ówczesnej społecznej sytuacji na kształtowanie się nowej gałęzi sztuki użytku publicznego, jaką zaczął spełniać cyrk.

---

<sup>10</sup> za Henri Thetard *La merveilleuse historie du cirque*, Paris 1947

## A/ CYRK W ANGLII

### Cyrk Astleya

Bogdan Danowicz oraz Rupert Croft-Cooke i Peter Cotes, autorzy książek na temat historii cyrku, które są dla mnie źródłem materiałów do tej części pracy, są zgodni, że pierwszym twórcą cyrku nowożytnego był Filip Astley. W roku 1768 po odejściu z wojska zgromadził grupę wyborowych jeźdźców i wynajął w londyńskiej dzielnicy Lambert plac do ćwiczeń. W roku 1770 po uzyskaniu licencji królewskiej Astley postawił namiot z płótna żaglowego. Dwa lata później założył szkołę jeździecką Riding School, w której oprócz lekcji były prezentowane pokazy sztuki jeździeckiej. Repertuar składał się z pokazów ćwiczeń wojskowo-sportowych przeplatanych akrobatyką na koniu. Między pokazami dla urozmaicenia przedstawienia prezentowane były występy linokoczków, atletów, kłownów, akrobatów.

Filip Astey był utalentowanym jeźdźcem. Występował on zawsze ubrany w mundur dragona królewskiej kawalerii na swoim ulubionym koniu białym Gibraltarze. Do popisów Asteya należały skoki na koniu przez płonące obręcze, stanie na głowie na koniu biegnącym galopem. Prezentował też przed publicznością umiejętność zapanowania nad dwoma, trzema, a nawet czterema biegnącymi w galopie końmi stojąc jedną nogą na siodle a drugą trzymając na karku konia i jednocześnie wymachując płaszczem.

Gdy w roku 1782 Astley ponownie uzyskał licencję królewską nazwał swój cyrk Astley's Royal Amphitheatre of Arts.

W 1794 wybuchł pożar, który zniszczył oparty na drewnianej konstrukcji cyrk. Rok później cyrk został odbudowany. W 1803 ponownie cyrk został spalony i znów po roku odbudowany, ale tym razem użyto jako materiału budowlanego kamienia.

W programie cyrku Astleya prezentowane były prawie wszystkie znane dziś specjalności cyrkowe: wołyżerka, tresura koni, taniec na linie, skoki akrobatyczne, ekwilibrystyka i pantomima. W tym cyrku w roku 1793 zaprezentowana została postać „wojskowego krawcy”, który prezentował typ jeźdźcy komicznego- udając, że nie potrafi jeździć na koniu, wsiadając na niego tył na przód itp. Ulubienicą widowni była piękna amazonka- Angelica Chiarini.

W roku 1782 na przedmieściach Paryża powstał drugi stały cyrk Astleya nazwany Amphitheatre Anglais du Faubourg du Temple. Cyrk ten miał 64 stopy średnicy i

oświetlało go dwa tysiące lamp. W roku 1782 na przedmieściach Paryża powstał drugi stały cyrk Astleya nazwany Amphitheatre Anglais du Faubourg du Temple. Paryski amfiteatr Astleya architektonicznie przedstawiał prototyp cyrku współczesnego. Cyrk ten miał 64 stopy średnicy i oświetlało go dwa tysiące lamp. Według opisów kronikarzy łoże były kolorowo ozdobione, a za nimi znajdowało się kilka rzędów ławek. Pośrodku była scena przeznaczona do pokazów linoskoczków, atletów, kłownów. Orkiestra umieszczona była nad maneżem. Średnica maneżu miała 42 stopy długości, czyli, również jak to się spotyka dziś 13 m. Wynika to z doświadczeń Astleya, który trenując jazdę stania na głowie na koniu zauważył, że siła odśrodkowa pomagała mu najdłużej zachować tę pozycję na maneżu o właśnie takich rozmiarach. Podłoga areny pokryta była spulchnioną ziemią i trocinami.

Przedstawienia Asteya dopasowane były do wymagań różnej publiczności - od arystokracji, poprzez zamożne mieszczaństwo do zwykłych mieszkańców Londynu lub Paryża, dlatego repertuar był bardzo szeroki i zawierał w sobie elitarną sztukę jazdy na koniach jak i pokazy kuglarzy z bud jarmarcznych.

Philip Astley umarł w roku 1814 w Paryżu i został pochowany na cmentarzu Pere-Lachaise. Pozostawił po sobie podręcznik jazdy konnej wydany w roku 1802.

Po śmierci Astleya londyński amfiteatr przejął Andrew Ducrow (ur. w 1793). Już w wieku 15 lat występował na arenie jako jeździec i linoskoczek. Był też świetnym mimem inscenizując zabawne pantomimy. Połączył wołyżerkę z aktorskimi pokazami poprzez wprowadzenie tzw. póż plastycznych. W słynnej scenie metamorfoz aż cztery razy zmieniał kostium nie schodząc przy tym z konia. Ducrow przemieniał się w postacie takie jak rzymski gladiator, strzelec tyrolski, bohater romantyczny, rycerz średniowieczny, pielgrzym, młody wieśniak, kłown czy arlekin. Za czasów Ducrowa akrobatyka na koniu od wojskowej sztywności, dyscypliny i szorstkości reprezentowanej przez Astleya ewoluowała w stronę miękkości, płynności i powabności ruchów.

W latach 1821-1841 amfiteatr zyskał pod dyrekcją Ducrowa największą sławę. Personel amfiteatru liczył 150 osób. W roku 1838 odbył się w amfiteatrze konkurs skoków, w którym brali udział kłown-skoczek Prince i amerykański gimnastyk North. Po dwunastu dniach ogłoszono wynik konkursu, w którym wygrał North.

W 1841 po raz kolejny wybuchł pożar wywołany ogniem salw z dział użytych do przedstawienia „Wojny Cromwella”. Rok po tym wydarzeniu Ducrow umarł, a jego następcą został wołyżer Batty, który odbudował cyrk w 1843. Po śmierci Battyego i odejściu jego następcy, Williama Cooke’a cyrk przekształcił się w teatr

## B/ CYRK WE FRANCJI

### Cyrk Olimpijski Franconich

Opuszczony na skutek konfliktu angielsko-francuskiego przez Astleya Amfiteatr w Paryżu objął Antonio Franconi. 21 marca 1793 roku premierę miał program *Święto rewolucji*, który zapoczątkował erę cyrku Franconich trwającą nieprzerwanie cztery pokolenia do 1907.

Antonio Franconi urodził się w roku 1738 w Udinie, we włoskiej rodzinie szlacheckiej. Będąc oficerem w czasie pojedynku śmiertelnie ranił swojego przełożonego, dlatego musiał uciekać do Lyonu. Tam zaangażował się do wędrowniej menażerii jako pielęgniarz zwierząt. Wkrótce zajął się tresurą papug i kanarków. Był jednocześnie doskonałym jeźdźcem, uchodził za świetnego znawcę konia szpady. Jak twierdzi Kuzniecowa, znakomity teoretyk i historyk sztuki cyrkowej, Franconi należał do grupy uniwersalnych artystów którzy byli zarówno treserami żonglerami i kuglarzami i prezentowali swoje umiejętności na ulicach i placach miejskich wzbogacając je zabawnymi uwagami. Franconi miał też szczególną żyłkę organizacyjną i już na prowincji francuskiej wyróżnił się jako inicjator ludowych festynów. Mając ponad pięćdziesiąt lat postanowił zostać jeźdźcem cyrkowym i w roku 1791 zadebiutował w tej roli właśnie w Amfiteatrze Astleya. W 1793 przejął kierownictwo i dzięki swoim umiejętnościom organizatorskim szybko rozszerzył i rozślawił cyrk. Jednocześnie Franconi zaczął udzielać lekcji woltażu i jazdy konnej.<sup>11</sup>

W cyrku Franconiego oprócz niego samego występowali jego synowie Laurent, który zajmował się tresurą i wyższą szkołą jazdy konnej, i Henri, który zajmował się głównie reżyserią widowisk. W 1805 przejęli oni kierownictwo. Wkrótce po tym fakcie cyrk musiał się przenieść na nowy plac między ulicami Saint-Honore i du Mont-Thabor. Nowo pobudowany obiekt został otwarty 28 grudnia 1807 roku i nazwany *Cirque*

---

<sup>11</sup>za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt. Mit einem ergänzten Teil von Ernest Hunter und Gerard Krause*, Berlin 1970

*Olympique* – Cyrk Olimpijski. Po raz pierwszy nazwę „amfiteatr” zastąpiło słowo „cyrk”. Powodem zmiany nazwy był dekret Napoleona, który zakazywał właścicielom bud i estrad pokazujących osobliwości natury ludzkiej i popisów akrobatów i linoskoczków używania nazwy „teatr”.

Cyrk Olimpijski nazywany również *Cirque de Mont-Thabor*, miał 200 stóp długości i 100 stóp szerokości, a arena mająca średnicę 16m otoczona była dwoma rzędami 14 kolumn podtrzymujących trzy galerie. Twórcami byli architekci Jean-Baptiste Coignet i Maximilien Heurtault.

W roku 1818 cyrk musiał ponownie zmienić swoją lokalizację, gdyż miejsce, które zajmował zostało przeznaczone na budowę banku państwowego. Nowy cyrk miał prawie dziesięciokrotnie większą scenę i widownię w kształcie tarasu wzniesiona na wprost sceny. W 1826 wybuchł pożar, w którym budynek uległ całkowitemu zniszczeniu.

Rok później postawiony został po raz trzeci budynek cyrku. Był on jeszcze okazalszy od poprzednich; miał szklany perystyl ozdobiony kolorowymi latarniami, orkiestra występowała na czymś rodzaju ruchomej płyty. Sala, która mogła pomieścić 4 tysiące ludzi była złocona. W tym czasie kierownictwo nad cyrkiem zostało powierzone Adolphowi Franconi.

Trzeci cyrk przestał istnieć w roku 1843, kiedy to bracia Franconi uruchomili nowy cyrk na Polach Elizejskich. Cyrk ten przyjął nazwę *Cirque National de Champs-Elysees*, w późniejszych latach zmienił nazwę na *Cirque d'Ete* a następnie *Cirque de l'Imperatrice*. Cyrk na Polach Elizejskich był jeszcze większy od poprzednich; w jego wnętrzu było miejsce dla 6 tys widzów. Otwarty był od 1 maja do 1 listopada i stanowił od roku 1852 letnią filię Cyrku Napoleona. Wnętrze cyrku wystrojone było dywanami, oświetlenie elektryczne, a sufitem można było dowolnie manewrować. W roku 1870 podczas wojny francusko-niemieckiej został przekształcony najpierw w fabrykę naboju, a potem w prowizoryczny szpital.

Cyrk Olimpijski przez ponad pół wieku królował w Paryżu |, a ponieważ stolica Francji była politycznym i kulturalnym centrum Europy, również |sztuka widowiskowa Franconich promieniowała na inne kraje.

Założyciel cyrku Antonio Franconi jeszcze długo po zrzeczeniu się kierownictwa brał czynny udział w jego pracach. Kiedy umarł w 1836 roku w wieku 98 lat, był już tak lubianą postacią świata sztuki, że żegnał go cały Paryż.

Cyrk Franconich prezentował przede wszystkim typ cyrku ekwitacji, czyli sztuki jazdy konnej. Wymagała ona, zarówno od jeźdźcy jak i od konia, wzajemnego zrozumienia i perfekcji technicznej, a zapewnić je mogła wyższa szkoła jazdy. Dynastia Franconich rozwinęła sztukę cyrkowej w swoim Cyrku Olimpijskim i stworzyła szkołę romańską, obejmującą wyższą szkołę jazdy, akrobatykę na koniu i wolną tresurę koni. Wybitnym jeźdźcą i trenerem był Laurent Franconi, który jako nauczyciel jazdy konnej zdobył sobie wielki autorytet i nawet dowództwo armii francuskiej korzystało z jego wiedzy i doświadczenia. W roku 1830 został on nauczycielem na dworze Ludwika Filipa oraz otrzymał tytuł „honorowego koniuszego króla Francji i nauczyciela jazdy konnej książąt i księżniczek królewskiej rodziny”. Jednym z jego popisowych numerów był tandem koni. Polegało to na tym, że dwa konie biegły po arenie jeden za drugim, a jeździec siedząc na drugim koniu trzymał w ręku lejce pierwszego, oba konie demonstrowały różne rodzaje chodu z repertuaru wyższej szkoły jazdy. Laurent Franconi prezentował też numer nazywający się „siły Herkulesa”.

W akrobatyce przeważały skoki przez najróżniejsze przeszkody np. przez płonące obręcze, wąskie tunele, beczki. Duży nacisk kładziono na ekspresję wykonywanych czynności czyli na mimikę, plastykę wyrazu oraz formę choreograficzną. Do przykładowych ewolucji wykonywanych na jednym, dwóch niekiedy trzech, a nawet czterech biegnących obok siebie koniach były zabawy z pałeczką (*jeux de baquette*), ćwiczenia wdzięku (*exercices de grace*), taneczne pas na siodle np. z szalem (*pas de chale*). Dużym zainteresowaniem cieszyły się scenki, podczas których wielokrotnie przebieranano się, dokonując na oczach publiczności transformacji postaci jeźdźcy, który np. przemieniał się ze zwykłego wieśniaka w księcia itd. Inspiracji szukano także w mitologiach przedstawiając np. „Prometeusza na koniu”, w bajkach lub literaturze dramatycznej, inscenizując „Otella”. W Cyrku Olimpijskim po raz pierwszy połączono jazdę na koniu z baletem, pokazując baletnicę tańczącą na czubkach palców na grzbiecie wierzchowca. Dużo miejsca w repertuarze Cyrku Frankonich zajmowały popisy ansamblowe, czyli jazda figurowa. Pokazy figurowe w większej grupie polegały na wykonywaniu konkretnych motywów tematycznych, dlatego jeźdźcy występowali w bogatych kostiumach w rozlicznych manewrach, polowaniach, końskich kotylicjach czy kadrylach, odtwarzając epokę Ludwika XIV lub Napoleona Bonaparte. Wystawiano także scenki komiczne, w których pełno było upadków z konia, niezgrabnych prób jego dosiadania, sytuacji, w których nieudolny jeździec przemieniał się nagle w asa sztuki jeździeckiej

W przeciwieństwie do cyrku Astleya sztuka Frankonich nie była przeznaczona dla niższych klas społecznych. Adresowano ją głównie do tzw. wyższej publiczności, wśród której dominowała szlachta, burżuazja i wojsko. Zgodnie z ich upodobaniami i smakiem estetycznym dobierano poszczególne numery i kształtowano całość repertuaru, na który w przeważającym stopniu składały się pokazy jeździeckie. Zamiast artystów z bud jarmarcznych bracia Franconi angażowali np. indyjskich zonglerów, japońskich akrobatów napowietrznych oraz mistrzów akrobatyki na linie.

W Cyrku Olimpijskim po raz pierwszy pojawili się tzw. uniformiści. Ubrani w stroje wzorowane na mundurach wojskowych pomagali oni artystom podczas ich popisów na arenie i scenie np. podając potrzebne przedmioty itd.

Stroje, jakie nosili jeźdźcy i treserzy cyrkowi nadal tak jak u Asteya przypominały wojskowe uniformy. Najczęściej były to obcisłe białe spodnie, zesnurowane poniżej kolan, u góry surdut z szerokim kołnierzem i szarfą ze złotymi frędzelkami a na głowie beret z wysokim piórem lub hełmy dragońskie. Czasem występowali także w mundurach przypominających frak z zamszowymi spodniami i olbrzymimi dwugraniastymi kapeluszami. Amazonki natomiast ubierały się w suknie bardzo luźne, szerokie, rozłożyste i falujące, a na głowie nosiły turban z piórem albo cylinder.

W latach czterdziestych XIX w. Cyrk Olimpijski Franconich osiągnął szczyt swych możliwości i jego repertuar nie podlegał już większym zmianom jakościowym. Dbano o doskonalenie proporcji tematycznych z perfekcją wykonywania numerów. Wykształciła się tam wówczas cała plejada gwiazd zwłaszcza amazońskich, baletnic na koniu, jeźdźców oraz trenerów i nauczycieli wyższej szkoły jazdy.

Szczególną uwagę cieszyły się amazonki, które były „najbardziej pociągającym i najpiękniejszym zjawiskiem, jakie klasyczny cyrk mógł ofiarować swej publiczności”<sup>12</sup>

Pierwsza słynna amazonka, Caroline Loyo, debiutowała w 1833 mając zaledwie 17 lat. Sama ujarzmiła i tresowała konie. Swój występ zaczynała od ćwiczeń najprostszych, a wieńczyła pokaz najtrudniejszymi i najefektowniejnymi popisami.

Druga znakomitość Cyrku Olimpijskiego, Pauline Cuzent, wyjeżdżała na maneż w kostiumie huzara, w upudrowanej białej peruce, czapie huzarskiej oraz z szablą u boku. Pochodziła ona z rodziny artystów cyrkowych. Jej brat Paul był jednym z

---

<sup>12</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk Olimpijski...* wyd. Iskra, Warszawa 1984, s. 60

najwybitniejszych jeźdźców cyrkowych a także tancerzem, mimikiem, kompozytorem i reżyserem, a siostry Armande i Antoinette również amazonkami. Pauline miała zostać aktorką i rozpoczęła już występy w teatrze dramatycznym, ale zrezygnowała na rzecz cyrku.

Trzecią znaną wówczas amazonką był Mathilde Monet, występująca jako Mademoiselle Mathilde. Jeździła ona bez siodła i bez wędzidła.

Amazonki były ubóstwiane przez publiczność paryską nie mniej niż słynne aktorki czy tancerki. W swoich pokazach jazdy na koniu łączyły bardzo trudne i skomplikowane ćwiczenia z powabem, gracją i niezwykłą lekkością. Znane amazonki i woltyżerki miały wielu adoratorów i często wychodziły za mąż za oficerów wysokiej rangi, szlacheckiego lub arystokratycznego pochodzenia. Wiedenka Ellen Kremzow, wyjątkowej urody córka krawca, mając 18 lat wyszła za mąż za hrabiego Mensdorffa, oficera austriackiego, Constanza Chiarini zaś została żoną rosyjskiego hrabiego Rapstrowszyna.

Jedną z najpiękniejszych amazonek była aktorka teatru dramatycznego Ada Menken. Miała czarne jak heban włosy i przepiękne wysportowane ciało. Łączyła w sobie szaleńczą wprost odwagę z ogromną gwałtownością i niepohamowaniem charakteru.

Wiele amazonek, tak jak i aktorek było, wielkimi indywidualnościami i prowadziło bardzo barwne życie. Emma Ciniselli piękna włoszka pochodząca z Florencji, była ulubienica publiczności. Rzuciła ona jednak arenę wybierając życie z jakimś szwajcarskim bankierem. Wkrótce jednak opuściła go i wybrała pałac generała kawalerii, rosyjskiego barona Stackelberga. Do jej wielbicieli należał też król Wiktor Emanuel, który zasypywał ją kosztownościami i klejnotami.

Inną indywidualnością była Elsie Petzold, pochodząca z bogatej mieszczańskiej rodziny austriackiej. Kiedy pierwszy raz zetknęła się z cyrkiem, postanowiła zostać amazonką. Rodzice oddali ją jednak do klasztoru w Erfurcie. W końcu ojciec pozwolił jej na lekcje jazdy konnej i wkrótce potem debiutowała w cyrku

Była też wśród francuskich amazonek osobowość niezwykła Emilie Loisset. Urokowi amazonki ulegali prawie wszyscy, którzy się z nią stykali. Była doskonała w sztuce jazdy konnej, energiczna i odważna. Ponad to „kochała książki, sztukę, przepadała za towarzystwem mądrych i wykształconych ludzi, miała w wysokim stopniu rozwinięte poczucie piękna, a także siłę woli. Zachowywała w pełni swą godność wobec pokus i prób uwodzenia, uśmiechem lekceważenia zbywając



nadskakujących jej galantów”<sup>13</sup>

Niestety jej życie potoczyło się bardzo dramatycznie. Na porannej próbie podczas swojego ostatniego sezonu (miała bowiem wyjść za mąż za księcia von Hatzfeld) spadła z konia, który następnie przygniótł ją tak niefortunnie, że przebił jej brzuch łękiem siodła. Umarła w strasznych bólach po dwóch dniach agonii.

Zupełnym przeciwieństwem Emilie Loisset była inna gwiazda cyrku Franconich, Mademoiselle Moses. Posyłano jej bombonierki, kwiaty, słodczyce a nawet biżuterię. Kwiaty wyrzucała do śmieci, czekoladki rozdawała garderobianym, a biżuterię sprzedawała jubilerom. Uważała bowiem, że praca amazonki jest tak pełna trudu i wielogodzinnego wysiłku, że godne jej może być tylko małżonek z herbem i majątkiem.

Wśród innych znanych amazonek tego okresu można wymienić Adelinę Price, pełna dystynkcji i elegancji, Adele Droin, znakomicie porozumiewającą się z koniem oraz Angielkę Annie Fillis wyróżniającą się wyjątkową finezją.

Apogeum damskiej wołyżerki i wyższej szkoły jazdy konnej przypadło na okres około 1880 roku. W tym czasie występowały takie sławy jak Elvira Guerra i Therese Renz i trudno było znaleźć nowe mistrzynię siodła, które by im dorównywały.

Amazonki w tym okresie były uznanymi artystkami, podziwianymi i wielbionymi. Były też kobietami mocno wyzwolonymi, odrzucającymi sztywne zasady moralne, występujące w prawie białym stroju bez gorsetu. Były też wyjątkowo pracowite – treningi wymagały bowiem wielogodzinnych, często bardzo niebezpiecznych ćwiczeń. A oto refren piosenki Le Roux napisanej na cześć tych niezwykłych kobiet:

„Ogier podwyższył kobietę o całą swą wielkość, a kobieta na nim wyglądała jak rozpostarte skrzydło śmiałego ptaka

---

<sup>13</sup> Bogdan Danowicz *Był Cyrk Olimpijski...*, wyd. Iskry, Warszawa 1984, s.67

## C/ CYRKI NIEMIECKIE

### Cyrk wiedeński De Bacha

Wiedeński cyrk- jak podaje Danowski<sup>14</sup>- prowadzony był przez Christopha de Bacha. Urodzony w roku 1768 w Kurlandii jako syn adwokata de Bach uciekł a domu do cyrku, z którym przez wiele lat podróżował po Europie. W Wiedniu, zdobywając sobie przychylność cesarza Franciszka II, zbudował w 1808 drewniany cyrk z piękną szklaną kopułą. Nad portalem cyrku, mogącego pomieścić 3 tys. widzów widniała cesarski orzeł, a dyrektor nosił honorowy tytuł „cesarsko- królewskiego jeźdźca i nauczyciela jazdy konnej”.

De Bach i jego trupa jeźdźców konnych bawiła wiedeńczyków przez pół roku, w drugiej zaś połowie podróżowali po Europie. Byli wtedy największą wędrowną grupa cyrkową podróżującą konno i w prymitywnych wozach cyrkowych. Przyjazd do nowego miasta zazwyczaj zaczynał się od barwnej i widowiskowej parady. Słychać było wtedy fanfary komediantów, którzy przy akompaniamencie puzonów, waltorni, trąbek i bębnow ogłaszali przyjazd cyrku i zapraszali na wieczorny występ.

W programie de Bacha występowało wielu bardzo dobrych artystów - słynny jeździec Aleksandro Guerra, linoskoczek Ravel, tancerka Laura skacząca na koniu przez obręcz. De Bach prezentował też różne scenki komiczne, np. karnawał w Wenecji oraz scenki mitologiczne. W tym cyrku można było podziwiać występy na wysokiej trampolinie. Krytycy chwalili cyrk de Bacha, jego dobry smak, lekkość, estetykę gustu i wdzięk ewolucji konnych. De Bach zmarł w 1834, a cyrk przejęła jego żona. Wdowa po Bachu wyszła za mąż za jeźdźca Luisa Soulliera i wspólnie kontynuowali tradycje pod szyldem cyrku „de Bach-Soullier”.

Podobnie jak cyrk de Bacha, po Europie wędrowały różne inne grupy cyrkowe zdominowane głównie przez francuskich i włoskich jeźdźców, wśród których ścisłą czołówkę stanowili Foureaux, Loisset, bracia Price i Guerra.

Druga kategorię trup jeździeckich stanowiły zespoły Niemców i Szwajcarów.

---

<sup>14</sup> Bogdan Danowski *Był cyrk Olimpijski*, wyd. Iskra, Warszawa 1984, s 77- 79

Repertuar tych grup przedstawiał się mniej imponująco i poza sztuką jeździecką obejmował czysto jarmarczne numery.

Do trzeciej grupy można było zaliczać zespoły Blondyna i Guillaume'a, w których sztuka jeździecka była wypierana przez tzw. ludzi bez kości, połykaczy mieczy, żywe szkielety, tatuowane kobiety i lunatyków, dając pierwszeństwo w programie numerom jarmarcznym.

Najniższy szczebel rozrywki reprezentowały tzw. miejsca *entree*, gdzie od południa do północy, bez przerwy, pokazywano przechodniom niezbyt wybredny repertuar bud jarmarcznych.

### **Ernest Renz**

Jak wskazuje Danowski<sup>15</sup> bardzo dużą rolę w historii cyrku odegrał Ernest Renz, który oddając się od wczesnych lat młodości pracy cyrkowej, doprowadził cyrk na wyżyny sztuki, nadając mu nowe głębsze znaczenie. Ernest Renz zerwał z niewolniczym naśladownictwem cyrków francuskich i angielskich i stworzył nowy własny, oryginalny, niemiecki wzór cyrku, jaki zapanował wszechwładnie w Europie w drugiej połowie XIX wieku.

Ernest Renz urodził się w cyrkowym wozie, w bardzo biednej rodzinie linoskoczków i w wieku 6 lat rozpoczął edukację cyrkową, wymagającą wyzbycia się uroków dzieciństwa na rzecz żelaznej dyscypliny i samozaparcia.

Jego talent szybko dostrzegł Rudolf Brilloff, który znany był jako świetny nauczyciel zawodu cyrkowego. Z jego szkoły wyszła cała późniejsza generacja dyrektorów cyrków niemieckich.

Po śmierci mistrza, Renz założył własny, niewielki ( osiem osób ) cyrk na bardzo wysokim poziomie. Na ulubionym koniu Renza jeździła bardzo utalentowana amazonka, żona Therese Renz.

Choć na początku małej, skromnej grupie było trudno, niebawem pojawiły się sukcesy, poparte pracowitością, uporem, inwencją i wielkim talentem organizacyjnym młodego Renza.

---

<sup>15</sup>Bogdan Danowski *Był cyrk Olimpijski*, wyd.Iskra, Warszawa 1984, s. 235- 261

Po trzech latach wędrówki po niemieckiej prowincji w 1846 Renz przybył ze swoją trupą do Berlina.

Berlin w tym okresie był pruskim miastem rezydencjonalnym zamieszkanym i opanowanym przez dwór, wojsko i drobnomieszczaństwo, do którego oprócz rzemieślników należeli przede wszystkim przedstawiciele feudalnego aparatu administracyjnego. Biedermeierowski Berlin miał feudalny charakter, a ulubionym tematem rozmów berlińczyków było prywatne życie arystokracji i domu królewskiego. Podczas balów wpuszczano na galę za niewielką opłatą ludność by mogła podziwiać przepych i wystawność zabawy klasy panującej, wielu ludzi chciało poznać smak bycia innym i żyć na modłę swoich panów.

Również rozrywka miała swoje klasowe podłoże i obciążona była drobnomieszczańskim pochodzeniem. Zainteresowanie przedstawieniami Renza rosło i nawet w dni powszednie bywał tak przepełniony, że trudno w nim było o wolne miejsce.

Aby przyciągnąć uwagę oficerów, dyplomatów całej śmietanki towarzyskiej Renz wzorując się na prestiżu cyrku paryskiego mianował swój maneż „*Olympischer Circus*”. Począwszy od sezonu zimowego w 1850 w cyrku Renza gościły najznakomitsze gwiazdy areny. W pokazach woltyżerki występowały sławne amazonki Adelina, Mathilde Monet, Therese Renz oraz Laura Clarke-Gautier oraz znakomity jeździec Hager, a publiczność rozśmieszał Auriol, uważany wtedy za pierwszego kłowna świata.

Renz niezmiernie udoskonalał swoje przedstawienia i swym przykładem pobudzał stale innych do porzucenia własnej inwencji. Szybko dostrzegł oryginalną wartość swojego przedsięwzięcia, swoją niepowtarzalną szansę dążąc do jej urzeczywistnienia w sposób mądry i konsekwentny. Zręcznie potrafił wyeksponować specyfikę swojego cyrku, dodając swoim przedstawieniom młodzieńczego uskrzydlenia i świeżości. Renz przejawiał niepowседневny zmysł piękna i estetyki, szczególnie w kształtowaniu swoich ulubionych popisów konnych, do których z wielkim smakiem dobierał kostiumy, akcesoria oraz elegancką uprzęż. Hasłem przewodnim jego cyrku było zawołanie: „Dyscyplina ponad wszystko”. Nie oznaczało to u Renza bezdusznego drylu, lecz doskonałość precyzji mającą znaczenie dla jak najefektowniejszego zaprezentowania publiczności wyselekcjonowanego programu artystycznego. Ale oprócz tego cyrk Renza łączył ze sobą w specyficzny sposób snobistyczną stylistykę z mieszczańską solidnością.

Okres swoich największych tryumfów zapoczątkował Renz kupnem najnowocześniejszego, najlżejszego, ale bardzo wysokiego powozu, którym zaczął ponownie objeżdżać Europę. Zdobył on dla swoich cyrków place w największych centrach miejskich w Niemczech oraz znaczących metropoliach Europy. Roczny plan przedstawić w latach siedemdziesiątych wyglądał następująco; jesienią i zimą czynne były cyrki w Berlinie Wrocławiu, wiosną w Wiedniu, a latem w Hamburgu. Cyrki Renza występowały często w Kopenhadze, Amsterdamie, Brukseli i Mediolanie, swoje filie miały również w Rosji.

Na menażu cyrku Renza królowała stara cyrkowa sztuka jeździecka, wywołująca zawsze silne wrażenie zarówno na samych artystach, jaki też na jej znawcach.

Ernest Renz wyznawał wypróbowane zasady organizacyjne, według których jądrem cyrku była rodzina. Miał on pięcioro dzieci, trzech synów i dwie córki. Wszyscy oni występowali na arenie. Najstarszy syn nazywał się Franz, a jego bracia to Adolf i Ernest junior. Córka Armada została żoną znakomitego dżokeja Hagera, najmłodszą zaś była amazonka Antonie. Bratankiem Renza był tragicznie zmarły na arenie Robert, mąż Therese, siostrzenicą przybrana córką Kathchen Renz, pełna wdzięku amazonka na siodle bez konia. Inną jeszcze piękną rodziną była linoskoczka Oceana Renz, z pochodzenia amerykanka, żona młodego Ernsta.

Cesarz Wilhelm I przyznał Renzowi honorowy tytuł radcy komisyjnego oraz pruski Order Korony. Były to zaszczyty, jakie nie spotkały jeszcze nigdy przedtem przedstawiciela cyrku. W ten sposób Renz udowodnił, że można stać się wybitnym artystą i sławnym dyrektorem cyrku nie mając wyższego wykształcenia, a nawet będąc analfabetą.

Ernest Renz zmarł w 1892 . Po jego śmierci era cyrku Renza zaczęła zbliżać się nieuchronnie do końca.

### **Inne cyrki w Berlinie**

Berlin bardzo szybko rozwijał się jako przykładowe miasto kapitalistyczne i przyciągał ludzi z całego świata nie tylko jako centrum handlu, lecz również jako centrum coraz bardziej wyszukanej rozrywki. Nic dziwnego więc, że do Berlina zaczęli przyjeżdżać najlepsi dyrektorzy cyrkowi ze swoimi grupami.

Jako punkt zwrotny w historii cyrku tego miasta można uważać pojawienie się cyrku Baptiste'a Loisseta. Cyrk ten prezentował właściwą stylowi francuskiemu elegancję i estetykę menażu.

Następnie w 1842 w Berlinie rozpoczął gościnne występy Eduard Wollschlager wyróżniający niewykwintną elegancją popisów, opartą na francuskich, sprawdzonych już wzorach.

Jesienią tego samego roku po wielkich sukcesach w Wiedniu przyjechały połączone trupy Cuzenta i Lejarsa. Spółka ta zbudowała drewniany cyrk „*Cirque de Paris*”, którego największą gwiazdą była amazonka Pauline Cuzent.

Wkrótce po tym wydarzeniu rozpętała się „wojna cyrkowa” spowodowana konfliktem pomiędzy Wollschlagerem a połączona grupą Cuzenta i Lejarsa. Kłótnia narosła do granic możliwości. Wollschlager w swoich zwolennikach rozpałał uczucia nacjonalistyczne- na obnoszonych manifestacyjnie chorągwiach widniały hasła patriotyczne, a cyrk zmienił nazwę na Pruski Cyrk. Zawiązał się też komitet obrony cyrku.

Następna „wojna cyrkowa” rozpętała się pomiędzy cyrkami Renza i Loisa Dejana. W 1850 do Berlina zawitała grupa pod dykcją Dejana, który wzorując się stylem francuskim wybudował bardzo elegancki i przytulny cyrk na Friedrichstrasse. Między zespołami Renza i Dejana rozgorzała zacięta walka, która podzieliła Berlin na dwie części „Hie Renz”, „Hie Deja”- tak brzmiały zawołania bojowe zwalczających się stron. Starcie to wygrał Renz, natomiast cyrk Dejana zaczął świecić pustkami. Dyrektor próbując ratować cyrk obniżył o połowę ceny biletów, aby tylko przyciągnąć publiczność, ale ten zabieg okazał się bezskuteczny i w związku z tym opuścił on Berlin.

Od czasu wyjazdu Dejana żaden cyrk francuski nie odważył się już przyjechać do Berlina. Odwiedzały to miasto inne cyrki, jak np. cyrk włoski Cinisellego, hiszpański Guerry, angielski Stokisa lub amerykański Myersa.

## D/ CYRKI W ROSJI

### Cyrki w Petersburgu

Jak uważa Jewgienij Kuzniecowa<sup>16</sup>, cyrk do Rosji przywędrował razem z modą francuską. Pierwsi założyciele cyrków w Rosji również pochodzili z Europy Zachodniej.

Baron Jacques de Tourniare, który debiutował jako wołyżer i żongler na koniu zarówno u Astleya jak i w Cyrku Olimpijskim, największe swoje sukcesy odniósł w Petersburgu, w Rosji. W roku 1824 przybył do Petersburga i wynajmując miejsce na prywatnym maneżu wystawiał dwa przedstawienia tygodniowo. Zyskał też przychylność cara Aleksandra I, który mianował go swoim koniuszym. Jednakże po śmierci cara, z powodu żałoby, wszystkie rozrywki zostały zakazane i dlatego Jacques Tourniare musiał opuścić Rosję. Wrócił ponownie w roku 1827 i znów rozpoczął występy na placu pałacowym pomiędzy jarmarcznymi budami. W tym samym roku otrzymał pozwolenie od generalnego gubernatora na budowę cyrku na terenie należącym do wojska „dla publicznych pokazów sztuki cudzoziemca Tourniare’a”. Pierwszy rosyjski cyrk w Petersburgu nie egzystował długo, gmach został przejęty przez dyrekcję carskiego Teatru Aleksandryjskiego i na jego miejscu powstał Teatr Nowy, w którego repertuarze występowali tylko od czasu do czasu przejezdne grupy jeźdźców cyrkowych, linoskoczków, atletów i kuglarzy nie reprezentujących zbyt wysokiego poziomu.

Dopiero w 1845, dzięki Aleksandrowi Guerry, na placu Teatru Wielkiego został postawiony drewniany cyrk, którego repertuar był na wysokim poziomie artystycznym. Zyskał on dużą przychylność bogatych mieszkańców Petersburga, ponieważ mogli oni sprawować mecenat nad cyrkiem. Oznaczało to, że w przeciwieństwie do oficjalnych teatrów carskich, szlachta i bogaci mieszczaństwo mogli współdecydować w sprawach administracyjnych i repertuarowych, a także oficjalnie (nie tylko prywatnie) spotykać

---

<sup>16</sup> za Jewgienij Kuzniecowa, *Der Zirkus der Welt*, Berlin 1970

się z artystami. W ten sposób cyrk prowadzony przez Guerra stał się modnym miejscem spotkań bogatej społeczności Petersburga.

Rok później, na placu przy Teatrze Aleksandryjskim, powstał drugi cyrk prowadzony przez Paula Cuzenta i Jules'a Lejarsa. Nowy cyrk szybko zyskał sobie przychylność bogatych mieszkańców Petersburga, ponieważ był wyjątkowo elegancki. Jak podaje Danowski: „Cuzent i Lejars uczynili ze swojego cyrku przybytek pełen przepychu i świątecznej pompy: maneż tonął w światłach, dekoracje składały się prawie z samego złota i aksamitu, a przed rozpoczęciem przedstawienia uniformiści ubrani w kosztowne kostiumy z epoki Ludwika XIV ustawiali na parterze i w łóżach gorące piecyki kaflowe, które nieustannie były podlewane perfumami!”<sup>17</sup>

Oba cyrki były dla siebie konkurencją i coraz to większymi atrakcjami starały się przyciągnąć do siebie jak największą publiczność.

Obserwując rosnącą popularność obu cyrków tą dziedziną artystyczną zainteresowała się dyrekcja Teatru Carskiego, która wykupiła oba place gdzie stały cyrki, aby stworzyć swój własny. Kierownictwo nad nowym cyrkiem powierzono Cuzentowi, a artystami byli wychowankowie Carskiej Szkoły Teatralnej. W ten sposób na arenie po raz pierwszy pojawili się rodzimi artyści cyrkowi, wśród których najbardziej utalentowane były dwie amazonki: Jekatierina Fiedorowa i Natarowa. Równocześnie cyrk miał spełniać inne jeszcze zadanie: gloryfikować militarystyczne tendencje dworu carskiego. Państwowy cyrk nie cieszył się jednak tak dużą popularnością wśród zamożnych mieszkańców Petersburga, ponieważ nie mogli oni już sprawować mecenatu i wpływać na formę i tematykę przedstawień. Publiczność cyrku państwowego składała się przede wszystkim z arystokratów, dworaków, wysokich urzędników i gwardii cara. Ale do cyrku przychodzili też niżsi urzędnicy oraz drobni kupcy dla których wydzielona została osobna część widowni, odgradzona od „lepszego towarzystwa”.

Coraz bardziej cyrk państwowy przybierał charakter patriotyczny, gloryfikujący zasługi cara. Zdaniem dyrekcji cyrk przyciągający coraz większą część średnich i niższych klas społecznych mógł być instytucją wychowującą w duchu wierności i miłości do ojczyzny i cara. Na afiszach zaczęły pojawiać się coraz bardziej propagandowe tytuły mimodramów wojskowych i historycznych jak np. „Morowe chłopcy, te kozaki!” albo „Niezapomniany rok nieszczęścia i sławy Rosji”, a głównym

---

<sup>17</sup> Bogdan Danowski, *Był cyrk olimpijski*, wyd. Iskry, Warszawa 1984, s. 89



bohaterem był żołnierz Archip Osipow. Kuzniecowa, podsumowując te wydarzenia napisał, że w Petersburgu usiłowano powtórzyć ze zdumiewającą dokładnością to, co znacznie wcześniej stało się w Paryżu. Petersburski cyrk-teatr egzystował zaledwie 7 lat i nie pozostawił po sobie znaczącego dorobku, nie miał też wpływu na powstanie późniejszego cyrku rosyjskiego. Był właściwie karykaturą paryskiego Cyrku Olimpijskiego, który nigdzie dotąd nie był naśladowany w sposób tak nieudolny jak właśnie w Petersburgu.<sup>18</sup>

Niedługo później w Rosji powstały dwa nowe cyrki ( w Petersburgu i Moskwie). Stało się tak za sprawą amazonki Laury Baskin, której mąż, bardzo bogaty pułkownik gwardii carskiej, ufundował oba cyrki. Dzięki temu w Rosji ponownie zaczęły gościć trupy zagranicznych artystów, a w 1866 do Petersburga przyjechał sławny cyrk Renza.

Po Renzu pojawił się Karl Magnus Hinne, który zdecydował zbudować własny cyrk. Niebawem w cyрку tym pojawił się szwagier Hinna, Gaetan Ciniselli i wspólnie uformowali nowy zespół artystów cyrkowych, których trzonem była rodzina Cinisellich. Piękna amazonka Emma Ciniselli stała się wkrótce ulubienicą petersburskiej publiczności, a jej najzamożniejszym wielbicielem był następca tronu, przyszły car Aleksander III. W 1877 został otwarty nowy cyrk, zaprojektowany przez architekta Kenela, który mógł przyjąć trzy tysiące widzów. Łoże dzieliły widownię na dwie części: dolna jej partia była przeznaczona wyłącznie dla arystokracji, burżuazji, korpusu oficerskiego, wysokich urzędników i tzw. złotej młodzieży, natomiast w wyższych rzędach lokowali się przedstawiciele niższych klas, a między górą a dołem nie było żadnego połączenia.

W sobotnie wieczory były organizowane tzw. subotniki, podczas których odbywały się debiuty nowo angażowanych artystów. W cyрку Cinisellego urządzone były także spotkania z okazji świąt i jubileuszy przez różne korporacje oraz mieszczańskie związki sportowe.

Cyrk Cinisellego, podobnie jak Cyrk Olimpijski, czy Cyrk Napoleona w Paryżu, spełniał specyficzną rolę w kształtowaniu się gustów estetycznych i kulturalnych widzów, stając się centrum lansującym modę i zasady towarzyskiego *savoir-vivre'u*. Znajdowało to odbicie zarówno w czysto technicznych elementach popisów artystów jak i ogólnej atmosferze cyrku, uwarunkowanej również jego nietypową zewnętrzną i wewnętrzną architekturą oraz towarzyszącym artystom nieodłącznym elementem

---

<sup>18</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt*, Berlin 1970

ryzyka.

Cinisellini miał duży wpływ na powstanie i rozwój pierwszych grup rosyjskich artystów cyrkowych, które często występowały na jego arenie. Szczególnie odpowiednią okazją do zaprezentowania nowych nabytych umiejętności i zaistnienia cyrkowca na arenie były wspomniane wcześniej *subotniki*. Zdaniem Kuzniecowa Cinisellini nie wywarł istotnego wpływu na rozwój cyrku rosyjskiego, ponieważ jego cyrk kierowany był do elit społecznych, nie uwzględniając specyficznej mentalności Rosjan, ich potrzeb, gustów i pragnień<sup>19</sup>. Był on jednak niekwestionowanym twórcą monarchii cyrkowej obejmującej rodzinny Mediolan, Petersburg i Warszawę.

W 1881 zmarł nagle Cinisellini i cyrk jego przejęli synowie Scipione i Ernesto, a dyrektorem został najstarszy z nich Andrea. Demonstrowane przez niego nowe pantomimy, przeważnie obce w swej tematyce publiczności rosyjskiej, złożonej z przedstawicieli wielu warstw społecznych, nie spotkały się z uznaniem.

Następnym spadkobiercą fortuny cyrkowej był Scipione Cinisellini, nazywany na afiszach „Cipione”. Nie wykazywał on jednak zbyt dużego zainteresowania pasją swojego ojca i pozbawiony wyższych ambicji artystycznych zaniedbywał cyrk. Pierwsze skrzypce w cyrku pod dyrekcją Cinisellini grała jego żona, baletnica jazdy konnej Lizzie Ciniselli.

W głośno reklamowanej wyższej szkole jazdy pani dyrektor demonstrowała głównie w oprawie wyszukanych elementów oświetlenia i modnej muzyki kolekcje najnowszych kostiumów jeździeckich, podczas gdy koń wykonywał jedynie najprostsze, konwencjonalne taneczne kroki. Nadmierny przepych i odpowiednio szumna reklama przyćmiły dawny poziom techniczny i artystyczny. Na arenie często pojawiali się artyści z różnych stron świata, jak np. ukraińscy tancerze, zespół taneczny z Argentyny, rumuńska orkiestra, którzy przyciągali uwagę widzów bardziej swoją egzotyką niż umiejętnościami. Ale cyrk prowadzony ręką pani Ciniselli był bardzo reprezentacyjny i skupiał na sobie uwagę carskiej loży, szczególnie zaś księcia Włodzimierza Aleksandrowicza, brata cara Aleksandra III. Wkrótce nawiązał się romans łączący Lizzie Ciniselli z wielkim księciem, przy aprobacie jej męża, który tolerował, a nawet zadowolony był z koneksji, jakie wynikały z tak bliskiej zażyłości z rodziną carską.

Małżonkowie Ciniselli traktowali swoich pracowników jak poddanych, którzy

---

<sup>19</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt*, Berlin 1970

musieli się na ich widok kłaniać. W stosunku do najbliższego otoczenia byli niedostępni i aroganccy. Po za cyrkiem byli ostentacyjnie snobistyczni. Aby przypodobać się petersburskiej arystokracji w swojej luksusowej willi, zbudowanej na tyłach cyrku, urządzali wystawne przyjęcia. Na bankiety zapraszani byli też dziennikarze, którzy byli przekupieni, aby pisać pochlebne recenzje na temat przedstawień cyrkowych. Jak można się domyśleć, rozrzutność właścicieli działa się kosztem cyrku. W 1916 wygasła dzierżawa na teren, na którym postawiony był cyrk i nie została wznowiona.

### **Cyrki wielkowiejskie**

Karl Hinne powierzył cyrk petersburski szwagrowi Ciniselinemu, a sam zajął się budową kamiennego cyrku w Moskwie. Na jego arenie często gościły wędrowne grupy zagraniczne, a repertuar adresowany był do publiczności ze średniej klasy społecznej m.in. do mieszczan, kupców, rzemieślników, wykształcając formy bliższe rosyjskiej, powszechnej mentalności.

Na rozwój cyrku moskiewskiego znaczący wpływ mieli Salamońscy, rodzina cyrkowa pochodzenia żydowskiego. Przodkowie ich występowali na jarmarcznych pokazach jako akrobaci i linoskoczkowie, a ich nazwisko, zapisywane później „Salamonsky”, widniało na afiszach już w XVIII w. Wilhelm Salomonsky był znakomitym jeźdźcem min. dżygitówki na arenie Renza.

Jego syn Albert (ur. w roku 1839) był artystą wszechstronnie utalentowanym: jeźdźcem, wołyżerem, treserem koni, skoczkiem parterowymi batutowym, a także clownem i mimem. Razem ze swoją żoną Liną Schwarz, baletnicą tańczącą na koniuszkach palców na nie osiodłanym koniu, występowali w przedstawieniu Renza w *Nibelungach* jako Zygryd i Brunhilda.

W 1879 Albert Salomonsky rozpoczął budowę cyrku, którego uroczyste otwarcie nastąpiło 20 października 1880. Został on wzniesiony na Cwietnym Bulwarze pomiędzy budkami jarmarczными i straganami, w centrum popularnych rozrywek ludowych. Repertuar był pełen fantazji, dopasowany do różnego typu publiczności.

Według opinii ówczesnych pracowników cyrkowych, Salomonsky jako dyrektor był bardzo wymagający i nie znosił sprzeciwu, a z artystów wyciskał ostatnie poty, płacąc im możliwie jak najniższe gáže. Efektem ciężkiej pracy artystów były wspaniałe

występy dorównujące do poziomu cyrków z Europy Zachodniej.

Rdzeń zespołu Salomońskiego tworzyli członkowie jego rodziny, a wśród nich dwaj adoptowani synowie- Freddy i Eugen Marder.

Pod koniec XIX wieku Albert Salamoński coraz bardziej wycofywał się z życia cyrkowego pojawiając się na arenie tylko przy okazji benefisowych przedstawień swojej żony Liny Schwarz. To właśnie ona, podczas gdy jej mąż oddawał się uciechom i całe noce spędzał w lokalach, przejęła opiekę nad cyrkiem. Prowadziła go z niezwykłym poczuciem taktu, mądrością i energią, mimo że najlepszy czas cyrku Salamoński odchodził już w przeszłość.

W okresie rewolucji 1905r. Salamońscy nie prowadzili swego cyrku, bo wydzierżawili go i jako kapitaliści żyli z procentu od majątku. Cyrk jednak działał pod tą samą nazwą , a jego dyrektorami byli: Rudolfo Trudzi, Feuerstein oraz Raduński, kłown –satyryk twórca kabaretu Bim-Bom.

Kuzniecowa gorzko wspomina, że pod koniec życia Albert Salamoński był już tylko ludzkim wrakiem, popadającym w coraz większą rozpustę i pijaństwo. Niegdyś jeden z największych znawców koni w Europie, świetny artysta, jeden z najsławniejszych dyrektorów cyrkowych i bezkompromisowy, wymagający nauczyciel, wychowawca wielu sławnych cyrkowców, stał się zgorzkniałym człowiekiem, nieczułym na to, co dawniej tak go pasjonowało i pochłaniało.<sup>20</sup>

Opuszczony i samotny, ponieważ wcześniej umarła jego żona i dwoje adoptowanych synów, zmarł w roku 1913. Cały majątek pozostawił swojej kochance, byłej pokojówce żony. Spadkobierczyni, dla której losy cyrku były zupełnie bez znaczenia, wyszła za mąż za Bertforda i w celu uzyskania ubezpieczenia oboje podpalił cyrk. Czyn ten został zdemaskowany, a sprawcy skazani na więzienie, ale wraz ze zniszczeniem spadku Salamońskiego – jak twierdzi Kuzniecowa- upadł ostatecznie model cyrku, sięgający swoimi tradycjami do XIX- wiecznego cyrku Renza, i nigdy już nie został zrekonstruowany.<sup>21</sup>

Cyrki Rosji przedwojennej - jak pisze Kuzniecowa- dzieliły się na dwie wyraźne grupy: na cyrki rodzinne, podtrzymujące starą tradycję wyższej szkoły jazdy konnej, oraz cyrki tzw. kapitalistów lub przedsiębiorców cyrkowych, dla których istotne były jedynie zyski i zgodnie z tą dewizą układany był program.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt* (przekł.z ros.),Berlin 1970

<sup>21</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt*(przekł.z ros.),Berlin 1970

<sup>22</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt* ( przekł.z ros), Berlin 1970

Jednym z najzarliwszych orędowników starych tradycji cyrkowych był Aleksandro Ciniselini. Prowadził on stały cyrk w Warszawie, pozostając w dużym stopniu wierny klasycznemu stylowi. A sam Aleksandro ucieleśniał pełną chwałę przeszłość znakomitych dynastii cyrkowych, które w tym okresie już prawie wygasły.

### **Cyrki prowincjonalne**

Jak stwierdza Kuzniecowa, cyrku w Rosji nie można opisywać bez przedstawienia jej specyficznych stosunków społeczno-ekonomiczno-kulturalnych. Nierozwinięty przemysł szedł tam w parze z resztkami feudalizmu, między zaś miastem i wsią panowały bardzo ostro zarysowane kontrasty. Niski był poziom edukacji wśród szerokiej rzeszy zubożałego społeczeństwa wiejskiego i mieszczańskiego, wyzyskiwanego przez klasy posiadające. Dlatego rosyjska publiczność, o niezwykle zróżnicowanym składzie socjalnym, na początku XX wieku stawiała pod adresem sztuki cyrkowej często przeciwstawne wymagania. Chciała widzieć u siebie nowoczesny cyrk wielkomiejski, ale także cyrk połączony z gastronomią i innymi sposobami spędzania wolnego czasu, jak również przedstawienia w prymitywnych budach jarmarcznych. Dlatego też drobne wędrowne trupy cyrkowców przetrwały w Rosji jeszcze długo w XX w. W praktyce dominowały w Rosji małe i średnie cyrki, w których występowali artyści o niezbyt wybitnych umiejętnościach. Dlatego *music-halle* oraz inne tego rodzaju przedsięwzięcia rozrywkowe, które na przełomie XIX i XX wieku rozpowszechniały się w Europie Zachodniej, były w Rosji zupełnie nieznanymi. W małych wędrownych cyrkach i zbliżonych do nich repertuarem cyrkowych budach jarmarcznych, charakterystycznych dla Rosji tamtego okresu, w dalszym ciągu (tak jak w XIX w) prezentowali się artyści, którzy, zgodnie ze starą tradycją cyrkowych rodzin, znali wiele gatunków sztuki.

Dlatego właściciele dużych cyrków musieli wybitnych specjalistów określonej dyscypliny cyrkowej sprowadzać z zagranicy, a dyrektorami zostawali często zupełnie niezwiązani ze sztuką cyrkową handlowcy i kupcy, dla których cyrk był jedynie dochodowym interesem. Również dyrektorzy pochodzący ze starych cyrkowych rodów zupełnie utracili twórczy rozmach i także zaczęli traktować cyrk jako zwykłe przedsiębiorstwo. Losy cyrków w Rosji w głównej mierze zależały od osobowości i

umiejętności organizacyjnych dyrektorów, a te nie zawsze były najwyższej miary.

Do typowo prowincjonalnych przedsiębiorców cyrkowych należeli m.in.: Fuhrer, Beranek i Surhr. Pierwszy z nich z zawodu był kelnerem i szynkarzem i miał opinię szulera, mimo to został z czasem właścicielem cyrku w Tbilisi. Suhr podróżował po centralnej i południowej Rosji, zakładając w większych miastach drewniane cyrki. Beranek na początku lat siedemdziesiątych XIX w objeżdżał gubernie nadwożańskie.

Ich cyrki, będące nieudolnym naśladownictwem amerykańskich cyrków namiotowych, przypominały raczej zwykłą budę jarmarczną z plandeką podtrzymywaną przez dwie tyki lub mizerny maszt. Wokół maneżu ustawiano dwa trzy rzędy ławek, a przez nieszczelne płótno namiotowe przeciekał deszcz. Ludzi do takiego cyrku przyciągała przeważnie loteria fantowa, której głównej wygranej (np. krowy) nikt nigdy nie mógł wylosować.

Beranek cały ekwipunek, tj. konie, garderobę i rekwizyty, jednego ze swoich prymitywnych cyrków sprzedał trzem młodym akrobatom, braciom Nikitinom. Dimitrij, Piotr i Akim byli synami pańszczyźnianego chłopca, Aleksandra Nikitina, który po uwłasnowolnieniu został kataryniarzem. Wkrótce rodzina Nikitionów zaczęła wędrować po Rosji dając przedstawienia pod gołym niebem i żyjąc z wolnych datków przechodniów

Najstarszy Dimitrij tańczył i śpiewał, Piotr popisywał się umiejętnościami ekwilibrystycznymi i manipulował ciężkimi przedmiotami, a najmłodszy był kłownem. Latem 1873 nabyli cyrk w Saratowie. Ponad dziesięć lat Nikitinowie objeżdżali ze swoim cyrkiem prowincję, z każdym rokiem powiększając go i udoskonalając, aż wreszcie w 1886 postanowili udać się do Moskwy i konkurować ze słynnym cyrkiem Salamonskiego. Udało im się odnieść sukces, ponieważ program, jaki przedstawili moskiewskiej publiczności przeznaczony był dla szerokiej, powszechnej widowni i pozbawiony był jakiegokolwiek snobizmu i elitaryzmu. Wzbogaciwszy się w Moskwie, Nikitinowie ponownie ruszyli w dalekie podróże po rosyjskiej prowincji, odwiedzając takie miasta jak Tbilisi, Baku, Astrachań, Carycyn, Saratów, Samarę, Kazań, Charków. W odwiedzanych miastach wznosili stałe cyrki z drewna lub kamienia, w których pokazywali swoje programy, za każdym razem, gdy tam gościli.

## Alfabet cyrkowy, dżygici i zapaśnicy

Jak podaje Bogdan Danowicz<sup>23</sup> małe cyrki prowincjonalne za Uralem, na Krymie lub Kaukazie były bardzo zacofane, odznaczały się prymitywną organizacją, kulturą i warunkami materialnymi. Zespół cyrkowy stanowił właściciel cyrku, jego rodzina i uczniowie, których bezlitośnie wykorzystywał, niejednokrotnie każąc chłostą. Wielu z nich nie miało żadnego wykształcenia, nie umiało czytać ani pisać. Dlatego kolejność poszczególnych numerów anonsowano w programie z pomocą osobliwych hieroglifów. I tak np. dwie zgięte ku dołowi laski oznaczały popisy na obręczach, a skoki przez nie oznaczano malując koła, żonglerów miało charakteryzować kilka kółek, natomiast zapaśników kwadrat itp.

Wiele prowincjonalnych cyrków, tak jak średniowieczni szarlatanie z bud jarmarcznych, rozdawało wśród publiczności podarki. Był to jednak jeden z wielu oszukańczych trików, mających na celu przyciągnąć ludzi, ponieważ nagrody zawsze wędrowały w ręce siedzących na widowni pracowników cyrkowych.

Ale – jak stwierdza Kuzniecowa- w cyrkach tych, choć niekiedy w bardzo ciężkich warunkach dojrzewali przyszli artyści ambitniejszego już cyrku rosyjskiego.<sup>24</sup>

W cyrku rosyjskim pojawiła się dżygitówka, sztuka jeździectwa konnego wywodząca się od kaukaskich grup etnicznych.

Dżygitówkę uprawiały już w bardzo odległych czasach ludy mieszkające na Kaukazie, określane jako ludy jeździeckie. Powiada się o nich, że dzieci tam pono wychowywały się na grzbietach koni, a sam koń odgrywał szczególną rolę. Mieszkańcy Kaukazu potrafili stosować w jeździe konnej przeróżne sztuczki i fortele, których znajomość przez wiele setek lat przechodziła z pokolenia na pokolenie. Jazdę konną mieli opanowaną do perfekcji i dlatego w czasie wojny uchodzili za bardzo niebezpiecznych przeciwników. Ale także w czasach pokoju na różnych uroczystościach i zabawach prześcigali się nawzajem w coraz to trudniejszej i zuchwalszej jeździe na koniu. Dżygitówka przeniesiona do cyrkowy maneż szybko zyskała sobie wielu zwolenników, a jej mistrzowie znaleźli uznanie nie tylko w Rosji, ale również w zachodniej Europie i Ameryce.

Dżygitówka jest odmianą bardzo dynamicznej wojskowo-sportowej jazdy konnej

---

<sup>23</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk Olimpijski* .wyd. Iskry, Warszawa 1984,s 105

<sup>24</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zircus der Welt* ,(przekł. z ros.),Berlin 1970

cyrkowego akrobata. Wymaga znakomicie wytrenowanych koni, jak też brawurowych i doświadczonych jeźdźców. Polega m.in. na tym, że jeźdźcy kryją się podczas jazdy pod brzuchem konia, z głową zwieszoną w dół, za ogonem i twarzą zwróconą ku końskim kopytom.

Specjalnością cyrku rosyjskiego, zwłaszcza przed rewolucją październikową, były bardzo lubiane przez publiczność walki zapaśnicze.

W roku 1904 petersburski cyrk Cinisellogo ogłosił pierwsze międzynarodowe mistrzostwa zapaśników w stylu francuskim. Publiczność miała swoich ulubieńców, którzy dostawali wielkie honoraria i nazywani byli „nadludźmi”.

W tym okresie program cyrkowy bez walk zapaśniczych był nie do pomyślenia, podczas, gdy w Europie Zachodniej, walki te były epizodyczne i nie odgrywały dużej roli.

Kuzniecowa dopatruje się w popularności zapaśników specyficznego podłoża społeczno-politycznego Rosji.<sup>25</sup> Otóż, po stłumieniu pierwszych podmuchów rewolucji z lat 1905-1907 reżim carski zainicjował w Rosji okres wszechwładnego panowania policji i wojska. Wszystkie gubernie zostały objęte stanem wyjątkowym, a sądy wydawały tysiące wyroków śmierci, aby zastraszyć naród rosyjski. W tej sytuacji walki zapaśnicze w cyrku były czymś w rodzaju zastępczej rozrywki, odwracającej uwagę od zaostrzonej tyranii. Cyrk spełniał wtedy pragnienia uciśnionych ludzi, dostarczając im pewnego rodzaju „catharsis”, pomagał zmagać się z trudną rzeczywistością. Potężne, muskularne ciała zapaśników, które zderzały się ze sobą i oplatały niczym korpusy dwóch rozjuszonych niedźwiedzi, mimo woli pobudzały wyobraźnię, która tworzyła obraz walki, jaką naprawdę chciało się stoczyć. Przyglądający się atletom widz, choć pozbawiony ich autentycznej determinacji, czuł się równie silny jak oni. Takie nazwiska, jak Hackenschmidt, Poddubny, Cyganiewicz urastały niemal do rangi symbolu. Kuzniecowa porównuje fenomen rozkwitu walk zapaśniczych w czasach nasilonej reakcji politycznej i policyjnej do rozbudzonego w tym czasie fanatyzmu religijnego i mistycznego związanego m.in. z głoszoną przez Tołstoja filozofią.<sup>26</sup> Myślę, że w tym czasie cyrk jako rodzaj sztuki przejawiał cechy narodowe Rosjan i ich pragnienia wolnościowe, w podobny sposób jak literatura romantyczna, zwłaszcza mesjanizm, w Polsce okresu rozbiorowego.

Silny kult siły i tężyzny ludzkiej, podziwianej u atletów cyrkowych, można było

---

<sup>25</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zircus der Welt* ,(przekł. z ros.),Berlin 1970

<sup>26</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zircus der Welt* ,(przekł. z ros.),Berlin 1970



zaobserwować później jedynie w faszystowskich Niemczech. Uważam więc, że często program i funkcje cyrku są odzwierciedleniem nastrojów panujących w społeczeństwie, a sam cyrk może być z jednej strony elementem propagandy, wykorzystywanym do manipulacji i podgrzewania atmosfery wśród narodu, z drugiej zaś przybierać charakter rewolucyjny i wolnościowy.

### **Cyrk w okresie ZSRR**

Rozdział na temat historii cyrku w Rosji chciałabym zamknąć próbą scharakteryzowania cyrku w okresie ZSRR. Nie dotarłam jednak do żadnych źródeł książkowych poruszających ten temat.

Informacje, jak wyglądał cyrk w Związku Radzieckim w latach 80'tych zdobyłam dzięki wywiadowi przeprowadzonym z Janem Laszkowiczem, ukraińskim byłym pracownikiem cyrkowym. W latach 1983-1989 był on asystentem żonglerki konnej, zajmował się zwierzętami, podawał rekwizyty podczas występów, zajmował się ich przechowywaniem i naprawą, prowadził konie na arenę, dbał o bezpieczeństwo dwóch artystek wołyżerki Teresy i Tatiany Detebowskich.

Grupy cyrkowe w okresie ZSRR podtrzymywały tradycje wędrownych cyrków prowincjonalnych. Tak, jak wszystkie dziedziny sztuki, również cyrk w tym czasie podlegał upaństwowieniu i nosił nazwę SOJUZYRK – sowiecki cyrk państwowy. Komitet centralny cyrku był w Moskwie i jemu podlegało ponad 100 grup cyrkowych. Jego główną funkcją było

przydzielanie miejsc dla poszczególnych grup w stałych budynkach cyrkowych na terenie całej Rosji. Według obowiązujących w tym czasie postanowień komitetu do spraw kultury i rozrywki w każdym mieście powyżej 400 tys. mieszkańców budowany był cyrk

Grupie artystów centrala moskiewska wyznaczała jeden ze stałych budynków cyrkowych, do którego jechali na okres od 1 do 3 miesięcy. Bywało, że pobyt przedłużał się do 6 miesięcy, jeśli grupa przygotowywała nowy repertuar i potrzebowała więcej czasu na ćwiczenia. Cały ekwipunek cyrkowy, przyrządy do pokazów i zwierzęta, wraz z ich opiekunami, transportowano najczęściej pociągami towarowymi, natomiast artyści z rodzinami przybywali do wyznaczonego miasta osobno. Jak podaje

Laszkowicz, razem z cyrkiem odwiedził wiele miast na terenie całej Rosji m.in. Lwów, Astrachań, Krasnodar, Ałmata, Tibilisi, Baku.

Praca w cyrku wędrownym była jedną z niewielu okazji dla ludzi lubiących podróżować, by swobodnie poruszać się po kraju, dlatego też cyrk stał odskocznią i dawał poczucie pewnej wolności. Jednakże swobodę cyrków także starano się możliwie jak najbardziej ograniczyć. Po przyjeździe i ulokowaniu się w nowym miejscu zaczynała się codzienna praca. Dyrektor cyrku rozpisывał całotygodniowy harmonogram treningów tak, aby każdy artysta miał codziennie przynajmniej godzinę ćwiczeń na arenie, a obecność była obowiązkowa i bezwzględnie wymagana. W weekendy były około 3-godzinne występy; w sobotę dwa, w niedzielę trzy. Od południa były przedstawienia dla dzieci, a wieczorem występy dla dorosłych - najczęściej dla zorganizowanych grup z zakładów pracy. Poniedziałek był zazwyczaj jedynym dniem wolnym. Do pracy w cyrku byli angażowani również lokalni artyści, dlatego repertuar cyrku nieco modyfikował się i poza stałymi punktami programu, włączano nowe, przygotowane razem z cyrkowcami pracującymi na stałe w danej placówce. Za porządek i zorganizowanie przedstawień odpowiadał inspektor maneżu.

W cyrku, tak jak niegdyś, pracowało wiele małżeństw i rodzeństw, dlatego w składzie przyjezdnej ekipy cyrkowej były całe rodziny, a dzieci posyłane były do miejscowych szkół na czas pobytu cyrku w danej placówce.

Wśród artystów i pracowników cyrku panowały pewne niepisane zasady, a nawet przesady. Używali oni też swoistych zwrotów, znanych tylko w tym środowisku. Obowiązywała zasada, że pracownik powinien zawsze stać twarzą do maneżu, nigdy tyłem, ponieważ „arena go żywi”. Nowy robotnik jako pierwszą pracę dostawał czyszczenie zębów koniom. Dobroczynne występy na 1-go maja w fabrykach nazywano „szewskimi koncertami”. Przed występami nie wolno było pić alkoholu, natomiast za kulisami i w wolny dzień nie było tego zakazu. Jednym z ciekawych sposobów zdobywania wódki, była wymiana nawozu konnego działkowiczom w zamian za alkohol.

Cyrk miał być atrakcją i rozrywką dla robotników i ich rodzin, nierzadko bardziej się skupiając na propagowaniu idei komunistycznych, niż na odpowiednim poziomie artystycznym. Repertuar był też skierowany bardziej do najmłodszej, niewybrednej widowni, dlatego umiejętności cyrkowe schodziły na drugi plan, ustępując miejsce kiczowi i powielanym scenkom.

Jeden z takich budynków, o okrągłym kształcie przeznaczonym na występy

przyjezdnych grup cyrkowych widziałam w 2005 roku we Lwowie. Byłam tam akurat w okresie noworocznym, kiedy występował cyrk „Dżambo”. Główną atrakcją tego cyrku była jego egzotyczność. Artystami w tym cyrku byli czarnoskórzy akrobaci i to oni skupiali największą uwagę publiczności, samo natomiast przedstawienie było raczej tendencyjne i nie przedstawiało zbyt wysokiego poziomu artystycznego.

W taki sam sposób działały cyrki w krajach bloku sowieckiego, w tym również w Polsce. Myślę, że właśnie to jest przyczyną tego, że ludziom obecnie cyrk kojarzy się ogólnie z tanią, nieambitną rozrywką. Cyrk nie jest postrzegany jako dziedzina sztuki. Jedyna funkcjonująca w Polsce szkoła cyrkowa w Julinku pod Warszawą kilka lat temu została zamknięta, bardziej z powodu braku zainteresowania, ale nawet w okresie swojego funkcjonowania była traktowana bardziej jako szkoła przyuczająca do zawodu, a niżeli szkoła artystyczna. W ostatnich kilku latach szybko następuje jednak zmiana w spojrzeniu na cyrk i rodzą się nowe przestrzenie w dziedzinie cyrkowej, o czym piszę w dalszej części mojej pracy.

## **E/ SŁAWNE RODZINY CYRKOWE**

### **Wstęp**

Cyrki to bardzo często rodzinne przedsięwzięcia. W historii cyrku mamy wiele dynastii rodzinnych zajmujących się sztuką cyrkową. Są wśród nich rody właścicieli cyrkowych, takich jak opisana wcześniej dynastia Franconich, Renz, Salomonsky czy Ciniselli. Bardzo często wśród artystów cyrkowych bywały pary małżeńskie, co jeszcze bardziej scalało różne cyrki w spółki rodzinne. Umiejętności przekazywane też były z pokolenia na pokolenie, np. synowie sławnych trenerów i mistrzów wyższej szkoły jazdy konnej zostawali jeźdźcami, a córki amazonkami( np. Anna Fillis uczennica słynnego ojca, Jamesa, od którego przejęła gracje i wytworność manier.)

W różnych cyrkach występowały całe rodziny zajmujące się tą profesją. Rodziny cyrkowe były poszukiwane przez dyrektorów, tworzyły bowiem solidne ośrodki pracy zespołowej. Kiedy jeden z członków grupy wskutek kontuzji nie był w stanie wykonać swojego numeru, mógł być zastąpiony przez kogoś z rodziny.

### **Chiarini – najstarsza dynastia cyrkowa**

Najstarszą rodziną tradycjach cyrkowych byli Chiarini. Byli z pochodzenia genueńczykami..

Według kronik francuskich już w roku 1580 występowali na jarmarku Saint-Laurent jako jeźdźcy, linoskoczkowie, akrobaci i lalkarze. W roku 1710 na paryskim Faubourg du Temple tworzyli trupę linoskoczków, mimów i choreografów. Prawie 70

lat potem Francesco Chiarini pokazywał w jednym z paryskich teatrzyków chińskie cienie. Jego córka Angelica Chiarini była pierwszą świetną amazonką i występowała w cyrku Astleya, a następnie w Cyrku Olimpijskim.

W roku 1834 Chiarini odnieśli duży sukces w Bolonii, a w latach 1848 i 1854 na Arena del Dole. Chiarini występowali też w cyrku Fernando na Montmartrze. W tej grupie znaleźli się: Vincenzo, Constanza, Maria Rosa, Luisa, Enrichetta, a także Felice, który wcześniej był świetnym linoskoczkiem w Cyrku Olimpijskim.

W roku 1850 zdezerterowała z cyrku piękna Adelaida, jedna z najlepszych wówczas akrobatek na linie. Zakochała się bowiem w pułkowniku Cordobo i wyszła za niego za mąż. Ich córka również Adelajda, poszła w ślady matki i została tancerką na linie.

Największą sławę zdobył Giuseppe Chiarini, który wędrował z cyrkiem po Ameryce Łacińskiej, Australii, Nowej Zelandii, Indiach, Chinach i Japonii. Giuseppe zatrzymał się na stałe w Rio de Janeiro, gdzie został nadwornym koniuszym Pedra II, cesarza Brazylii, a na stare lata przeniósł się do San Francisco.

Na początku XX wieku Chiarini pojawili się na scenie teatru Funambules w pantomimach akrobatycznych jako arlekini, mimowie i skoczkowie. Marion Chiarini tańczyła na linie. W tym czasie Chiarini popadli w konflikt ze słynnym mimem Debrurau i w efekcie tej kłótni musieli opuścić teatr. Przenieśli się znów na arenę cyrkową: jeden z nich, Vincenzo, został wówczas partnerem słynnego kłowna Chadwicka.

Jako artyści cyrkowi Chiarini są aktywni do dziś.

Również najbardziej znany teraz w Polsce objazdowy cyrk „Zalweski” prowadzony jest przez dwóch braci o nazwisku Zalewscy.

## **Rozdział II :**

### **Widowiskowość cyrku Związek cyrku z teatrem i filmem**

## II.1. Pantomima i mimodramy

Pantomimy odgrywały w cyrku kolosalną rolę, stając się w pewnym okresie jego kwintesencją i stawiając wręcz pod znakiem zapytania egzystencję klasycznej areny. Już na początku historii nowożytnego cyrku, w angielskim cyrku Astleya lub francuskim cyrku Olimpijskim ruszyła wielka maszyneria teatru cyrkowego, przekształcająca się teatr historycznej i politycznej apoteozy, miejsce narodowego nacjonalistycznego kultu, albo – jak napisał Kuzniecowa<sup>27</sup> - nawet szowinistycznej egzaltacji.

Jak podaje Danowski<sup>28</sup> architektura wnętrza cyrków Franconiego wyraźnie oddawała charakter teatralny. Do żelaznego repertuaru należały pantomimy o Joannie d'Arc, a szczególnie o heroizmie Napoleona i jego generałów. Jedną z takich historyczny pantomin było przedstawienie o księciu Józefie Poniatowskim.

Równocześnie w teatrze cyrkowym Franconich rozpoczęto przedstawianie tzw. dekoracyjnych melodramatów, jak choćby „Męczennika” Chateaubrianda lub „Otello” na motywach Szekspira.

Przepych kostiumów oraz wystawność dekoracji zaćmić miały wszystko to, co dotychczas pokazywano u Franconiego, a miejsce mimów zajęli aktorzy teatralni.

---

<sup>27</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zircus der Welt*, (przeł. z ros.), Berlin 1970

<sup>28</sup> Bogdan Danowski *Był cyrk Olimpijski*, wyd. Iskra, Warszawa 1984, s. 141-150

Pierwszą część programu wypełniały popisy jeźdźców konnych, amazoнок kłownów , a druga część zarezerwowana była dla pantominy, która rozpoczynała się zwykle w sposób niezwykle pompatyczny i okazały. Otwierały się zasłony i na arenę wychodziły kompanie trębaczy. Za nimi posuwała się kapela wojskowa oraz oddziały francuskiej kawalerii, artylerii i piechoty. W tej paradzie brało około 600 tyś. artystów. Wkrótce w głębi sceny pojawiał się nieprzyjaciel i rozpoczynała się regularna bitwa. Rozbłyskiwały bengalskie ognie i gęstniały rozpylane dymy.

Mimodram przekształcał się w gloryfikująca Napoleona epopcję i potęgował wzrastający wśród francuskiego społeczeństwa kult Bonapartego. W paryskich teatrach nastąpiła prawdziwa eksplozja sztuk poświęconych Napoleonowi.

Cyrk Olimpijski stawał się w tym czasie perfekcyjną machiną teatralnej iluzji, odciskając niezatarty ślad na świadomości historycznej wielu Francuzów, a zwłaszcza drobnomieszczaństwa, które w tej cyrkowej gloryfikacji Napoleona znajdowało dla siebie swoisty charyzmat, jakby duchowe wsparcie wobec coraz bardziej umacniającej się społecznie burżuazji. Pokazywane bowiem, w Cyrku Mimodramy zawierały metaforę innej, jakby ponadhistorycznej potęgi, prawie mistycznej i magicznej.

Osoba Napoleona fascynowała nawet w mimodramie „Folwark Montmirall”, ukazującym odwrót rozbitej armii spod Moskwy: rannych, głodujących, zamarzających i umierających żołnierzy jeszcze bardziej elektryzowała pojawiająca się postać imperatora. Szczytowym osiągnięciem Cyrku Olimpijskiego była inscenizacja ku czci Napoleona nazwana „Cesarz”.

Oprócz mimodramów militarystycznych, cyrk rozpoczął prezentacje innego typu widowisk, spośród których największym wzięciem cieszyły się inscenizacje popularnych bajek z udziałem tresowanych zwierząt.

W roku 1831 paryska publiczność ujrzała pantomimę w trzech aktach i siedmiu obrazach „Lwy z Mysore” z udziałem lwów. Główną rolę zagrał treser dzikich zwierząt Martin. Wcielił się on w postać sługi, któremu okrutny sułtan kazał obciąć język i który od tej pory porozumiewać się mógł jedynie mimiką i gestem, znajdując w ten sposób porozumienie z dzikimi lwami.

Coraz większe znaczenie w Cyrku Olimpijskim zaczęła odgrywać skomplikowana, pełna kunsztownego przepychu inscenizacja. Rozpoczęła się epoka optycznych spektakli a kulminację tego gatunku stanowiła premiera „Diabelskich eliksirów” pełna błyskotliwych zmian scenerii i przepychu kostiumów uszytych z najlepszych gatunków jedwabiu, ozdobionych pióropuszcami, wstążkami, orderami, haftami. Ta wystawność



zapowiadała jednak zmierzch prawdziwego Cyrku Olimpijskiego, który zaczynała się przemieniać w pretensjonalny pseudodworski teatr, spychając na dalszy akrobatykę oraz inne typowo cyrkowe dyscypliny na dalszy plan. Upadek Cyrku Olimpijskiego nastąpił po sezonie 1842/43 kiedy to nowy właściciel przemianował go na zwykły teatr.

Na francuskiej prowincji w dalszym ciągu odgrywano tradycyjne pantominy, które tak jak np. „Mazepa” lub „Śmierć kapitana Cooka” były przez wiele lat wystawiane w Cyrku Olimpijskim. Grano również starowłoskie „czarodziejskie pantominy” rodem z bud jarmarcznych.

W Londynie cyrk Astleya, który po przebudowie stał się też teatrem cyrkowym naśladował styl wypracowany we francuskim cyrku, co wyraźnie widać było w inscenizacji Ducrowa „Bitwa pod Waterloo”

W latach pięćdziesiątych w cyrkach Renza i Carrego dominowały ,choć już nie tak popularne i nadrzędne pantominy bitewne oraz z duchem ówczesnej epoki romantyczne pantominy zbójckie. Pantominy zbójckie miały bardzo postępową i szlachecką wymowę, jako że w tradycji ludowej Serbów, Włochów, Słowaków, Czechów, Polaków i Rosjan zbójcy uchodzili za mścicieli wszystkich skrzywdzonych przez możnych. Również historyczne pantominy wojenne przepełnione duchem romantycznego patosu, heroizmu i nacjonalizmu oraz dawka nieodłącznego sentymentalizmu.

Z takim repertuarem zawitały wiec cyrki różnych narodowości do Petersburga.

W petersburskim cyrku Cinisellogo odbyła się premiera „Kopciuszka” będąca nową formą pantomimiczno- baletowej bajki przeznaczonej dla dzieci, które były również jej głównymi aktorami. „Kopciuszek” zrobił furorę także u Renza w Berlinie i Carrego w Amsterdamie. W ten sposób zapoczątkowano wystawianie tzw. pantomim dziecięcych, w których wszystkie lub większość ról podejmowały dzieci.

Pantomimy gloryfikujące siłę oręża i ukazujące klęski przeciwnika zaczęły w przeszłości. Jedyne syn Renza, Franz nie zrezygnował z nich zupełnie i w 1895 wystawił z niezwykłym rozmachem pantomimę, która uświetnić miała powstanie Drugiej Rzeszy „wykutej krwią i żelazem”. Widowisko było wielkim hymnem pochwalnym nacjonalistyczno - szowinistycznych ideałów niemieckiego mieszczaństwa.

Pomysłów na nowe inscenizacje Cyrki zaczęły szukać wśród legend, podań i mitów oraz w literaturze teatralnej i librettach operowych. Reżyserowaniem pantomim zajmowali się coraz częściej bardzo znani baletmistrze.

W mimodramach bardzo duży nacisk kładło się na technikę efektów wizualnych. A do jej realizacji budowano całe aparaty składające się z rekwizytów, które umożliwiały

najbardziej zaskakujące efekty, jak np. uczynienie aktora niewidzialnym lub spowodowanie jego unoszenie się w powietrze. Wprawiająca w zdumienie maszyneria teatralna zepchnęła zdecydowanie na dalszy plan treść przedstawianych pantomim, które zrezygnowały już zupełnie z pomocy słowa, zasadzając się poza aparaturą techniczną, głównie w balecie, muzyce, dekoracjach oraz innych efektach artystycznych uwydatniających ich widowiskowość.

Następnie przysła moda na pantomimy z tzw. *divertissement*, czyli o charakterze wyłącznie rozrywkowym.

Inscenizacja pantomim uległa dalszej radykalnej zmianie, kiedy zastosowano w cyrku maszyny napędzane motorem oraz elektryczność zamiast maszynarii ręcznej i gazowego oświetlenia. Prawdziwą innowacją techniczną stanowiła zamontowana w roku 1886 w Nouveau Cirque w Paryżu arena podwodna, dzięki której z menaż w krótkim czasie wypełniał się woda i powstawał basen.

W połowie lat dziewięćdziesiątych pokazywano w cyrkach na ekranach najpierw statyczne, a potem ruchome obrazy. Zatem jako ostatnia nowość stulecia wkroczył do cyrku aparat filmowy, który zastosowano celem jeszcze efektowniejszego przedstawiania pantomim.

W pierwszych latach XX w. zaznaczała się wyraźnie dekadencja cyrkowych pantomim. Z czasem zniknęły one z pola widzenia współczesnej sztuki cyrkowej.

Marion Hannah Winter napisała<sup>29</sup>, że w teatrze cyrkowym doszło do wymieszania pantonimy, melodramatu, baletu i akrobatyki, tradycyjnych elementów cyrkowego kuglarstwa, jak również komedii typu *dell'arte*, sztuki trubadurów cudowności bajek. Ludzie w różnych epokach historycznych snuli fantazje zarówno o radykalnej zmianie istniejących struktur świata, jak i poprawie stosunku człowieka do człowieka. A forma ich postulatycznych fantazji lub snów na jawie była zwykle utopia – wielobarwny i wieloformny obraz innego świata, w którym każdy człowiek mógł się uwolnić od przytłaczającej go szarej i trudnej rzeczywistości.

---

<sup>29</sup>za Marion Hannah Winter *Le theatre du merveilloux*, Francja 1962

## II. 2. Trapez

Trapez to huśtający się drążek wysoko zawieszony nad areną. Postanowiłam podobnie jak popisy na linie ten rodzaj występu umieścić w tej części pracy z dwóch powodów. Z jednej strony są to przyrządy typowo cyrkowe, które trudno zainstalować samemu, więc trudno zaliczyć je do tego rodzaju zabawek, jak poi, zonglerka, flowerstick itp. Z drugiej strony występy na linie i trapezie mają bardzo spektakularny i widowiskowy charakter, co czyni je podobnymi do przedstawień teatralnych i estradowych.

Trapez wymaga od artysty dużej koncentracji oraz przede wszystkim bardzo dużej elastyczności i giętkości ciała połączonej z wytrzymałością i siłą.

Jak podają autorzy książki „Świat cyrku”<sup>30</sup> latający trapez ma przeszło sto lat. Do cyrku wprowadził go w roku 1859 Francuz o nazwisku Leotard. Używał on dwóch kołyszących się platform -dwóch trapezów. Ten pełen wdzięku i elegancji artysta odbijał się ze swej platformy, a wówczas jego pomocnik wypuszczał w jego stronę drugi trapez. W dokładnie obliczonej chwili Leotard puszczał się jednego drążka i przenosił się na drugi. Nie korzystał z siatki, ale na podłodze rozkładał długi materac. Inauguracyjny występ Leotardana trapezie w paryskim Cyrku Napoleona stał się bardzo dużą sensacją, a artysta za swój wyczyn otrzymywał bajeczne wynagrodzenie.

Leotard urodził się 1 sierpnia 1838 roku. Jego ojciec, nauczyciel gimnastyki, prowadził szkołę wychowania fizycznego w Tuluzie. Dla swojego syna planował jednak szanowaną karierę prawnika. Ale ponieważ niedaleko pada jabłko od jabłoni, Leotard ukończywszy naukę mając 18 lat zrezygnował ze studiów na rzecz trapezu.

---

<sup>30</sup>Rupert Croft- Cooke, Peter Cotes *Świat cyrku*, wyd.PIW, Warszawa 1986,s 102-103

Swój debiut arenowy miał w Londynie w starej Alhambrze na Leicester Square. Wzbudził niebywałą sensację wykonując lot w powietrzu nad stołami, bez zabezpieczającej siatki. Napisano wówczas nim piosenkę, znaną powszechnie do dziś. Wkrótce po występach w Alhambrze znalazł licznych naśladowców, którzy udoskonalili zastosowany przez niego aparat.

Hiszpańska grupa Rizarellich jako pierwsza, w roku 1871, zastosowała siatkę podczas występów w Amfiteatrze Holborn.

Ale najwybitniejszym artystą trapezu wszechczasów był Alfredo Codona, syn właściciela meksykańskiego cyrku objazdowego. Swój numer przygotował w roku 1913, gdy cyrkiem Wirth występował w Australii- powietrzu chwycił go wówczas ojciec. Przez sześć tygodni Alfredo popisował się na pojedynczym trapezie cyrku Barnauma i Bailey. W 1917 wspólnie ze swym bratem Lalo występował na latającym trapezie w Hawanie.

To on postanowił wykonać numer powszechnie uważany za niewykonalny przynajmniej potrójne salto. Pewne wyobrażenie o szaleństwie tego pomysłu może dać informacja, iż w owym momencie historii cyrku zaledwie jedenastu gimnastyków zdołało wykonać salto podwójne. Jako pierwszy salto podwójne wykonał Edmund Rainat, który na arenie występował do osiemdziesiątego roku życia. Z powodzeniem wstąpili w jego ślady bracia Jules i Alexis, Pierze Bouvier oraz inni.

Salto potrójne czasem artystom udawało się wykonać przez przypadek, często to jednak kończyło się tragicznie. Zdarzył się on amerykańskiemu kłownowi Gaytonowi w Londynie i Gayton pożegnał się z życiem. Zdarzył się Hobbesowi w Londynie on również go nie przeżył. Zdarzyło się Duttonowi, któremu wprawdzie udało się wyjść z życiem, lecz pełen wdzięczności za swoje szczęście, natychmiast złożył wymówienie kierownictwu swego cyrku i nigdy więcej nie zbliżył się do cyrkowego namiotu.

W czasie, kiedy Codona przygotowywał się do życiowego wyczynu, nad wykonaniem potrójnego salta pracował również Ernie Lane. Konkurent był już bardzo bliski sukcesu, jednak podczas przedstawienia w Chicago rozminął się z przegubami rąk partnera i spadł łamiąc sobie kręgosłup wskutek uderzenia o krawędź siatki.

Codon pod koniec jednego sezonu odwołał wszystkie występy, wycofał się do zimowej siedziby Ringling Cirrus i tam intensywnie trenował. Szczególnie trudny przy potrójnym saltie był problem synchronizacji.

W ciągu trzech lat opanował numer do perfekcji i wreszcie w roku 1930, w Coliseum w Chicago, udało mu się wykonać skok życia. Nie za każdym razem, gdy próbował,

udawało mu się wykonać potrójne salto. Numer wychodził mu 9 razy na 10 prób, ale i to dla przeciętnego artysty cyrkowego graniczyło z cudem. Jak obliczono podczas wykonywania potrójnego salta Codona leciał w powietrzu z prędkością 60 mil na godzinę.

## **II. 3. Chodzenie po linie. Sławni linoskoczkowie.**

Ta bardzo widowiskowa i efektowna dziedzina cyrkowa wymaga wyjątkowego skupienia, koncentracji oraz bardzo dużego wycucia własnego ciała. Sekret chodzenia po linie jest doskonale wyważenie równowagi poprzez odnajdywanie w każdej pozycji środka ciężkości i wewnętrznego balansu. Do wykonywania popisów na znacznych wysokościach linoskoczkowie trzymają w ręku drążek, żerdź lub tyczkę. Dzięki tym przyrządom punkt ciężkości ciała przesuwa się na wysokość uda, wówczas nawet, gdy górna część ciała przesunęła się nagle w bok, równowaga zostanie zachowana, bo wykorzystując ciężar drąga wystającego też znacznie w bok, można wyrównać każde boczne odchylenie. Linoskoczkowie, a szczególnie kobiety, manipulują też często parasolką. Powstaje pod nią coś w rodzaju poduszki powietrznej amortyzującej odchylenia w bok. Na napiętej linie, sporządzonej z twardego drutu, a przez to mogącej działać jak sprężyna, wykonuje się również salta z drążkiem w określonym tempie, z siadaniem i powstaniem. Bywały także skoki przez stoły ustawiane na linie, a niektórzy z akrobatów nosili drewniane trzewiki ze specjalnym wyłobieniem do posuwania się po linie.

Akrobatyka na linie była bardzo popularna w czasach średniowiecza, gdzie często prezentowana była na rynkach podczas jarmarków. Grupa prowincjonalnych linoskoczków zafascynowała Goethego, który opisał ich w książce „Lata nauki Wilhelma Meistra”. W kunszcie linoskoczków dojrzał Goethe humanistyczne treści, które wyraził w ten sposób:

„ Jak piękne i wspaniałe byłoby dla ludzkości, gdyby jej moce duchowe i siły twórcze mogły wykrzesać z siebie choćby cząsteczkę owych namiętności, harmonijnych współdziałań i zapierających dech w piersi determinacji, jakie bywają udziałem ludzi, którzy mają zręczne ciało i czynią z niego wszechstronny użytek”<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> J.W. Goethe *Lata nauki Wilhelma Meistra*, s 27

Ta starsza od samego cyrku i jedna z najstarszych w świecie dyscyplin akrobatycznych powstała – zdaniem Kuzniecowa<sup>32</sup>- najprawdopodobniej przed naszą erą w Chinach. Na staroegipskich sarkofagach wyryte były wizerunki linoskoczków. W Grecji pokazywano tańce na wężach napęcznionych wodą na cześć boga Bachusa. Sprężyste węże zwiększały siłę skoku, podobnie jak trampolina. Potem zastąpiono je linami, które rozpinano coraz wyżej. Ludzie z Kupikos byli pierwszymi i podobno najzręczniejszymi linoskoczkami przesuając się po linie z drążkami. Aby uchronić głowę zakładali skórzane kaptury lub czapy. W Rzymie ponieważ lina była umieszczona dość wysoko, Marek Aureliusz kazał kłaść na ziemi materace, a później rozpinac siatki. Linoskoczkowie chodzili też na koturnach, wyciągając z urn gałązki oliwne. Niektórzy linoskoczkowie ubierali się i rozbierali na linie, strzelali z łuków, nosili na ramionach dzieci, stawali na głowie, klękali itd.

W starożytnej Galii popisywał się pewien azjatycki linoskoczek, mając do ud przyłączone sztylety i idąc po linie na szczudłach. Po upadku Rzymu to właśnie w Galii sztuka linoskoczków stała się wielkim widowiskiem ludowym. W średniowieczu nie można było sobie wyobrazić jakichkolwiek świat targowych i dworskich bez ich udziału. We Francji patronowali im królowie, jak np. Karol V (1364-1380). Cały Paryż zachwycał się napowietrzną akrobatyką. Dwie liny przymocowano z wieży Notre- Dame do dachu zamku jedną, a drugą do najwyższego przęsła mostu Saint- Michel.

Bardzo sławni byli linoskoczkowie w Saint- Germain, którzy byli główną atrakcją jarmarku w tym mieście.

Pierre Bonet opisywał pewnego Turka, który w Neapolu, bez pomagającej mu utrzymać równowagę żerdzi, spacerował po linie rozciągniętej na wysokości piątego piętra.<sup>33</sup>

Linoskoczkowie przechadzali się też po linie w zbrojach albo nieforemnych butach drewnianych. We Francji nazywano ich „*Funambules aeriens*”. Pod koniec XVIII w. powstał ich teatr w Paryżu.

Również w Londynie występowali linoskoczkowie. W 1547 roku na cześć Edwarda VI akrobata wykonał bardzo oryginalny skok w powietrzu; przywiązał sobie do nogi jeden koniec liny, drugi zaś umocował do innej zawieszanej wysoko, potem skoczył w przepaść, ale po chwili, dzięki dużej sile odrzutowej liny, do której był przyczepiony, wylądował znów obiema nogami w miejscu, gdzie wcześniej stał.

---

<sup>32</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt* (przekł.z ros), Berlin 1970

<sup>33</sup> za Pierre Bonet *Historie de la danse sacree et profane*, 1723

Akrobaci balansujący na wysokiej linii między wieżami kościołów a dachami ratuszów bywali podczas targów, jarmarków, świąt kościelnych, odpustów główną bodaj atrakcją, a swoje występy zapowiadali zwykle na ulotkach lub na afiszach rytych w drewnie. Dla władz miejskich, wydających zezwolenie na pokazy, pozostawali lekkomyślnymi i niebezpiecznymi ryzykantami, którzy wyłudzali z publicznych kas pieniądze, będąc stałym zagrożeniem dla moralności społecznej.

Jest wiele ciekawych opowiadań związanych z linoskoczkami. Jedną z nich jest fragment albumu o linoskoczku Kolterze napisanym przez poetę Karla von Hotei:

„Bóg stworzył świat i każdej istocie przydzielił określoną właściwość. Ale wtedy do boskiego tronu przystąpiły dwie dusze- poety i linoskoczka.

- Jesteśmy jeszcze bez przydziału – poskarżyli się Bogu

A on na to:

- Mylicie się, bo tobie, poeto dałem linię fantazji, a tobie linoskoczku fantazję liny”<sup>34</sup>

Inną historią opowiada o tym jak w 1818 roku odbywał się w Akwizgranie zjazd monarchów Prus, Rosji i Austrii, którzy spotkali się z posłami Anglii i Francji, aby przedyskutować zasady pokoju w Europie. W celu zabawienia gości prezentowano pokaz chodzenia po linii Anglika Jacka Barreda . Zaproszeni Anglicy byli zachwyceni twierdząc, że tylko Anglik potrafi to uczynić. Wówczas król Prus Fryderyk Wilhelm kazał sprowadzić z Nysy linoskoczka Wilhelma Koltera. Ostatecznie rywale spotkali się na linii, i to w ten sposób, że kiedy Anglik przemierzał ją ku górze, Kolter szedł mu naprzeciw w dół. Anglik i Niemiec spotkali się na środku liny i żaden z nich nie chciał przed drugim ustąpić. Wówczas Kolter udał, że chce Barredowi wyrwać z rąk drążek. Anglik się przestraszył i ukląkł, a Kolter przeskoczył przez jego głowę i bez tyczki ukończył chód.

Linoskoczkowie tworzyli w cyrku swoistą arystokrację

Danowicz przedstawia sylwetki najbardziej znanych w historii cyrku linoskoczków<sup>35</sup>.

Założycielką pierwszego teatru linoskoczków na Boulevard du Temple w Paryżu była Madami Saqui. Marguerite-Antoinette Saqui urodziła się w roku 1777 w Agde na południu Francji. Była córką znanego gimnastyka- akrobaty Jeana- Baptiste Lalanne. Mała Saqui, uczennica Hiszpanki Malepo z Sewilli, debiutowała w Tours jako „Belle

---

<sup>34</sup> za Karl von Holtei, *Die Kolter- Album*

<sup>35</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk Olimpijski* .wyd. Iskry, Warszawa 1984,s 184- 196



Nini” na linie bez drążka. Sztuki tańca na linie uczyła się też od Foriosa , który namówił ją do niebezpiecznego skoku ponad ogniem. Wkrótce zaczęła występować w Cyrku Olimpijskim, gdzie bardzo szybko zyskała olbrzymią popularność. Gdy w roku 1810 Napoleon brał ślub z Marią Ludwiką, Książę Borghese wydał na część cesarza w Neuilly wielkie przyjęcie podczas, którego Saqui miała wystąpić na linie. Ale zbyt szybko rozpalono sztuczne ognie i zanim akrobatka dotarła do końca liny pochłonęły ją płomienie. Saqui mimo grożącego jej poparzenia, kontynuowała popis. Dopiero kiedy znalazła się znów na ziemi straciła przytomność.

Saqui pokazywała się przeważnie w rzymskim hełmie z pióropuszem na głowie, a ubrana była w wełniany trykot i aksamitny kaftan – surdut nabity cekinami. Nie była piękna, a sylwetkę miała bardziej męską niż kobiecą, odznaczała się silną muskulaturą, a także wyjątkową pewnością siebie. Występowała na sznurze ukośnym, sięgającym wysokości 20m nad ziemią. Stała się królową rozrywek cesarskich i z tego powodu była przez władców specjalnie uprzywilejowana. Zabawiała więc kolejno: Ludwika XVI, przywódców rewolucji, konsulat i cesarstwo Napoleona, Ludwika XVIII, Karola X, drugą republikę i Napoleona III.

Najwybitniejszym akrobatą- linoskoczkiem XIX w. był legendarny dziś już Francuz Blondin, którego prawdziwe nazwisko brzmiało Jean-Francois Gravalet, urodzony w 1824 w Saint – Omer. Pochodził ze starej, XVII- wiecznej rodziny francuskich linoskoczków. Zastąpił swoim przejściem na linie ponad wodospadem Niagarą. Odważający się na podobny wyczyn linoskoczek musiał dysponować nie tylko wszechstronnymi umiejętnościami technicznymi, cudowną zdolnością adaptacji do wymagań chwili, lecz równocześnie całkowitą wiarą w swoje siły i zupełnym brakiem lęku o własne bezpieczeństwo. Metalowa lina po której przechodził Blondin miała 3,25 cala średnicy, długość prawie 400 metrów i wisiała w powietrzu na wysokości 65 m. Na tą okazję przyjechało kilka tysięcy ludzi, którzy zajęli miejsce na wzniesionych po obu brzegach trybunach.. Przejście nad wodospadem zajęło mu 19 minut. Po zejściu na dół rozpoczęła się defilada ze sztucznymi ogniami. Potem jeszcze nieraz Blondin przechodził nad Niagarą, dokonując przy tym cały szereg sztuczek, m.in. smażyć na przenośnym piecyku jajka sadzone. Innym razem poruszył widzów jazdą na welocypedzie po linie nad Niagarą, czyniąc to z zamkniętymi oczami. Jednym z numerów ,jaki pokazywał Blondin był spacer po linie drugą osobą na plecach wybierana pośród publiczności. Podczas jednego z takich pokazów w Chicago zdarzył mu się niezwykle, dość makabryczny przypadek. Ktoś zgodził się, aby Blondin przeniósł go na plecach,

maszerując jak zwykle po wysokiej linie. W dodatku człowiek ten nie żądał za to żadnego honorarium, jak inni klienci Blondina. Ale kiedy Blondin znalazł się nim na środku liny ten zaczął się histerycznie śmiać. Zapytany o powód tej nieoczekiwanej zupełnie tym miejscu radości, odparł linoskoczkowi: „Bo wyobrażam sobie, jaką głupią minę pan zrobi, jak obaj spadniemy Najśmielej dół, Najśmielej ten właśnie sposób obmyśliłem sobie odebrać życie!”. Blondin odrzucił wtedy drążek Najśmielej objawszy najmocniej jak mógł niedoszłego samobójcę, owinał go wokół siebie tak, że ten nie mógł się ruszyć i zaczął powolutku posuwać się do przodu. Od tego czasu Blondin nigdy już nie chciał nikogo dźwigać po linie

Najśmielej i najefektowniej przekroczyła linę na d Niagarą w roku 1876 piękna Maria Spelterini, pochodząca ze starego rodu linoskoczków i jeźdźców, a miała wtedy zaledwie dwadzieścia trzy lata. Przed wejściem na linę zarzucono pannie Spelterini na głowę i szyję gęsty welon i zawiązano jej oczy. Po przejściu jednej czwartej dystansu przystanęła, aby pozować fotografom. Jej balansowanie na linie trwało w sumie 11 minut. Wracala już z odkrytymi oczami, ale za to do tyłu. Powrót trwał dłużej, bo prawie 25 minut. Spelterini pozostała wierna swojej pasji bardzo długo. Występowała na linie ponoć aż do siedemdziesiątego roku życia.

Wśród znanych rodzin linoskoczków znalazła się jedna rodzina pochodząca z arystokracji, czescy rycerze Weizmann, którzy występowali na arenie ze swoim rodowym herbem. Franz Nicolas de Wezmann stworzył zespół linoskoczków, który przemierzał Europę przez ponad sto lat, stanowiąc prototyp starej cyrkowej szkoły. Jego syn, Jean de Weizmann uchodził za jednego z najlepszych linoskoczków wszechczasów, wykonywał piruety bez drążka, *salto mortale*, a także wspinał się po stromej linie na wieżę. Był bardzo szczupły i ubierał się w klasyczny kostium dawnych linoskoczków, a więc w kurtkę do pasa, obcisłe spodnie, krezę i beret ze strusim piórem. Nazywany był „szlachcicem z wosku”.

Innym sławnym linoskoczkiem był „Djelmako” Francuz Jacques Blanc, urodzony w roku 1855 w Marsylii. Występował on pomalowany jak Indianin z wielkim pióropuszem na głowie. Wchodził już na linę w wieku 10 lat, trzymając w ręku małą siostrzyczkę. W roku 1889 przeszedł po linie na wysokości 95 m, długi na 775 m port Villefranche, a kiedy szedł Sekwaną, strzelał z armatki i puszczał piękne fajerwerki. W roku 1910 spadł do morza nad Zatoką Aniołów na wysokości 80 m, bo w nocy ktoś podpalił linę. Djelmako wyszedł jednak z tego wypadku bez szwanku. W roku 1928, mając 73 lat występował jeszcze w Paryżu. W roku 1932 Djelmako zabił się jednak w gaskońskim

miasteczku. Pozostaje pytanie, czy rzeczywiście był to wypadek, czy właśnie tak wielki artysta postanowił odejść ze świata.

O Kankana Bombay, drobnym, leciutkim Hindusie, pisał Thetard, że popisywał się na linie z gumy, bardzo skocznej, wykonując podwójne salto do tyłu i spadając na nią okraciem<sup>36</sup>. Bombay wykonywał też podwójne salto do przodu i do tyłu z piruetami i bez drążka. Nazywano go „Skaczącym diabłem”.

Kolejnym sławnym linoskoczkiem XX wieku był pochodzący z Australii Con Colleano. Był bardzo pięknym mężczyzną o śniadej cerze. Ubierał się z dużą elegancją, publiczność oczarowywał szerokim, rozłożystym sombrero. Wkładał również strój toreadora, by tańczyć na linie bolero. Colleano wykonywał na linie dwa salta do tyłu, ale finałem jego występu był skok najtrudniejszy, bo do przodu.

Sławne też były całe rodziny linoskoczków, jak Charini, czy Austriacy z pochodzenia rodzina Knie. Zapewne jedna z najbardziej znanych rodzin była niemiecka grupa Wallendów, szczególnie ich wyjątkowy wyczyn będący jednym z najciekawszych numerów nowoczesnego cyrku, wielokrotnie później kopiowanym i wzbogacanym emocjonujące elementy. Chodzili po linie zespołowo tworząc dwupiętrowe piramidy. W 1928 podczas występu w Waszyngtonie drut nagle się rozplatał i zwiśł w dół, gdy Wallendowie znajdowali się w połowie drogi. Carl, wskutek szarpnięcia, upuścił tyczkę, która spadła w kierunku ludzi z obsługi mających rozstawić siatkę, którzy uciekli. W tym samym czasie spadł Herman, zdołał, jednak schwycić drut ręką i zaczepić się o niego nogą. Joseph spadając również spadając złapał drut. Carl także spadając w dół złapał się drutu, tak, że zdołał jeszcze pochwycić nogami Helen. Przez kilka sekund cała czwórka wisiała niebezpiecznie w powietrzu do chwili, gdy obsługa nie rozpięła ponownie siatki. Przechodzenie po linie w niebezpiecznych warunkach i wyznaczanie sobie coraz trudniejszych celów i zwiększanie ryzyka było wyzwaniem wielu śmiazków, których wyczyny opisane są w Księdze Rekordów Guinness'a z 1977 roku.

A zatem najdłuższy spacer po linie, zawieszanej w poprzek wąwozu w Clermont-Ferrand we Francji, a długiej na prawie 3,5 km, wykonał w roku 1969 czterdziestotrzyletni Henri Rochetain, który pokonał tę odległość w trzy godziny i dwadzieścia minut!

Innym rekordzistą został w 1974 Francuz, dwudziestoczteroletni Philippe Petit, który przeszedł na linie wysokości prawie 350 m, rozpiętej pomiędzy nieistniejącymi już

---

<sup>36</sup> za Henri Thetard *La merveilleuse histoire du cirque*. T. I-III, Paryż 1947

wieżami World Trade Centem. Petit pokonał tę przestrzeń aż siedmiokrotnie w ciągu 75 minut.

Henri Rochetaud ustalił jeszcze jeden rekord, który też wprowadził w zdumienie obserwujących go ludzi. Otóż spędził on na linie o długości ponad 100 m, a rozpiętej na wysokości około 20m, w sumie 185 dni i nocy w 1973

## II. 4. Klownada

### Historie najślawniejszych kłownów

Słowo „klown” pochodzi od staronorweskiego „*klunni*” oznaczającego prostaka. Jaktwierdzi Eric Partridge słowo to spokrewnione jest z duńskim „*kluntet*” – niezgrabny, niezdarny, lub „*proper gormless*” kompletny głupek w czystym dialekcie Yorkshire<sup>37</sup>. Wg. Danowskiego słowo „klown” pochodzi od angielskiego „*clod*” co oznacza gbura, gamonia lub kogoś nieokrzesanego.<sup>38</sup>

Komicy pojawiali się w różnych krajach i w każdym wyrażali różne cechy, będąc niejako odzwierciedleniem różnych stereotypów społecznych. Inaczej postrzegali kłowna Francuzi, inaczej Niemcy, Anglicy czy Włosi, dlatego też moim zdaniem kłown to ciekawy element kultury warto się mu przyjrzeć również pod kątem etnologicznym.

Kłown jest czymś więcej niż tylko środkiem do zapełniania przerw pomiędzy występami innych gwiazd. Kłown wybitny od razu zwraca uwagę i łatwo się o nim nie zapomina. „*Entree*” w sensie cyrkowym to osobny punkt programu, na który przeznaczona jest cała arena. Nikogo nie obchodzi narodowość kłowna. Śmiech jaki wzbudza nie zna granic.

Istnieje wiele teorii śmiechu. Zagadką jest, w jaki sposób powstaje w głębi jaźni tych, którzy go tworzą dla innych? Ludzie śmieli się z wielkich cyrkowych kłownów, często nie wiedząc dlaczego, bez względu na to, czy występowali samotnie, jak Popow, Coco, Pimpo, Holloway, Guyon, Auriol, Slater, Oakley, Olszański, Volkerson, Delprini, Franks, Hogini, Frowde, Keith, Barna, Wallet, Belling, Rice, Toto, czy w trupach jak Fratellini, Bronettowie, Rivelowie czy bracia Prince. Gdy się ich raz widziało, na długo pozostawali w pamięci.

---

<sup>37</sup> za Eric Partridge *Dictionary of Theatrical Terms*

<sup>38</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk olimpijski...* wyd. Iskra, Warszawa 1984, s. 151

Kto nie widział błazenady kłownów? Ciskania ciastkami z kremem, polewania kubłami wody- ofiarami tych zabiegów zostawali najczęściej kłowni o karlim wzroście, nieomal zatapiani, ociekający wodą i kremem z ciastek. W pobliżu trzeba wówczas trzymać litry wody, żeby w tej bezustannej zabawie nie było przerwy. Bez względu na to jak dokuczają najmniejszemu pozostali kłownowi, widownia się śmieje z nieszczęścia. Wesołość jaką wzbudza kłown jest wprost proporcjonalna do cierpień jakie musi znosić. Dla każdego z oglądających mógłby sobą przedstawiać zarówno najweselszy jaki najsmutniejszy widok życia. Prześladowany mały kłown to dla człowieka kozioł ofiarny. Na jego głowę spada zbiorowa wściekłość tłumu, staje się ofiarą, której egzystencja jest komicznym koszmarem i spotykają ją przejawy zabawnego dla widzów okrucieństwa dokonywanego przez współtowarzyszy. Geniusz i szaleństwo, miłość i nienawiść, tolerancja i prześladowanie, piękno i zezwierzęcenie- oto kłown alter ego człowieka.

Oglądając popisy kłowna śmiejemy się tak, że tracimy nad sobą kontrolę, niektórzy głośniejsi niż dzieci, powracając do czasów własnego dzieciństwa. Tak doświadczeni artyści, jak Popow z Państwowego Cyrku w Moskwie, posiadają absolutne wyczucie artystycznych możliwości groteski. Nawet gdy dobry kłown improwizuje, jego dokuczanie, sztuczki, popisy nie zaplanowane nie mogą zaskoczyć kolegów tej samej profesji. W podświadomości dokonuje się „synchronizacja” wszystkich elementów wcześniej przemyślanego, wypróbowanego i przygotowanego numeru. Niespodziewana reakcja przeciwników jest symulowana, wcześniej wszystko wspólnie wypróbowano. Widzom wydaje się, że na arenie wszystko odbywa się „jak z rękawa”, bez przygotowania, ale kłown i jego partnerzy, konferansjer zna numer od dawna i ich improwizacja powtarzana jest za każdym razem w tym samym kształcie.

Popisowy numer każdego cyrku, występ Pierwszego Kłowna bywał czasem ważniejszy od występów pozostałych cyrkowców. To kłown decyduje o sukcesie albo klęsce cyrku, dzięki swym trickom, prezentacji osobowości, manifestowanej na arenie radości. Analiza podobieństwa kłownady do kombinacji łez ze śmiechem, tego ostatniego zamkniętego wewnątrz cyrkowego świata i łez będących tragicznym motywem prześladowającym tak wielu kłownów, augustów ( to znaczy „głupich szaleńców”) szaleńców błaznów w życiu prywatnym, jest prawie niemożliwa.

Niemożliwe jest, aby kiedykolwiek móc zobaczyć dwie twarze kłownów wymalowane dokładnie w ten sam sposób. Każdy kłown sam jest autorem swojej twarzy i niezależnie jak bardzo może ona przypominać inną, nigdy nie będzie z nią

identyczna. W cyrku obowiązuje zasada zabraniająca kopiowania makijażu. W tej dziedzinie przestrzegane są reguły klasyczne, kłowni dywanowi, kłowni auguści i karły to kategorie z łatwością rozpoznawalne przez wielbicieli cyrku zorientowanych, czym różnią się między sobą te cyrkowe postacie. Mimo to charakteryzacja, a często i kostium bywają różne jak odciski palców. Różnice te bywają czasem wyraźne i oczywiste, ale zdarza się też inaczej, gdy są subtelne i możliwe do odczytania dopiero wówczas, gdy dwaj kłowni staną obok siebie.

Czy humoru można się nauczyć? „Trafienie we właściwą nutę”, wycucie humoru sytuacyjnego i umiejętność stworzenia postaci charakterystycznej na arenie podczas przedstawienia to podświadoma wiedza oparta na instynkcie, jak i doświadczeniu. Szkoły kłownów bywają pożyteczne, ale żadna z nich nie zagwarantuje studentowi powodzenia, jeśli brak mu wewnętrznego twórczego talentu, zdolności rozwojowych, umiejętności „znalezienia się w przedstawieniu” sztuki zabłyśnięcia. Są bowiem przypadki, kiedy dwaj kłowni wykonują identyczne scenki i jeden z nich zbiera aplauz, a występ drugiego przechodzi bez echa, gdyż komik nie potrafi nadać własnym lub kopiowanym gagom indywidualnego charakteru. Wielcy komicy śmieszą zawsze i wszędzie, bez względu na to, czy ukończyli szkołę cyrkową.

## **Historia kłownady**

Już w starożytnej komedii greckiej pojawiali się błaźni w maskach i jowialni satyrzy. Jak pisze Danowicz <sup>39</sup>maskarady ku czci Dionizosa były bliskie popisom komików. Podczas tych świąt imitatorzy naśladowali krzyki i śmiechy ludzi, dźwięki lutni, tętent galopującego konia, czy rozjuszonego byka lub huk burzy. Tańczących komików z antycznego teatru w szpiczastych czapkach na głowie widać na miniaturze z czasów Karola VI.

---

<sup>39</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk olimpijski...* wyd. Iskra, Warszawa 1984, s 151

Starożytni Rzymianie mieli komika z ogromnym nosem i wykrzywionymi ustami, który nazywał się Maccus i nie cieszył się zbyt dobrą opinią. Uważany był za łakomczucha, pijaka i rozpustnika.

W Rzymie podczas przedstawień wyłoniły się pierwsze stereotypy komicznych figur: Pappusa – niezdary, Bucca pasożyta i Dossenus- złego ducha i intryganta. Maccus przekształcił się potem w Bajazza, a Pappus w Pantalone z włoskiej komedii pantomimicznej. Początki arlekina sięgają XIV w. Uchodził on za złośliwego cwaniaka, później jego postać złagodniała i stał się trefnisiem gotowym do żartów i psot. Z tej postaci wykształcił się niemiecki Hanswurst, francuski Crispin i angielski wesołek z gwiazdkowych pantomin.

Oprócz Pantalone we Włoszech była jeszcze jedna zabawna postać Pulcinella. Obaj byli Wenecjanami i mówili weneckim akcentem. Pierwszy zakładał maskę ze szpicbródką, drugi zaś garb z przodu i z tyłu, długi nos, a kostium miał z kolorowych gałganków, wokół szyi natomiast szeroka kryzę. Włoski arlekin z kolei nosił czerwony kostium, czarna narzutkę i wąskie spodnie lub krótki czarny kaftan i pas.

Francuski pierrot urodził się około roku 1684. Nosił biały, szeroki kostium z dużymi guzikami, na głowie kład czarny kapturek i duży kapelusz, twarz bielił mąką i czernił policzki. Charakteryzowała go łatwowność, naiwność i ociężałość. Kłown francuski był najelegantszy z kłownów świata. Kostium jego składał się z haftowanego, błyszczącego trykotu z opadającym na ramiona kołnierzem oraz z opasującego lędźwie fartucha przypominającego kalessony kąpielowe. Kłown francuski był akrobatą, bardzo elastyczny, o giętkich i zabawnych ruchach, potrafił grać na różnych instrumentach. Kłown francuski unikał groteski i karykatury, nie akceptował również przesadnego komizmu, ucieleśniał sam wdzięk i subtelność.

Kłown angielski był postacią krótką i grubą w kostiumie z niezliczonymi wstążkami. Na twarzy jego widać było mąkę i wyglądało to tak, jak by wsadził umyślnie głowę do worka mąką. Na jego policzkach zaś widniały dwa duże kręgi czerwieni, która również wydłużoną linią podkreślała wykrój jego ust. Kiedy się śmiał to zawsze bardzo głośno i pełną gębą, od ucha do ucha. Postać angielskiego wesołka przedstawił w swoich sztukach sam Shakespeare m.in. w „Śnie nocy letniej” i „Opowieści zimowej” czy „Król Lear”. Angielski kłown ucieleśniał groteskowy, drastyczny, ale żywy komizm. Połączony on bywał z gimnastyką parterową, ekwilibrystyką jak np. zabawnym balansowaniem ciałem, oraz zonglerką kapeluszami, piłkami i laskami.



Niemiecki pajac narodził się pod koniec XVIII i nazywał się Pojatz lub Pojatzl. Wcześniej dominowała w Niemczech inna zabawna postać Hanswurst w chłopskich szelkach. Imię jego pochodziło od Johannes'a Wursta, czyli po polsku Jana Kiełbasy. Z inicjatywy Fryderyka I został on usunięty ze scen ponieważ był zbyt wulgarny i sprośny. Ostatnim Hanswurstem w Niemczech był bardzo popularny i lubiany berlińczyk Wilhelm Qualitz, który w roku 1846 znalazł się w cyrku Renza . Był bardziej leniwy niż arlekin, rubaszny spryciarz, który zawsze ze swoimi improwizacjami w sam środek akcji. Reprezentował on ostry, sarkastyczny, uszczypliwy dowcip ludowy i jowialny humor.

W Hiszpanii pajac nazywał się Grazioso. Miał miękkie ruchy i nigdy nie był gburowaty, bardziej raczej bojaźliwy.

## **Sławni klauni**

### **a) Auriol**

Pierwszy francuski kłown Auriol urodził się w 1806 roku w Tuluzie w rodzinie cyrkowej. Jego matka była amazonką, a jego ojciec akrobatą i dyrektorem teatru Capitol. Auriol już jako dziecko częściej chodził rękami niż nogami i bardzo wcześnie zaczął towarzyszyć swoim rodzicom w cyrku.

Auriol debiutował w Cyrku Olimpijskim w Paryżu 1834 i od razu stał się jednym z jego głównych atrakcji. Nazywano go „człowiekiem ptakiem” lub „człowiekiem wiewiórką” wykazywał on bowiem niezwykłą zręczność w ćwiczeniach ekwilibrystycznych oraz skokach i kaskadach. Wyskakiwał on na arenę brzęcząc dzwoneczkami przyczepionymi do białej czapki wypowiadając kilka słów bardzo cienkim głosem a następnie wykonywał on skoki nieoczekiwanej lekkości i zwinności. Był człowiekiem niezwyklej siły- miał proporcjonalną, lekką a jednocześnie bardzo mocną budowę ciała. A do tego rozkapryszoną twarzyczkę dziecka, przypominającą oblicze małego Chińczyka. Wystarczał kłownowi tylko jeden drobny grymas , aby wywołać na widowni salwę śmiechu. Auriol malował twarz na biało, zdobiąc ją szkarłatnymi znakami, albo na lazurowo czy też na kolor ostrożółty. Auriol

ubrany w niebieski lub różowy strój wyglądał jak cherubin, bezsprzecznie uważa się go za najpiękniejszego kłowna, jaki pojawił się kiedykolwiek na arenie. Jednym z najciekawszych jego popisów był taniec na szyjkach dwunastu butelek, poczym przewracał po kolei każdą z nich, aby w końcu czubkami palców stanąć na ostatniej. Komizm Auriola wywodził się z ducha francuskiej kultury, tryskał ogromną radością życia, szelmostwem, galanterią i charakterystyczną kokieterią, a śmiech jaki wywoływał daleki był od prostactwa. Kuzniecowa<sup>40</sup> zwrócił uwagę, że sukcesy Auriola w Cyrku Olimpijskim miały ścisły związek z przetasowaniem socjalnej struktury widowni, jakie nastąpiło po lipcowej rewolucji w roku 1830.

### **b) Deburau**

Jean Deburau urodził się w Kolinie w Czechach w 1796. Jego ojciec był Francuzem, a matka Słowaczką. Miał czterech braci, spośród których był najmłodszy i razem z rodzeństwem występował wykonując piramidy akrobacyjne. Pewnego jednak razu piramida się rozleciała i Jean upadł na arenę dotkliwie łamiąc sobie zębra. Od tej pory występował jedynie jak statysta i pomagał zmieniać dekoracje. Sukces jako kłown odniósł znacznie później w Paryżu mając 34 lata. Sławę przyniosła mu postać milczącego pierrota – cierpiącego wesołka i błazna tragicznego. Miał wszelkie predyspozycje, aby oczarować najprostszymi ludźmi. Sam zresztą jakby ucieleśniał lud dzięki swojemu urodzeniu, ubóstwu, geniuszowi, geniuszowi zwłaszcza swej prawie dziecięcej naiwności. Poza tym swoją postawą na scenie odpowiadał drzemiącym w prostych duszach tęsknotom za dawką elegancji i przepychu.

### **c) Grimaldi**

Joseph Grimaldi urodził się 18 grudnia 1779. jako syn Giuseppe, który był aktorem. Przebywając od dziecka wśród aktorów mały Grimaldi nauczył się rozśmieszać ludzi

---

<sup>40</sup> za Jewgienij Kuzniecowa *Der Zirkus der Welt* (przekł.z ros), Berlin 1970

robiąc śmieszne miny. Jako kłown miał twarz szeroką jak księżyc w pełni, pulchną, głowę zaś osadzoną na gibkim, muskularnym ciele. Śmiech jego zaczynał się w kącikach okrągłych oczu. Wyraz twarzy był zachęcająco szczery, a głos donośny. Słynne były tańce Grimaldiego, a zwłaszcza *Comic Dance with Nobody, Somebody and Everybody* naśladować balerinę. Wykonywał też tzw. *drag parts*, czyli przebierał się za kobietę. Grimaldi ucieleśniał na scenie całą galerię podłych typów: najwstrętniejszego tchórza, okrutnika, zachłannego obłudnika, nieludzkiego zdrajcę. Stworzył też typ idealnego złodzieja. Okradał bowiem zawsze z zimną krwią, a po pełnym zadowolenia chichocie rzucał na ofiarę ukradkiem wzdrgniętymi spojrzeniami, zmieszane z politowaniem i zachowywał dużą ostrożność by nie zostać wykryty. Wadą Grimaldiego było jego słynne obżarstwo. Potrafił od razu zjeść całą tackę ciastek i konfitur, a także olbrzymie ilości marchwi i rzepy. Około czterdziestki Grimaldi zaczął się raptownie starzec i w wieku 46 lat Grimaldi zachorował z przeciążenia, ale mimo to nie chciał zaprzestać fikołków, tańców, skoków i upadków. Pod koniec życia wycofał się z życia publicznego i osiadł się na wsi.

### **Tragiczne losy niektórych kłownów**

Istnieje jaskrawa różnica pomiędzy śmiechem na widok zwierząt wykonujących ludzkie sztuczki, a śmiechem z kłownów, będących po prostu istotami ludzkimi-śmiesznymi postaciami schizofrenicznej osobowości i podwójnym życiu, co po latach zdecydowało o tym, że termin „kłown ze złamanym sercem” stał się w większym stopniu rzeczywistością niż fantazją. Oto przykłady które podają Rupert Croft-Cooke i Peter Cotes<sup>41</sup>. Mały Walter sławny belgijski kłown zmarł w Castelo Branco w wielkiej nędzy. Na przełomie wieków wyjechał do Lizbony i do wybuchu I wojny światowej był królem kłownów, uosobieniem kłownady. Jego obszerny garnitur w kratkę, proste rude włosy i kulfonowaty nos oraz błazeństwa i trajkotanie bawiły całe pokolenia. Ale po wojnie w latach trzydziestych jego popularność szybko zanikała i kiedy zmarł w 1937 roku nikt już o nim nie pamiętał.

---

<sup>41</sup> Rupert Croft- Cooke, Peter Cotes *Świat cyrku*, wyd. PIW, Warszawa 1986

Marceline to hiszpański kłown o międzynarodowej sławie. Przyjechał do Stanów Zjednoczonych po sukcesach odniesionych w londyńskim Hipodromie. Ale w latach dwudziestych Marceline zdał sobie sprawę, że uprawiana przez niego kłownada zestarzała się i wycofał się z areny. Trzydziestoletnie oszczędności wszystko co zdołał zarobić stracił, kiedy próbował urządzić się jako impresario i producent kabaretów w nocnych klubach w Nowym Yorku. Wtedy znaleziono go z kulą w mózgu, a obok niego leżał kwit zastawny na pierścionek z diamentem.

Pappy kłown- karzełek z Węgier powiesił się w hotelowym pokoju mając 53 lata. Powodem było odejście na przymusową emeryturę arenowego partnera Gogo. Pappy nie mógł znaleźć nowej pracy.

Sabatini był bardzo popularnym i znanym kłownem. Ale tak jak inne gwiazdy przed nim ( i po nim ) Wielki Sabatini został zapomniany na długo przed śmiercią. Gdy przed londyńskimi teatrami i kinami gromadziły się kolejki pragnących ujrzeć nowe gwiazdy sceny i ekranu, podchodził do nich starszy już kłown, dawny artysta areny zmienił się w ulicznego grajka. Pech, głód, brak powodzenia u widowni w nowym stylu, brak pieniędzy na czynsz doprowadziły do załamania. Wykończonego zabrano go do szpitala, gdzie już nigdy nie wrócił do przytomności.

Tak ciągną się historie znanych i nieznanych kłownów, zabawnych i niezabawnych, nieszczęśliwych często bardzo nieszczęśliwych kłownów. Bo kłowni to szczególnie gatunek ludzi ,których odwaga bywa ogromna. Ludzie cyrku często biorą się za kłownadę, gdy są po sześćdziesiątce, wówczas, gdy mają za sobą karierę w określonej specjalności i nie mogą jej kontynuować ze względu na wiek

Wybitny w swoim czasie kłown Coco, Łotysz z pochodzenia miał 58 lat, gdy zadłużony na kilkaset funtów, przez Urząd Podatkowy został uznany za bankruta. Za mieszkanie służyła mu przyczepa kempingowa. Pod koniec życia został kaleką w wyniku wypadku drogowego. Wówczas Coco zorganizował akcje na rzecz poprawy bezpieczeństwa na drogach, z myślą przede wszystkim o swej dawnej, ukochanej, dziecięcej widowni, która pragnął uchronić przed skutkami piractwa na jezdniach.

## II. 5. Cyrki – teatry

„(...) każdy widz, również ten z galerii,  
powinien czuć się w cyrku jak  
w czarodziejskim pałacu (...)”

Ernest Renz

Od samego początku powstania nowożytnego cyrku, sztuka arenowa była bardzo powiązana z sztuką sceniczną. Cyrk Olimpijski Franconich był stawiany na równi z wielkimi teatrami Paryża, a gwiazdy cyrkowe, szczególnie amazonki równie podziwiane, jak sławni aktorzy i aktorki. W XIX wizyta w cyrku była tak samo prestiżowa jak pojawienie się w filharmonii, operze lub teatrze. W Petersburgu cyrk był ulubionym miejscem spotkań arystokracji. Cyrk był ulubioną rozrywką króli, carów Rosji, wielkich przywódców jak choćby Napoleona Bonapartego. Budynki cyrkowe były bardzo wystawne i ekskluzywne.

Wraz ze zmianami społeczno-gospodarczymi również zmieniał się charakter cyrku. Z burżuazyjnej formy spędzania wolnego czasu przeznaczanej jedynie dla zamożnych wraz z rozwojem kapitalizmu cyrk przeistaczał się w miejsce rozrywki dla mas. W związku z tym musiał dostosować się do nowego odbiorcy. Stawał się coraz bardziej świecki, szybko tracąc swój pierwotny charakter. Dawna widowiskowość, na wysokim poziomie artystycznym zostawała zastąpiona efekciarskimi sztuczkami i kiczem. Coraz bardziej cyrk stawał się miejscem taniej rozrywki, bez większych aspiracji artystycznych. Szczególnie w ZSRR oraz krajów bloku wschodnich ( w tym także Polski) prawie całkowicie zanikł teatralny charakter cyrku. Cyrk w czasach komunistycznych przeznaczony był przede wszystkim dla dzieci, a jego repertuar był bardzo ubogi .

Wśród Polaków jest wiele stereotypów dotyczących cyrku. Pojawia się to zarówno w powiedzeniach, jak i ogólnych skojarzeniach z cyrkiem. Popularne jest stwierdzenie: „Jak się nie chcesz uczyć, to idź do cyrku”, co oznacza , że ktoś jest leniwy i nieambitny. Inne powiedzenie „ w cyrku rodzony” odnosi się do kogoś, kto jest źle wychowany i nie

ma dobrych manier. Stwierdzenie „istny cyrk”, „wyprawiać cyrk” oznacza robić wielki bałagan, chaos lub jeśli ktoś zachowuje się nieodpowiednio, krzyczy, dramatyzuje i prowokuje.

W okresie komunizmu podobnie, jak inne sztuki cyrk uległ trywializacji i spłyceciu. Jego przeznaczeniem było dostarczać rozrywkę robotnikom i ich rodzinom zgodnie z ideami komunistycznymi. Niestety również po upadku systemu sowieckiego sytuacja cyrku w Polsce nie zmieniła się zbyt wiele. Nadal przez wielu ludzi, jest uważany za kiepską rozrywkę, a kondycja polskich cyrków typu Zalewscy to niestety potwierdza. Dawne, stare, powtarzane schematy cyrkowe takie jak pokaz tresowanych pudli, występy słoni czy żenująca kłownada, która nikogo nie śmieszy niestety nadal są główną atrakcją polskich cyrków. Dopiero teraz w okresie ostatnich 2 lat ta sytuacja zmienia się. Dzieje się tak pod wpływem młodych ludzi zajmujących się kuglarstwem, których zainteresowania sięgają zaczynają coraz bardziej specjalistycznych dziedzin cyrkowych. Kuglarze na nowo zaczynają łączyć cyrk z teatrem, muzyką, plastyką przywracając mu dawny artystyczny charakter.

Chciałabym w tej części pracy przedstawić dwa cyrki-teatry: kanadyjsko-francuski *Cirque de Solei* oraz pierwszą polską grupę teatralno-cyrkową Kejos The-at-er z Wrocławia, których przedstawienia trudno zakwalifikować do jednej z dziedzin sztuki. Zawierają zarówno elementy teatru, *music-hallu*, tańca, pantomimy, akrobatyki. Piękna i bardzo dopracowana jest strona muzyczna oraz plastyczna, ze scenerią, kostiumami i charakteryzacją. W obu przedstawieniach króluje jednak sztuka cyrkowa, nieprzeciętne umiejętności zręcznościowe artystów, które są podstawą tych pokazów. Przedstawienie „Cyrku Słońca” ( *Cirque de Solei*) „*La Luba*” niestety nie widziałam na żywo, opisuję je na podstawie obejrzanego filmu. Natomiast przedstawienie „MDM” Kejos The-at-er miałam okazję oglądać dwukrotnie i znam artystów tam występujących. Obie grupy to cyrki bez zwierząt, działające jednocześnie na rzecz kampanii protestujących przeciw wykorzystywaniu zwierząt w cyrkach. Obie instytucje prowadzi akcje propagujące żonglerkę wśród młodych ludzi, prowadzą warsztaty z pedagogiki cyrku dla dzieci. *Cirque de Solei* działa także jako międzynarodowe stowarzyszenie wspierające i pomagające w rozwoju młodych grup cyrkowych oraz organizuje spotkania cyrkowe na całym świecie.

## **Cirque de Solei**

### **„La Luba”**

Obecnie cyrk przestaje być miejscem tylko i wyłącznie pokazów sportowych, ale miejscem, gdzie mieszczą się wiele gatunków sztuki. Najznakomitszym przedstawicielem cyrku nowej generacji jest międzynarodowy cyrk – stowarzyszenie *Circus de Solei*. Jego przedstawienia łączą cyrk z teatrem, ukazując i tworząc świat na podobieństwo marzenia sennego, gdzie niemożliwe staje się możliwe. *Cirque de Solei* nie pozostaje w ramach tradycyjnego teatru, gdzie słowo przekazuje przesłanie, ale gdzie główną formą przekazu jest ruch. Nie istotne jest przekazywanie wielkich i wzniosłych idei. Ważne jest tworzenie specyficznej, magicznej atmosfery i przenoszenie widza w świat wyobraźni.

Przedstawienie „La Luba” niestety widziałam jedynie na płycie DVD. Obserwowanie popisów cyrkowych na ekranie nie oddaje całego wrażenia oraz tego dreszczyku emocji, które się czuje, gdy się widzi przedstawienie na żywo. Jednakże „La Luba” robi olbrzymie wrażenie nawet, jeśli ogląda się ją na ekranie.

Na scenę wyglądającą jak wielkie, opuszczone pomieszczenie, o bardzo kosmicznym, gwiazdnym charakterze wchodzi gruba, smutna sprzątaczką. W momencie, kiedy próbuje odkurzyć jakiś stary pomnik wszystko wokół niej zaczyna ożywać. Pojawiają się barwnie ubrani akrobaci, kłowni, mimowie, linoskoczkowie, garbus - siłacz oraz inni kuglarze. Po kolei zaczynają się pokazy kolejnych artystów, każdy następny zaskakuje i zadziwia. Pojawiają się dwie postacie w wielkich obręczach, linoskoczek, który niczym lunatyk chodzi po linie na tle wielkiego księżyca, trzy kosmitki Azjatki tańczące z diabłem, kłowni, którzy pokonują grawitację, oraz wielu innych równie utalentowanych artystów. Niezwykłą, magiczną atmosferę przedstawienia jeszcze bardziej potęguje muzyka grana na żywo. Spektakl „La Luba” jest połączeniem nieprzeciętnych umiejętności cyrkowych z bardzo piękną plastyką scenerii, strojów oraz ze znakomitą oprawą muzyczną. *Cirque de Solei* jest uważany za jeden z najznakomitszych cyrków na świecie.

## **Kejos The-at-er z Wrocławia**

Jedyną dotychczas działającą w Polsce grupą, prezentującą nowe przestrzenie cyrkowe jest wrocławska grupa Kejos The-at-er. Zadania i charakter tej grupy przedstawiają w swoim postulacie sami artyści pisząc:

„Chcielibyśmy stworzyć alternatywną formę kultury zastępującą beznamietną i nieciekawą kulturę popularną, tworząc i prezentując rzeczy oryginalne i emocjonujące. Sądzymy, że masowa publiczność zasługuje na dobrą sztukę w takim samym stopniu jak elitarna. Starać się będziemy (...) dokumentować ciekawe i oryginalne przedstawienia na pograniczu cyrku i teatru, projekty, inicjatywy ludzi zajmujących się tym gatunkiem, informować o wydarzeniach i warsztatach, stworzyć centrum kontaktowo-dyskusyjne dla ludzi zainteresowanych i chcących się rozwijać w dziedzinie. Chcemy także promować nasze własne osiągnięcia w sztuce cyrkowej. Zaoferować nasze pokazy organizatorom imprez kulturalnych oraz zaoferować kadrę do organizacji i prowadzenia warsztatów w dziedzinie sztuki cyrkowej.<sup>42</sup>”

Zdaniem członków Kejos the-at-er tradycyjny cyrk, gdzie pokazywane są wyczyny treserów zwierząt jest okrutny i niehumanitarny, bowiem miejsce zwierząt, szczególnie dzikich jest na wolności. Uważają, że styl życia cyrkowego, ciągła zmiana miejsc, długie transporty, tłumy i hałas podczas przedstawień nie powinny, nie są i nie mogą być naturalnym i odpowiednim miejscem dla zwierząt. Jednocześnie namawiają do bojkotu cyrków pokazujących tresurę zwierząt. Ważniejsza i znacznie ciekawsza jest dobrowolna praca artysty nad opanowaniem trudnych technik akrobatyczno-zręcznościowych bez przymusu, dla przyjemności twórców i widzów. Poprzez cyrk i teatr chcą promować alternatywne spojrzenie na życie, gdzie praca jest przyjemnością, a nie koniecznością. Chcą popularyzować niezależny cyrk, w którym nacisk położony jest na osiągnięcia twórców przedstawień i etiud cyrkowych, a nie przymusową pracę zwierząt. Dotychczasowym dorobkiem Kejos the-at-er jest dwugodzinny kabaret cyrkowo-teatralny „MDM” oraz etiuda cyrkowo-tetralna „Złodzieje” .

„MDM” to zrealizowany w konwencji PRL-owskiego placu budowy spektakl łączący w sobie cyrk i teatr w formie kabaretu. Inżynier Zombek (konferansjer), kierownik budowy oprowadza widzów (delegacje) poprzez różnego rodzaju gagi i

---

<sup>42</sup> [www.kejostheater.republika.pl](http://www.kejostheater.republika.pl)



interakcje z publicznością w poszczególne etapy spektaklu. Ironiczny sposób ukazania funkcjonowania pracy na budowie, gdzie ucharakteryzowani na robotników aktorzy dręczeni nudą i rutyną codziennie powtarzanych czynności starają się zabić nadmiar wolnego czasu popisując się przed publicznością niezwykłymi umiejętnościami. W programie pojawiają się takie elementy kuglarsko-cyrkowe jak: szklane kule *contact ball* oraz diabolo prezentowane przez Dominika, żonglerka w wykonaniu duetu Dominik i Witek, pantomimiczna etiuda z elementami akrobatyki ( ponownie duet Dominik i Witek), kłownada –czyli liczne, mrożące krew w żyłach i rozbawiające do łez popisy Inżyniera Ząbka ( np. przechodzenie przez wieszak, popisy rzucania nożami, władania batem...), a także elementy taneczne: taniec kapeli zakładowe (cała grupa), oraz taniec gejszy w wykonaniu Kasi. W przedstawieniu bierze udział 10 osób( w tym aktorzy i techniczni).

„Złodzieje” to krótki spektakl (14min.) pantomimiczno-akrobatyczno-żonglerski. Zabawna historyjka dwóch nieporadnych złodziejasków, zakradających się na scenę i próbujących włamać się do znajdującego się tam sejfu. W sejfie odnalezione zostają pałki do żonglowania a wesołą zabawę nimi przerywa nadjeżdżający radiowóz policyjny. Nieudolni złodzieje uciekają ze sceny kończąc w ten sposób swój występ. Ta banalna historyjka opowiedziana jest bez słów i jest pretekstem do popisów akrobatycznych i żonglerskich, wykorzystany jest także motyw walki kijem.

W swoim repertuarze Kejos The-at-re ma również spektakl ogniowy grupy Klan Grus. Jest to 25-cio minutowy spektakl z użyciem wielorakich sprzętów do manipulacji i tańca z ogniem (talerze, pałki, kije, wachlarze ,liny, łańcuchy) z wykorzystaniem elementów akrobatyki do muzyki etnicznej. Grupa w 7-osobowym składzie prezentuje oryginalne autorskie przedstawienie poruszające umysły i dusze przez magię i siłę ognia.

Spektakl składający się z cyklu układów choreograficznych, w których głównym bohaterem jest ogień. Ożywiony, przez cały czas trwania spektaklu pozostaje w ruchu, zmieniając swoją formę, tworząc szereg przestrzennych obrazów, złudzeń optycznych. Spektakl przepelnia dynamizm, ekspresja ruchu i iluzja, wprowadzając widza w świat na pograniczu jawy i snu, wywołując w nim silne emocje i doznania estetyczne

## **II. 6. Sztuka cyrkowa w teatrze**

### **Cyrkowe inspiracje w przedstawieniach teatralnych**

W poprzednim rozdziale opisałam cyrki, których program artystyczny w dużym stopniu obejmuje elementy teatralne i sceniczne. Jednakże nie są to inspiracje jednokierunkowe, także tradycyjne teatry w swoich przedstawieniach wplatają sztuki cyrkowe. Nadrzędną rolę stanowi tu fabuła i gra aktorska, ale w spektaklu pojawiają się podstawowe elementy żonglerki lub innych umiejętności zręcznościowych.

Początki historii teatru przeplatają się ze sztuka cyrkową. W XVIII w. Anglii, ojczyźnie nowożytnego teatru, aktorstwo teatralne miało wiele punktów stykowych z kłownadą, jak również akrobatyka, czego dowodem są dramaty Williama Shakespear'a

Niektóre elementy kuglarskie na stałe zadomowiły się w teatrach, szczególnie w teatrach alternatywnych i ulicznych. Takim sprzętem z pogranicza cyrku i teatru są szczudła. Szczególnie często aktorzy na szczudłach pojawiają się w przedstawieniach granych w otwartych przestrzeniach: stadionach, placach, ulicach. Postać na szczudłach jest znacznie bardziej charakterystyczna i widoczna. Wielu aktorów do perfekcji opanowało sztukę chodzenia na szczudłach. W Toruniu znakomitym nauczycielem chodzenia na szczudłach jest instruktor teatralny Tadeusz Misiaczek, prowadzący zajęcia teatralne w Młodzieżowym Domu Kultury. Wychował on już sporą grupę młodych szczudlarzy, a w reżyserowanych przez niego przedstawieniach Teatru „Młody Żywiec” bardzo często pojawia się element szczudlarstwa. O sukcesach i poziomie grupy Misiaczka może świadczyć fakt, że młodzi aktorzy jako szczudlarze w styczniu 2005 roku występowali w arabskim państwie Katar. Również aktorzy toruńskiego Teatru Wiczy, Krystian Wieczyński i Radosław Smutny, często prezentują swoje umiejętności

chodzenia na szrudłach podczas różnych parad, występów plenerowych oraz w przedstawieniach np. w antywojennym spektaklu „Po prostu”

Elementy cyrkowe pojawiły się również w teatrach tradycyjnych i muzycznych.

Najnowszym przedstawieniem Teatru im. Wilama Horzycy w Toruniu, którego premiera odbyła się w kwietniu 2005 jest spektakl „Niebieski, niebieski, niebieski”. Jest to współczesna opowieść o biednej, upadającej trupie cyrkowej. Artyści „Filadelfii” niewiele potrafią, dawno przestali ćwiczyć, nawet jeśli kiedyś mieli talent, to go zmarnowali, stracili wszelkie ambicje. Chcieliby żyć inaczej, ale nie potrafią podjąć trudu jakiegokolwiek zmiany. Marzą o lepszym życiu, ale nie wiedzą jak te marzenia zrealizować. Los daje im jednak wielką szansę przystąpienia do międzynarodowej organizacji cyrków wędrownych, która może zagwarantować im pomoc i uchronić przed upadkiem. Widz będzie świadkiem wyjątkowego przedstawienia cyrkowego, które dla członków „Filadelfii” ma stać się przepustką do „środkowo-europejskiego rajy”.

„Niebieski, niebieski, niebieski” to barwna, ale gorzka opowieść o tęsknocie za innym, lepszym życiem, o nieusuwalnej przepaści między marzeniami a rzeczywistością, o lęku przed niespełnieniem i zmarnowanym życiem.

Aktorzy grający w tym przedstawieniu byli mocno zaskoczeni, kiedy kilka miesięcy temu reżyserka Iwona Kempa w ramach przygotowania do nowego spektaklu poleciła nauczyć się zonglować i jeździć na jednokołowym rowerze. Aktorzy Radosław Garncarek i ... poprosili wówczas o pomoc Piotrka Idziaka, studenta II roku etnologii UMK i zonglera, aby nauczył ich podstaw zonglerki. Zadanie wcale nie było łatwe, bo oprócz typowo aktorskiego przygotowania się do roli, nauczania się ról, musieli oni dodatkowo przyswoić umiejętności zręcznościowe, które jak już wspominałam wcześniej wymagają regularnych ćwiczeń .

Kuglarstwo i cyrk cieszy się dużym zainteresowaniem teatrów muzycznych. Od 19 do 20 maja 2005 roku w Teatrze Muzycznym „Roma” w Warszawie gościł Cirque Eloize ze swoim przedstawieniem „Nomade”.

Teatr Muzyczny w Gdyni zrealizował musical, teatralny projekt hip-hopowy „12 ławek”. Autorski spektakl reżyseruje Jarosław Staniek pierwszy historyczny Mistrz Polski breakdance i realizator wielu teatralnych hitów (Hair, Jesus Christ Superstar, Kombinat, Opentaniec). Został on oparty o 12 najistotniejszych dla nich tematów m.in.: Duma, Wolność, Impreza, Polska, Styl, Jedzenie, Prawda. Twórcy nie nałożyli żadnych ograniczeń na wypowiedzi i formy ekspresji osobom biorącym udział w przedsięwzięciu. Zespół tworzy 30-stu tancerzy i tancerek ulicznych o

niewiarygodnych umiejętnościach panowania nad swoim ciałem (breakdance, capoiara, street jazz, funky) oraz 10-ciu muzyków występujących na żywo. Indywidualiści wybrani podczas castingów w całej Polsce, z różnych środowisk i w różnym wieku.<sup>43</sup>W przedstawieniu występuje również „Woras” z Łodzi, który bardzo posługuje się jednym ze sprzętów kuglarsko-zręcznościowych- diabolo. Jak opowiadał mi „Woras” do spektaklu dostał się przez przypadek. W czasie jednego z festiwali ćwiczył nowe triki na diabło, kiedy podszedł do niego reżyser i zaproponował mu udział w projekcie.

---

<sup>43</sup> [www.12lawek.pl](http://www.12lawek.pl)

## II.7. Inspiracje cyrkowe w filmie

Temat cyrkowy inspirował również wielu reżyserów filmowych. Akcje niektórych filmów dzieją się w środowisku cyrkowym. Co ciekawe, cyrk mający wyjątkowo rozrywkowy charakter w ekranizacjach kinowych jest miejscem wielu ludzkich namiętności i tragedii. Często zachowany jest kontrast pomiędzy zewnętrznym wesołym wizerunkiem kuglarzy, a ich wewnętrznymi rozterkami i głęboko zakorzenionym smutkiem.

Chciałabym wspomnieć o dwóch filmach, których akcja dzieje się w środowisku cyrkowym, a główni bohaterzy są kuglarzami. Pierwszy to przedwojenny, niemy film „Demon Cyrku”, który miałam okazję obejrzeć na warszawskim festiwalu „Święto niemego kina” z muzyką na żywo. Drugi film to dzieło Frederica Feliniego z roku 1956 „La Strada”.

„Demon Cyrku” to film produkcji USA z roku 1927 wyreżyserowany przez Toda Browninga. Świetny thriller dramatyczny, którego akcja rozgrywa się w środowisku artystów cyrkowych. Za kulisami wesołego przedstawienia na arenie kryją się najbardziej ponure tajemnice ciała i ducha, zbrodnie i namiętności, które popychają do szaleństwa. Lon Chaney, odtwórca głównej roli, przez krytyków nazywany aktorem o „tysiącu twarzy”, stworzył wstrząsającą i demoniczną kreację. W niektórych ujęciach wspomaga go- jako dubler- Peter Dismuch, pozbawiony od urodzenia rąk. Posługując się nogami palil papierosy, pił wino z kieliszka, a nawet grał na skrzypcach.

Film Feliniego to historia trudnej przyjaźni, relacji pomiędzy niezłomnym, zamkniętym w sobie siłaczem Zarinim (w tej roli Antoni Quinn) oraz bardzo wrażliwej

dziewczynie, występującej we wspólnym przedstawieniu, jako pajacyk, grający na werblu i trąbce. Ten wstrząsający dramat przedstawia losy dwóch zagubionych, żyjących na marginesie społecznym kuglarzy, wędrujących motocyklem z budą po włoskiej prowincji. Film świetnie obrazuje życie podrzędnych kuglarzy włóczęgów z bud jarmarcznych, których można było jeszcze spotkać w pierwszej połowie XX w. Dziś, podobnie jak wędrujące tabory cygańskie to zjawisko jest już przeszłością.

Jeszcze jednym filmem, w którym pojawia się cyrk jest film „Niebo nad Belinem” reż. Wim Wenders. Pojawia się postać kobiety, artystki cyrkowej występującej z przymocowanymi anielskimi skrzydłami na trapezie, w której zakochuje się prawdziwy anioł.

Wszystkie te filmy można zaliczyć do klasyki światowej kinematografii. Łączą w sobie kunszt reżyserski z świetnymi kreacjami aktorskimi.

## **Rozdział III:**

### **Nowe spojrzenie na cyrk. Dzisiejsza sztuka kuglarska.**

### **III.1.Wstęp**

W poprzednich częściach mojej pracy magisterskiej omawiałam głównie tradycyjne formy cyrku. Dwa pierwsze rozdziały dotyczyły historii i charakteru cyrku europejskiego. Pokazałam, w jaki sposób ten rodzaj sztuki ewoluował i jaki był wpływ kultury i zmian społecznych na jego kształt.

Na początku tego rozdziału chciałabym napisać o tym, jak szerokie zastosowanie w dzisiejszych czasach ma żonglerka. Ta część pracy jest moim zdaniem, bardzo istotna, ponieważ wskazuje jak dobroczynny wpływ na pracę ciała, mózgu oraz samopoczucie człowieka mają ćwiczenia sprawności cyrkowej. Badania naukowe wykazują, że żonglerka sprzyja rozwojowi fizycznemu i psychicznemu człowieka. Wobec tego faktu, ludyczne zajęcia kuglarskie, pochodzące z różnych kultur, nabierają większego znaczenia niż wyłącznie cele rozrywkowe i zabawowe. Opisując różne formy żonglerki chcę zwrócić uwagę na ich etniczne pochodzenie. Sprzęty kuglarskie można odnaleźć w różnych kulturach, co świadczy o tym, że potrzeba rozwoju zręczności pojawiła się w różnych zakątkach świata. Często sprzęty te miały swoje praktyczne zastosowanie, jak np. szczudła do poruszania się po błotnych, bagnistych terenach lub zrywania owoców z wysokich drzew.

Dalszą część pracy chciałabym poświęcić współczesnym żonglerom, ludziom, których hobby, pasją jest opanowywanie techniki posługiwania się sprzętem cyrkowym.

Trudno jest mi znaleźć odpowiednie słowo nazywające tę specyficzną grupę ludzi. Uważam, że mają oni więcej wspólnych cech z grupami kuglarskimi, które dawniej



występowały w budach jarmarcznych, niż z profesjonalnymi artystami cyrkowymi, dlatego pozostały przy nazwie kuglarze.

Współcześni kuglarze to bardzo zróżnicowana grupa. Łączy ich wspólne zainteresowanie ruchem oraz stopniowe i wymagające regularnych ćwiczeń opanowywanie technik zręcznościowych. Poziom wykonawców jest bardzo różny- w grupie tej znajdują się zarówno osoby początkujące, jak i takie, których talent i wielogodzinna praca nad występami, wzbudza duże uznanie wśród widowni, a ich pokazy dorównują poziomem przedstawieniom dobrych tradycyjnych cyrków.

Kuglarze zazwyczaj sami odkryli swoją pasję. Żonglowanie lub ćwiczenia z innym sprzętem jest dla kuglarzy przyjemnością, sposobem na spędzanie wolnego czasu, rodzajem aktywności ruchowej. W przeciwieństwie do artystów cyrkowych, którzy niejednokrotnie pochodzili z dynastii cyrkowych a wykonywany zawód był profesją wielopokoleniową, kuglarze w tej chwili są raczej indywidualnymi wykonawcami, bez tradycji rodzinnych. Być może się to zmieni, ponieważ w Polsce kuglarstwo jest zjawiskiem nowym

Żonglerka, lub inne techniki kuglarskie, traktowane są przede wszystkim jako rodzaj pasji, hobby, ale bywają okazją do zarobkowania. Kuglarze występując na ulicy lub, coraz częściej, na zamówienie na różnego rodzaju uroczystościach; otrzymują zapłatę za swój występ. Znam osoby, które od długiego czasu zajmują się tą formą aktywności, ale pozostaje to w sferze zabawy, nie pracy.

Są także takie osoby, dla których ten rodzaj występów jest jedynym sposobem na zarabianie lub podróżowanie po świecie. Są to osoby, które spędzają wiele godzin, pracując nad rozwojem swoich umiejętności. Przykładowo „Su”, Łukasz Skiba z Łodzi, znakomity „diablista”, codziennie trenuje przez 4-8 godzin. Regularne ćwiczenia są jedyną drogą do uzyskania precyzji ruchów i poprawienia techniki. Z własnego doświadczenia wiem, że w kuglarstwie najważniejsze jest zaangażowanie, systematyczna praca i wytrwałość.

Kuglarstwo jest też sposobem na podróżowanie, wędrowanie od miasta do miasta, a zarazem zarabianiem poprzez występy na ulicy. Najlepszymi miejscami są kurorty i miejscowości turystyczne w okresie sezonu.

We Wrocławiu jest grupa ludzi zajmujących się kuglarstwem, mieszkająca na *squocie*. *Squoting* to zajmowanie opuszczonych budynków i przystosowywanie ich do zamieszkania. Wielu ludzi z wrocławskiego *squotu* nie pracuje lub zajmuje się dorywczymi pracami. Czas, który przeznaczaliby na pracę spędzają na treningach

cyrkowych, przygotowując przez okres jesienno-zimowy program, z którym następnie podróżują w lecie, występując na ulicach. Umiejętności cyrkowe w tym przypadku stają się przykładem alternatywnego sposobu życia. Szerzej na ten temat piszę w części poświęconej artystom ulicznym.

Współcześni kuglarze pochodzą z różnych środowisk społecznych, z różnych miast, z różnych grup subkulturowych. W tej chwili w Polsce jest to niewielka grupa około 200-250 osób, przy czym grupa ta bardzo szybko się powiększa. Osoby bardziej zaangażowane uczą swoich znajomych, „zarażają” swoją pasją, coraz więcej ludzi zajmuje się fire –show.

Cecha charakterystyczną kuglarzy jest młody wiek, od około 12 do 30 lat, co również dosyć szybko ulega zmianom. Szczególnie dolna granica wiekowa ulega przesunięciu - coraz młodsze osoby interesują się zabawami kuglarskimi. Prowadzone są również warsztaty cyrkowe dla dzieci, o czym więcej piszę w części poświęconej pedagogice cyrku.

Jedną z cech, która może być wspólna dla dużej grupy kuglarzy jest to, że większość z nich często korzysta z Internetu. Z jednej strony jest to sposób na uczenie się nowych trików na podstawie filmików lub obrazków zamieszczonych na żonglerskich stronach, z drugiej bardzo dobrze funkcjonuje forum dotyczące żonglerki oraz fire-show. Strony te służą do kontaktowania się z innymi kuglarzami oraz do wymiany informacji. Kontakt przez Internet jest też dobrym sposobem dla tych kuglarzy, którzy często podróżują w poszukiwaniu osób o tych samych zainteresowaniach w odwiedzanych miastach.

Bardzo dużym zainteresowaniem cieszy się polska strona *fire-show*:

[www.dropsy.art.pl](http://www.dropsy.art.pl)

Strona ta prowadzona jest przez moderatora „Basa”, Sebastiana Pawelczuka z Otwocka, zajmującego się także wieloma dziedzinami cyrkowymi, np. kijem, *flower-stickiem*, żonglerką, oraz członka grupy teatralno-ogniowej „Komuna Otwock”. Bardzo aktywne na tej stronie jest „Forum”- co dzień przynajmniej kilka osób bierze udział w wirtualnych dyskusjach, dzieli się różnymi informacjami na temat sprzętu, wydarzeń, *fire-show*, żonglerki, *diablo-devilstick*.

Bardzo popularne są też międzynarodowe strony internetowe jak np:

To strona z Nowej Zelandii zajmująca się wszystkim co związane z *poi* i *fire-show*

Na stronach dotyczących żonglerki pojawiają się informacje o spotkaniach i konwencjach . Regularnie w różnych częściach Europy, a nawet świata ( szczególnie w Ameryce i Australii) organizowane są międzynarodowe konwencje.

Spotkania i wymiana doświadczeń oraz możliwość ćwiczeń w większej grupie jest bardzo istotnym elementem kuglarstwa. Specyfikę tych spotkań chciałabym przedstawić w ostatniej części pracy.

Cały ten rozdział oparty jest na moich własnych obserwacjach oraz uczestnictwie różnych wydarzeniach kuglarskich w Polsce. Metodą badawczą jest tu obserwacja uczestnicząca. Niektóre wnioski dotyczące charakterystyki kuglarzy są na podstawie wypowiedzi internetowych, szczególnie na forum strony dropsy.

## III.2. Nowe zastosowanie żonglerki

### Pochodzenie żonglerki

Żonglowanie jest jedną z najstarszych sztuk, jaka wędrowni cyrkowcy demonstrowali na placach jarmarcznych.

Danowicz<sup>44</sup> podaje, że w starożytnym Rzymie nazywano żonglerów „*circulatores*”, a w Bizancjum „*ioculatores*”. Do Rzymu przywędrowali z Grecji, dokąd przybyli z Egiptu, a tam z kolei z Indii.

Francuskie słowo „*jongleur*” oznaczało pierwotnie średniowiecznego kuglarza. W tym okresie, podróżujących po Francji i Hiszpanii muzykantów i śpiewaków nazywano żonglerami.

Średniowieczni żonglerzy bywali specjalistami od sztuki iluzjonistycznej, stąd ich reputacja czarodziejów. W tym okresie bardzo popularne było prestidigitatorstwo, czyli wykonywanie sztuczek magicznych i żonglerskich opartych na niezwyklej zręczności. Pierwszymi mistrzami tej sztuki byli Azjaci, a wśród nich Chińczycy.

W połowie wieku XIX zjawili się na widowni europejskiej hinduscy i chińscy artyści, żonglując trójzębami, talerzami oraz sztyletami

Europejscy żonglerzy z XIX wieku posługiwali się przeważnie kulami, talerzami, butelkami i płonącymi pochodniami.

---

<sup>44</sup> Bogdan Danowicz *Był cyrk olimpijski...* wyd. Iskra, Warszawa 1984, s 198- 200

Jedną z form sztuki żonglerskiej są tzw. antypody, które oznaczają w cyrku żonglowanie różnymi przedmiotami za pomocą nóg, albo ewolucje z drabiną ustawioną na stopach artysty i z partnerem na jej wierzchołku. Akrobatów uprawiających ten gatunek sztuki cyrkowej nazwano antypodystami.

Kiedy artysta podrzuca do góry zamiast przedmiotów swojego partnera nazywane to jest grami ikaryjskimi.

Zwykle do żonglowania używa się piłeczek wielkości piłki tenisowej. Są one uszyte z skaju, skóry lub innego kolorowego i miękkiego, ale trwałego materiału. Około 100 g piłeczki najczęściej wypełnia się je ryżem, piaskiem lub granulatem plastikowym. Ich zaletą jest to, że spadająca ziemię nie odbijają się i nie uciekają. Takie piłeczki można też zrobić na drutach lub na szydełku z włóczki, ze starych skarpetek, rajstop, z dwóch baloników i wysuszonych pomarańczy. Żongluje się też piłkami tenisowymi, piłkami do golfa, kulami do bilarda, woreczkami z grochem, jabłkami, mandarynkami, śnieżkami i właściwie każdymi przedmiotami, które mają okrągły kształt. „Zawansowani w sztuce żonglowania rzucają kubkami, chustami, obręczami, wędkami, krzesłami a nawet piłami motorowymi z włączonymi silnikami”<sup>45</sup>

Wśród żonglerów równie popularne jak piłeczki są maczugi nazywane „klabsami” (z ang. *Clubs*- maczugi). Klabsy wywodzą się od indyjskich maczug. Od wieków w Indiach jedną z form sztuki walki i rozwijania koordynacji ciała, były dwie maczugi, którymi synchronicznie poruszano. W XIX w zauważyli je i przywieźli do Europy, Brytyjcy żołnierze stacjonujący w skolonizowanych Indiach. Maczugi indyjskie bardzo szybko zyskały wielką popularność w Stanach Zjednoczonych. W USA pod koniec XIX w , na początku XX w stały się symbolem zdrowego, sportowego stylu życia. Używanie dwóch klabs polegające na synchronicznym machaniu i przerzucaniu nazywa się swingowaniem (z ang. *swining* huśtanie) Żongluje się również obręczami lub kolorowymi chustami.

### **Żonglerka a rozwój mózgu**

---

<sup>45</sup> P. Idziak, W. Idziak *Żonglowanie*, wyd. Koszalińska Biblioteka Publiczna, Koszalin 2003 , s 2

Wykonując codzienne czynności nie zastanawiamy się nad tym jak bardzo skomplikowane są ruchy wykonywane przez nasze ciało. Precyzją i niezwykłością ruchów zachwycamy się dopiero wówczas, gdy podziwiamy pokazy mistrzów tańca figurowego na lodzie lub występy akrobatów lub żonglerów. Ich umiejętności wydają nam się nieosiągalne dla zwykłych ludzi. Tymczasem okazuje się, że właściwie każdy może je opanować. Badania naukowe prowadzone nad możliwościami ludzkiego mózgu udowadniają, że jest to możliwe a co więcej ujawniają nieznane dotąd korzyści płynące z tak pozornie dziwnych i niepotrzebnych czynności jak żonglowanie.

Jak podają autorzy artykułu „Żonglowanie sprzyja mózgowi”<sup>46</sup> zespół naukowców uniwersytetu w Ratyźbonie pod kierownictwem Bogdana Draganskiego przeprowadził żonglerski eksperyment. Uczni podzielili badanych na dwie grupy. Pierwsza miała opanować technikę żonglowania trzema piłeczkami przez co najmniej minutę w ciągu trzech miesięcy. Druga grupa ludzi nie przechodziła tego treningu. Za pomocą sprzętu medycznego- rezonansu magnetycznego uczeni regularnie porównywali struktury mózgow obu grup szukając zmian w tkance mózgowej powstałej pod wpływem systematycznych ćwiczeń żonglerskich. Po upływie trzech miesięcy zauważyli, że u osób żonglujących nastąpił przyrost tkanki mózgowej w okolicach tylnej kory ciemieniowej oraz w rejonie środkowo-skroniowym. Obszary te są odpowiedzialne z a przetwarzanie i magazynowanie informacji o tym , jak zauważamy i przewidujemy ruch obiektów.

Wynik obserwacji udawadnia dwie główne korzyści płynące z żonglowania. Po pierwsze, świadczy o tym, że rozwój mózgu jest możliwy nie tylko w dzieciństwie, lecz również w dorosłym okresie życia. Po drugie, pozornie nieistotne ćwiczenia , takie jak żonglowanie trzema piłeczkami, mogą rozwijać tkankę mózgu w sposób podobny do tego, w jaki sposób ćwiczenia na siłowni rozwijają mięśnie.

Badania te mają niezwykle znaczenie dla możliwości rehabilitacji i rekonstrukcji komórek mózgowych po uszkodzeniu mózgu w następstwie nieszczęśliwych wypadków i chorób.

---

<sup>46</sup> P.Markiewicz, M.Urban, P.Fortuna „ Żonglowanie sprzyja mózgowi”, *Charaktery*, nr 5(100)maj 2005,s.25

Eksperyment ten pokazuje, jak w miarę regularnego treningu żonglowania poprawia się koordynacja i rozwija się koncentracja poprzez „zmiany tzw. zaawansowanego przetwarzania percepcyjnego, czyli dostrzegania i przewidywania ruchu obiektów. Trzymiesięczny trening pobudził rozwój w tych okolicach mózgu, które są odpowiedzialne za opracowanie dokładnej mapy przestrzenno- ruchowej dla wykonywanego zadania”<sup>47</sup>

Żonglowanie to bardzo skomplikowana i złożona czynność ruchowa. Świadczy o tym liczba obszarów mózgowia zaangażowanych w jej wykonanie:

„Chcąc płynnie skoordynować ruch piłeczek w powietrzu, mózg musi najpierw zaplanować ułożenie rąk, pozycję głowy i ciała. Za te funkcje odpowiedzialna jest kora przedczołowa. To właśnie tu tworzy się plan działania i tutaj odbywa się nadzorowanie żonglowania. Jest to możliwe dzięki syntezie danych spostrzeżeniowych i informacji o stanie ciała. Ułożony plan ruchów dociera do kory przedruchowej. Ten obszar odpowiada między innymi za rozpoczęcie syntezy wszystkich informacji niezbędnych do wykonania czynności.

Podobnie jak w przypadku gry na fortepianie czy spożywania posiłku, utrzymanie trzech piłeczek w powietrzu wymaga wykonania złożonej sekwencji ruchów. Procesem jej budowania zarządza tzw. dodatkowa kora ruchowa.

Następnie na scenę wkracza właściwy „żongler”, czyli kora motoryczna. to dzięki niej można popisać się sztuczką.

Ważne role pomocnicze w tym procesie odgrywają zwoje podstawy mózgu i mózdzek. Główna funkcja zwojów podstawy polega na kontroli tworzenia sekwencji ruchów żonglerskich. Natomiast mózdzek pozwala utrzymać równowagę podczas żonglowania, kontrolować ruchy gałek ocznych, programować porządek ruchów i zautomatyzować początkowo trudną i wymagającą wielu ćwiczeń czynność. Gdyby mózdzek został uszkodzony, wówczas może się pojawić wyraźne opóźnienie chwytania piłeczek, związane z trudnością przerzucania uwagi wzrokowej z jednej piłeczki na drugą.

Całość mózgowej układanki dopełnia pień mózgu i rdzeń kręgowy. Obszary te odpowiadają za kontrolę pracy mięśni biorących udział w żonglowaniu, utrzymanie napięcia mięśniowego i właściwej postawy”<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> P.Markiewicz, M.Urban, P.Fortuna „ Żonglowanie sprzyja mózgowi”, *Charaktery*, nr 5(100)maj 2005,s.28

<sup>48</sup> P.Markiewicz, M.Urban, P.Fortuna „ Żonglowanie sprzyja mózgowi”, *Charaktery*, nr 5(100)maj 2005,s.29-30

## **Przydatność zonglerki w różnych dziedzinach aktywności człowieka**

Żonglowanie sprzyja rozwojowi koordynacji wzrokowo-ruchowej, poczucia rytmu, refleksu, a także zdolności utrzymania równowagi i właściwej postawy ciała. Nie dziwi zatem fakt, że coraz częściej psychologowie i pedagodzy zalecają je przy leczeniu wielu zaburzeń. Na przykład w brytyjskim centrum leczenia dysleksji w Kenilworth wprowadzono ćwiczenia terapeutyczne polegające na łapaniu piłeczek, żonglowaniu i utrzymywaniu równowagi na „rola –bola”, czyli na leżącym walcu.

Badania przeprowadzone przez Carole Smith, amerykańską specjalistkę od wychowania fizycznego sprawności ruchowej, sugerują, że ćwiczenie żonglowania- dzięki związanej z nim poprawie koordynacji wzrokowo- ruchowej usprawnia umiejętność pisania i czytania.<sup>49</sup> Dlatego właśnie żonglerka znalazła zastosowanie w terapiach z dziećmi mającymi problemy z czytaniem lub skupieniem się na lekcjach.

Żonglowanie jest jednym ze sposobów uaktywnienia i tzw. synchronizację obu półkul mózgowych, a przez to wpływa na poprawę wyników w nauce. Sprawdzono to już w wielu szkołach, które prowadzą programy żonglowania. Takimi szkołami są np. szkoły podstawowe w mieście Jacksonville na Florydzie (USA) i gimnazjum w Malechowie koło Koszalina

Żonglowanie staje się także coraz bardziej popularne wśród ludzi dorosłych zainteresowanych rozwojem własnych możliwości. Od początku lat 80 tych dwudziestego wieku uczą się go menedżerowie i pracownicy firm w ramach seminariów i warsztatów poświęconych rozwojowi osobistemu, zarządzaniu czasem czy realizacji projektów. W Zachodniej Europie i Stanach Zjednoczonych na szkoleniach organizowanych przez firmy dla swoich pracowników są prowadzone proste treningi żonglowania. Jak piszą autorzy artykułu „Żonglowanie sprzyja mózgowi” w wielu instytucjach, takich jak Bell Labs, Microsoft, Apple Corporation, czy Massachusetts of

---

<sup>49</sup> P.Markiewicz, M.Urban, P.Fortuna „ Żonglowanie sprzyja mózgowi”, *Charaktery*, nr 5(100)maj 2005,s.30



Technology, tworzy się kluby żonglerskie. Coraz częściej także umiejętność żonglowania zaliczana jest do obowiązkowych kompetencji kadry kierowniczej.<sup>50</sup>

W języku angielskim słowo „żonglowanie” („*juggling* ‘’) oprócz swojego podstawowego znaczenia, określa umiejętność radzenia sobie z wieloma sprawami w tym samym czasie. Podrzucanie kilku piłeczek jest zatem doskonałą metaforą równoczesnej realizacji różnych projektów i planów. Tak jak dołączenie każdej kolejnej piłeczki wymaga reorganizacji całej sekwencji ruchów, tak wprowadzenie nowych obowiązków zmusza do dokonywania zmian w dotychczasowym planie codziennych zajęć. Jednocześnie w żonglerce tak, jak w życiu, aby móc dołożyć jeszcze jedną piłeczkę/obowiązek potrzeba harmonijnego i spójnego zgrania całości. Jeśli zapanuje chaos i dezorganizacja nie osiągniemy tej umiejętności.

Żonglerka tak jak sztuki walki łączy sprawność fizyczną z harmonią wewnętrzną. Żonglowanie jest skuteczną formą redukcji stresu i sposobem na odprężenie. Wprowadza w stan tzw. zrelaksowanej koncentracji, podczas której umysł i ciało są jednocześnie aktywne spokojne

Wartość żonglowania docenia coraz większa grupa lekarzy i terapeutów. O. Carl Simonton, lekarz i psycholog, w jednym z amerykańskich szpitali wprowadził żonglowanie jako formę relaksacji pacjentów. Uważa je za doskonałą formę terapii, która uczy „w jaki sposób nie zaprzętać sobie myśli nie potrzebnymi sprawami.”<sup>51</sup>

Elementy cyrkowe pojawiają się także w szpitalach dziecięcych. Od kilku lat, również w Polsce istnieje fundacja dr. Clown, zajmująca się terapią śmiechu. Młodzi ludzie, głównie studenci kierunków pedagogicznych oraz psychologicznych, odwiedzają chore dzieci w przebraniach kłownów. Poprzez wesołe zabawy i zabawne zachowanie rozśmieszają oni dzieci. Śmiech pomaga oderwać się od szarości szpitali, myśleniu o operacji lub zastrzyku, jest doskonałą formą rozprężenia i zapomnienia o dokuczającej chorobie. W ten sposób potwierdza się polskie przysłowie, że śmiech to samo zdrowie.

---

<sup>50</sup> P. Markiewicz, M. Urban, P. Fortuna „Żonglowanie sprzyja mózgowi”, *Charaktery*, nr 5(100)maj 2005, s.30

<sup>51</sup> P. Markiewicz, M. Urban, P. Fortuna „Żonglowanie sprzyja mózgowi”, *Charaktery*, nr 5(100)maj 2005, s.30

### III. 3. „*Fire-show*” występy z ogniem

Najbardziej efektowną wizualnie i jedną z najpiękniejszych form kuglarstwa są występy z ogniem, nazywane ogólnie „*fire-show*”. Artyści występujący na ulicy oraz na pokazach bardzo często używają techniki *fire-show*. Polega ona na wykonywaniu ruchów, tricków z użyciem sprzętu, który można podpalić. Występy z ogniem cieszą się coraz większym zainteresowaniem. Większość ze standardowych zabawek cyrkowych ma swoją ogniową wersję. Jest *fire-diablo*, *fire-devilstick*, *fire-poi*, *fire-stick*, *fire-clubsy*, *fire-bals*. Ogniowe przedmioty są bardziej niebezpieczne, dlatego wykonawcy są bardziej doświadczeni i mają dłuższą praktykę.

Sprzęt ogniowy można kupić w sklepach cyrkowych, zazwyczaj jest to jednak sprzęt ręcznie robiony. Wiele z takich zabawek jest konstruują sami kuglarzy często są to eksperymentalne konstrukcje o różnych kształtach oraz oryginalne pomysły i sposoby na użycie ognia. Inwencja twórców w tej dziedzinie jest przeogromna. Tak jak wśród żonglerów popularne jest powiedzenie „że wszystko co da się podrzucić i złapać nadaje się do żonglowania”, tak wśród amatorów ognia wszystko czym można machać, kręcić można też podpalić. Spośród takich specyficznych rzeczy widziałam ogniową skakankę, trójkątną instalację z podpalonymi końcami obracającą się na palcach, ogniowe hulaj-hop, ogniowy bicz, ogniowy miecz, ogniowe wachlarze, płonące skrzydła, rękawiczki z podpalonymi „pazurkami” lub rękawiczki z doczepionymi, zapalającymi się linami

Aby jednak sprzęt można było podpalić i wykorzystywać wielokrotnie, musi być odpowiedni materiał, który się nie spala, za to dobrze podtrzymuje ogień. Najlepsze do tego są pasy i liny kevlarowe, stworzone z cienkich metalowych włókien, które wchłaniają łatwopalny płyn natomiast nie spalają się nawet w wysokiej temperaturze. Kevlar, używany także do szycia kamizelek kuloodpornych oraz nowoczesnej odzieży strażackiej, do niedawna był niedostępny w polskich sklepach. Próbowano więc różnych materiałów do owijania sprzętu takich jak dżins (koniecznie stary, bawełniany, znajdujący w szafie rodziców lub w sklepach tanią odzieżą), bawełnę oraz ręczniki, płonące bardzo jasnym płomieniem, a nawet samochodowe pasy bezpieczeństwa. Niestety, były to sposoby na jeden występ ponieważ bardzo szybko się spalały i trzeba było na nowo robić cały sprzęt. Potem wśród „polskich machaczy” ognia popularne były koce gaśnicze, zdobywane różnymi metodami z remiz strażackich lub punktów przeciwpożarowych. Koce gaśnicze nie spalały się, jednakże jeden z ich gatunków był zrobiony z niezdrowego azbestu, a drugi z waty szklanej, która się siepała, była nietrwała, a po zamoczeniu paliwa bardzo chlapało. Sama pamiętam jedne z moich pierwszych azbestowych *poi*, które były bardzo ciężkie, a po podpaleniu bardzo dymiały i czuło się wydzielające toksyny.

Po za kevlarem do produkcji sprzętu ogniowego używa się aluminiowych rurek, łańcuchów, prętów z włókna szklanego i różnych metalowych części.

Najlepszym paliwem do *fire-show* jest parafina. Równie dobrze pali się i jest bezpieczna nafta, zostawia ona jednak na długo na ubraniach i ciele specyficzny, mocny zapach. Nafty kosmetycznej, która jest stosunkowo droga używa się do plucia ogniem. Niektórzy plują także zwykłą naftą i parafiną. Częste plucie ogniem jak zgodnie twierdzą kuglarze, choć nie jest skomplikowane bardzo niszczy zęby.

Innymi paliwami używanymi przy występach ogniowych już nie tak dobrymi, jak poprzednie są różne produkty łatwo palne takie jak podpałki do grilla na bazie parafiny, *white-spirit*, rozpuszczalniki oraz benzyna. Część z nich jest jednak bardziej niebezpieczna.

## **Fire-poi**

Wśród sprzętu ogniowego najbardziej popularne są łańcuchy *poi* i całopalne liny.

Poi to jedna ze sztuk kuglarskich wynaleziona przez Maorysów w Nowej Zelandii. Maoryskie kobiety zajmowały się tkaniem, szczególnie wielkich dywanów. Aby uelastyczyć sobie nadgarstki wymyśliły zabawę polegającą na synchronicznej manipulacji trzymanymi w rękach obciążonymi na końcach sznurami. Mężczyźni ćwiczyli z przymocowanymi kamieniami, tworząc w ten sposób rodzaj broni.

Poi są zwykle wykonane z pary łańcuchów lub sznurów, na których końcach zawieszony jest cięższy element. Posługiwanie się poi polega na kręceniu nimi (po jednym poi w ręce) w taki sposób, aby cięższy element na końcu wykonywał koła.

Jedna para składa się z kuli kevlarowej na łańcuchu zakończonym uchwytem na dwa palce. Kulę kevlarową zamacza się w płynie i podpala. Machanie ogniem polega na tym, wykonuje się synchroniczne ruchy, obroty, owijania, trzymając w obu rękach łańcuchy zakończone płonącymi kulami. W czasie ruchu ogniowe kule kreślą w przestrzeni wokół ciała wykonawcy ogniste smugi, kręgi i spirale. Czas pojedynczego pokazu zależy od tego, jak długo będą płonęły kule – czyli od 1 do max. 5 minut.

Trochę mniej znane od *fire -poi*, ale jeszcze bardziej efektowne są całopalne liny kevlarowe. Zapalone i wprawione w ruch sprawiają wrażenie ognistych skrzydeł dlatego po angielsku nazywane są „*fire angel wings*”- anielskie, ogniowe skrzydła.

Czy istnieje taniec z ogniem? Dotychczas mówiąc: „taniec”, miało na myśli ogólnie pojętą sztukę ogniową. Określenie to w żaden sposób nie oddawało prawdziwego obrazu rzeczywistości. Narzucało całości sztuk cechy jednej tylko odmiany – tanecznej. Doprowadziło to do powszechnego utrwalenia błędnych terminów. Dotyczy to przede wszystkim przeświadczenia, iż osoba zajmująca się w jakikolwiek sposób sztuką poi jest „tancerzem” ognia. Tancerzem nie zostaje się z dnia na dzień i ani machanie ani kręcenie ani żadna inna forma sztuki ogniowej nie są w stanie nikogo nim uczynić od razu. Droga prowadząca do tańca jest pracą nad ciałem z jednoczesnym doskonaleniem kolejnych technik. Kuglarz musi wykorzystywać zaawansowane sztuczki, by jego taniec był w pełni atrakcyjny.

Taniec z ogniem jest tylko jedną z równorzędnych odmian machania płonącymi sprzętami, a prędzej czy później większość ludzi zajmujących się fire-show wypracowuje w sobie jakiś styl tańca. Związane jest to z doświadczeniem. W tym miejscu przedstawiam rozmaite podziały sztuki poi zaproponowane przez jednego z

kuglarzy ogniowych Grzegorza Marcinka o pseudonimie „Czarny Baran”<sup>52</sup> mają dotychczasową wiedzę o poi. Dotyczą one nie tylko ogniowych *fire-poi*, ale ogólnie zagadnień na temat tej odmiany kuglarstwa

### **Podział ze względu na poziom doświadczenia w poi.**

Podczas zakrętów, skoków i zapętleń w nauce rzemiosła dochodzi się do własnego, niepowtarzalnego stylu. Niektórzy od razu a inni po czterech latach. Niemożliwe jest więc wprowadzenie rozróżnienia na podstawie liczby lat, ani godzin spędzonych na „poiowaniu”. Jedynym rozsądnym wyjściem jest zwrócenie uwagi na te etapy w rozwoju umiejętności, które każdy prędzej czy później powinien osiągnąć. Liczbę lat traktować można jako dodatkową, uzupełniającą informację.

1. Przed uczniowski – *prepoita - początkujący* - od momentu pierwszego kontaktu – może to być zwykle zasłyszanie informacji dotyczących sztuki poi lub bezpośredni z nią kontakt wzrokowy - do momentu pierwszej próby nauczenia się podstawowych trików (motylek, przeplatanka).

2. Uczniowski – *poiota student* – osoba przyswaja sobie dużą liczbę różnych trików, nabiera doświadczenia i wiedzy technicznej. Jest to nieokreślony czas, w którym ciało usprawnia się a styl przechodzi liczne zmiany. Kształtują się również sposoby poruszania się, świadomość efektu wizualnego, umiejętność pracy w grupie, a niekiedy dochodzi również filozofia.

3. Mistrzowski – *poiota master* - jest ukoronowaniem stanu uczniowskiego. Osoba bez najmniejszych problemów porusza się pomiędzy znanymi sobie stylami i trikami

---

<sup>52</sup> [www.prepointa.prv.pl](http://www.prepointa.prv.pl)

wykonując je tak jak to sobie zamierzyła. Nie ma problemów z przyswojeniem nowych technik a zdobyte doświadczenie pozwala jej na łączenie w całość elementów *poi* z innymi dziedzinami sztuki. Jest to również czas dalszego rozwoju umiejętności, jednak rzadziej zdarzają się wielkie przełomy.

### **Podział ze względu na sposób struktury występu:**

1. Odmiana arbitralna – Umowna - Są to wszelkiego rodzaju układy jedno lub wiele osobowe o z góry ustalonej strukturze. Cechy występów w tym stylu wynikają bezpośrednio z jego konstrukcji oraz zastosowanych środków. Ruch jest dopasowany do muzyki, do fragmentu lub całej piosenki albo melodii. W ten sposób występują głównie grupy *fire –show*, które wspólnie ćwiczą choreograficzne układy. W Polsce do tego rodzaju grup można zaliczyć : Tancerzy Ognia „Salamandra” z Bartoszy, Teatr Ogniwowy,, Komuna Otwock-Dropsy” z Otwocka, Grupa „Przestrzeń” z Wrocławia

Styl arbitralny odznacza się:

- a) Wysokim stopniem ustrukturalnienia formy.
- b) Powtarzalnością.
- c) Wykorzystywaniem modułów.
- d) Niską dopuszczalnością odstępstw od struktury.
- e) Możliwością niesienia konkretnej, zamierzonej, sprawdzonej i przemyślanej treści metawizualnej.

2. Odmiana wolna – Improwizacja – oparta jest głównie na improwizacji i wyobraźni wykonawcy lub grupy. Jakość tego stylu zależy od umiejętności płynnego przechodzenia z jednego triku do następnego oraz szybkości ruchów. Większość kuglarzy machających ogniem na ulicach opiera swój pokaz na improwizacji. Muzyką podkładaną do takich występów są najczęściej różne instrumenty np. bębny lub rury aborygeńskie. Większość osób występujących z ogniem preferuje tę odmianę, zwłaszcza występujący pojedynczo. Do jednych najlepszych grup improwizacyjnych należy lublińska grupa „Portrety”: a zwłaszcza występujący tam Grzesiek „Czarny Baran” i

Krzyś „Białe Konie”. Inne znane mi grupy *fire-show* to „Exodus” z Ostródy, „MamaDoo” z Gdańska, „Everlasting Flame” z Będzina/ Sosnowca

Cechy stylu wolnego:

- a) Niski stopień ustrukturalnienia formy.
- b) Niemożliwość odtworzenia innego niż z zapisu video.
- c) Możliwość wykonywania ustalonych modułów w sposób dowolny i przypadkowy.
- d) Oddaje stany ducha poioty poprzez ekspresje.
- e) Przekrojowe wykorzystywanie różnych stylów.
- f) zmienność i nieprzewidywalność
- g) Impresja
- h) Może nieść treść metawizualną, uzewnętrzniającą się na bieżąco z różnym skutkiem.

#### **Podział ze względu na oprawę dźwiękową.**

Podział ten może wydawać się sztuczny, ale uwzględniam tutaj tylko dwa przeciwstawne stany. Stanem pierwszym jest forma, która posiada oprawę muzyczną, drugim zaś występ acapella. Muzyka może być podkładana na dwa sposoby. Pierwszy to przygotowany wcześniej podkład muzyczny – wybrana piosenka lub melodia płynąca z głośników podczas występu. A drugi sposób to występ razem z muzykami grającymi na różnych instrumentach. Najbardziej popularne są bębny, digieredoo, gitara, flet. Miałam jednak okazje tańczyć przy tak orientalnych instrumentach jak gitara japońska czy harfa afrykańska. Styl muzyki jest dowolnością wykonawcy i nie podlega dyskusji.

#### **Podział występów ze względu na ich charakter**

1. Występ dla przyjemności przyjaciół lub rodziny... – wyłącznie dla zabawy albo np. występ urodzinowy.
2. Występ charytatywny – za darmo w jakimś wyższym celu np. Orkiestra Świątecznej Pomocy.

3. Występ dla pieniędzy:
  - a) Na zamówienie.
  - b) Na ulicy z kapeluszem.

### **Podział ze względu na formę**

Na tej płaszczyźnie powstał swego czasu spór wśród poistów. Zbiór nie ujmuje w pełni bogactwa istniejących odmian. Uwzględnia jedynie te, które są najważniejsze i najczęściej używane. W praktyce, style te często się krzyżują

1. Machanie ogniami – *Kręcenie* – forma, która wykorzystuje wszelkie możliwie dostępne techniki, spiny, przejścia, skoki, lecz bez ich logicznego i w pełni spójnego uporządkowania. Ciało nie odgrywa w machaniu większej roli ponad tą, którą spełniać musi jako siła napędowa płonącego sprzętu. Wszystkie gesty i mimika nie są zamierzonym efektem, lecz ubocznym skutkiem wykonywanych technik *Machanie jest najpierwotniejszą i najistotniejszą formą sztuki ogniowej. Stanowi punkt wyjścia dla opanowywania pozostałych jej odmian. Elementy składowe i cechy machania obejmują wszystko to, co związane jest wykonywaniem i uczeniem się technik.*

*Można ogólnie założyć, że w powszechnym użyciu utrzymuje się około stu sztuczek. Możliwość rozmaitego ich umiejscowienia, dodatkowo potęguje tę liczbę. Zabiegi kosmetyczne, jak rozbicia, przedłużenia i zatrzymania wzbogacają i tak już ogromny zasób trików.*

Techniki niezależnie od płaszczyzny (horyzontalna, wertykalna) dzielą się na:

- a) Przeplatanki – jednokierunkowe
- b) Motylki – przeciwno kierunkowe
- c) Wrapy – zmieniające kierunek
- d) Zaplątania – kontrolowane poplątania łańcuchów
- e) Wyrzucane
- f) Przejścia między technikami – łączenia

2. Taneczna forma - *Taniec z ogniem* – jedna z dziedzin wykorzystująca elementy ruchowe o charakterze typowo tanecznym. Podstawową cechą tej odmiany jest dążność poisty do ćwiczenia gestów, mimiki oraz traktowanie siebie i poiek jako jednolitej



całości, gdzie ruch ciała i spiny kul wzajemnie się uzupełniają. Poista wykorzystując różnego rodzaju techniki ma na celu oszołomienie widzów za pomocą wysublimowanego stylu i zwrotów akcji a nie, jak to bywa w innych odmianach przez wprowadzanie widza w błąd, że to co robi jest bardzo niebezpieczne. Styl może być zindywidualizowany albo być formą powtarzalną, opartą na jakichś zasadach, ustrukturalnioną w różnym stopniu. Przejścia wiążące triki w całość dążą do niezauważalności. Ponadto można wymienić takie cechy jak:

- a) Wolność stylów, ale bazowanie głównie na jednym w konkretnym pokazie. Daje to wrażenie spójności.
- b) Rytm – niekiedy pochodzenia muzycznego widoczny w ruchach ciała.
- c) Płynność ruchów ciała i przejść pomiędzy trikami i modułami (o ile takie występują).
- d) Obrazowość figur.
- e) Zmienność i nieprzewidywalność.
- f) Wielo płaszczyznowość w przestrzeni fizycznej.
- g) Świadomość tańczącego o efekcie wizualnym.

Można wyróżnić dodatkowo warianty: solowy, duetowy oraz zbiorowy tanecznej odmiany machania.

Taniec dodawany do jednej z odmian machania - Przypadkiem szczególnym jest taniec wykonywany samym ciałem jednak w duecie z innym poistą, który używa płonącego sprzętu. Przy czym oboje zachowują kontakt a wykonywany przez nich układ lub improwizacja mają wyraźne cechy wariantu duetowego lub zbiorowego a nie odrębnych solówek.

3. Akrobatyczna odmiana machania – *Styl Akrobatyczny* - jedna z dziedzin tańczenia z ogniem, której głównym wyznacznikiem jest wykonywanie przez poistę akrobacji podczas dawania pokazu. Cechuje się dużą prędkością ruchów i dynamiką

#### 4. Ogień statyczne

Ogień wykorzystywany jako element dekoracji. Są to wszelkiego rodzaju pochodnie, konstrukcje stojące lub trzymane, które od zapalenia do wygaśnięcia pozostają w tym samym miejscu.

### III.4. Artyści uliczni

„Kiedy jest fiesta ( w soboty , niedziele i święta)pracuje jako mim w Alicante. Stoję jako statua „dzikusa”od stóp do głów ubrany jestem w czerwonej glinie, a w lewej ręce trzymam dzidę. Dla mnie ta robota ma dwa aspekty. Pierwszy to zarabianie na chleb , a drugi to obserwacja reakcji ludzi czyli etnologiczny wywiad środowiskowy”  
Przemek Kogut

#### Wstęp

Ta praca jest owocem mojej wędrówki po ulicach Irlandii, Anglii, Holandii. Chciałabym opisać spotkanych artystów na ulicach miast, na których spędziłam wiele czasu sama próbując swoich sił kuglarskich tańcząc ze wstążkami- poi, zonglując, bawiąc się innymi zabawkami cyrkowymi tj. flower-stickiem, diabolo, klapsami oraz robiąc „fire – show” taniec z ogniem , gdy zapadał zmrok. Postaram się w tej pracy opisać zjawisko sztuki ulicznej i przybliżyć spotkanych na swojej drodze artystów.

Na początku chciałabym wyjaśnić co rozumiem pod pojęciami „sztuka „ i „artysta “ , które często będę stosować w mojej pracy. Słowo „sztuka „ odnoszę do wszystkich występów, jakie widziałam na ulicach. Oznacza to, że tym terminem określam dobrowolne występy muzyczne, wokalne, cyrkowe, taneczne, plastyczne których odbiorcami są przechodnie. Wszystkie z tych prezentacji miały charakter zarobkowy. Oznacza to, że występy są nagradzane dobrowolnymi datkami pieniężnymi przez widzów. Termin „artysta” odnoszę do wszystkich występujących na ulicy ludzi, bez względu na reprezentowany przez nich poziom umiejętności . Ze względu na całościowy charakter tej pracy, chciałabym głównie opisać napotkanych kuglarzy, czyli tych artystów ulicznych, którzy prezentowali swoje umiejętności zręcznościowe.

Za punkt wyjścia obrałam próbę opisu ulicy jako przestrzeni ruchu, zmian i wreszcie specyficznego miejsca dla współczesnej sztuki. W części drugiej przechodzę

do opisu ulic, które poznałam, ich specyfiki, oraz przedstawię różne rodzaje sztuk ulicznych i przytoczę liczne, barwne przykłady. Chcę pokazać, że niejednokrotnie jest to pasja, która także ma związek z kulturą, z której pochodzą artyści.

Trzecią część chciałabym poświęcić artyście. Znaleźć bliski związek z takimi figurami etnologicznymi jak flaner, włóczęga, outsider. Na koniec chciałabym opisać związek pomiędzy artystami i publicznością, wzajemny wpływ i znaczenie tej relacji dla obu stron.

### **Ulica – szczególne miejsce dla sztuki**

Ulica jest przestrzenią ruchu, bezustannych zmian, miejscem publicznym dostępnym dla wszystkich ludzi. Mając takie cechy staje się miejscem możliwości dla różnego rodzaju artystów, miejscem eksperymentów i źródłem nowych inspiracji. Daje możliwość bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem. Ulica jest doskonałą przestrzenią dla sztuki improwizacji, sztuki momentu, chwili. Scena teatralna, estradowa jest miejscem elitarnym, dla wybranych. Ulica jest jej zaprzeczeniem, jest to miejsce otwarte dla wszystkich, każdy ma prawo tu być. Każdy, kto przebywa na ulicy może stać się widzami ale także może być artystą- granica między jednym i drugim się zatracą. Aby być artystą na ulicy nie trzeba wykształcenia, dokumentów potwierdzających umiejętności wykonawcy. Wystarczy tylko talent, a często nawet i to jest nie potrzebne jeśli artysta ma spryt i dobry pomysł.

Przypadkowość to zjawisko, które dotyczy wszelkich działań ulicznych. Artysta nigdy nie może zaplanować całego swojego występu. Jego umiejętności muszą się wiązać z improwizacją i mają na względzie zainteresować przechodzących obok niego ludzi, którzy stają się widzami, słuchaczami a jednocześnie publicznością, która dobrowolnie zapłaci za występ wrzucając pieniądze do kapelusza, walizki czy futerału po instrumencie. Występ uliczny jest zależny nie jak w przypadku występów scenicznych od organizatorów i innych ludzi, ale o wiele bardziej od pogody, czyli warunków naturalnych. Artysta uliczny musi bardziej respektować warunki pogodowe niż narzucane mu warunki przez innych, Dlatego ulica jest doskonałym miejscem dla outsiderów, buntowników, wędrowców ludzi ceniących nade wszystko wolność i niezależność.

## **Ulice Irlandii, Szkocji, Anglii, Holandii – wybrane przykłady.**

Sztuka ulicy tak jak architektura jest odzwierciedleniem kultury, tego, co aktualnie się dzieje w mieście, współczesnych zmian, oddziałuje na klimat danego miejsca. Niektórzy artyści w pewnym stopniu dostosowują się do potrzeb, wymagań przechodniów, a co za tym idzie reprezentantów danej kultury, społeczności lub turystów oczekujących odpowiednie atrakcje turystyczne. Inni artyści są niezależni, wzbudzają zainteresowanie swoją odmiennością, zadziwiają pomysłami. Chciałaby tu scharakteryzować miejsca w których byłam, uchwycić ich specyfikę. Ulice na których występowałam są w stolicach i miastach turystycznych. To bardzo istotny aspekt sztuki ulicy – artyści występują tam, gdzie mogą zarobić czyli tam gdzie jest dużo ludzi, a szczególnie dużo turystów – ponieważ to oni są głównymi odbiorcami ich sztuki i to oni dają pieniądze.

### **A\ IRLANDIA**

**Shopstreet – Galway ( zachodnie wybrzeże)**

**Graftonstreet- Dublin**

**Plac Templebar- Dublin**

Irlandia jest krajem o bogatej tradycji muzycznej. Znana na całym świecie celtycka muzyka rozbrzmiewa w pubach i na ulicach. Duża część Irlandczyków podtrzymuje tradycje muzyczne i uczy się grać na instrumentach, takich jak flet *teen-whistle*, czy bęben nazywany *bodhranem*.

W pubach bardzo często grane są na żywo koncerty. Wielokrotnie zdarza się, że przy irlandzkim piwie *Guinness*, spotykają się muzycy, którzy spontanicznie zaczynają ze sobą grać. O umiłowaniu do rodzinnej muzyki, która przez wieki podkreślała tożsamość i niezależność Irlandczyków, może świadczyć fakt, że nawet w małej wiosce Doolin nad oceanem na zachodnim wybrzeżu znalazłam dwa sklepy muzyczne

oraz dwa puby, w których wieczorami grywają lokalni muzycy. Muzyka irlandzka cechuje się spontanicznością, żywiołowością, a muzycy irlandzcy bardzo chętnie prezentują swoje umiejętności w miejscach publicznych. Na ulicach Galway i Dublina spotkałam wielu artystów śpiewających irlandzki ballady lub grających na gitarach, skrzypcach, fletach, akordeonie, bębnie *bodhranie*, czy instrumencie symbolizującym Irlandię czyli harfie. Symbol ten można zobaczyć na butelkach piwa *Guinness* i reszce irlandzkiego euro, a flety oraz bębny można kupić w każdym sklepie z pamiątkami.

W Irlandii oprócz muzyków można spotkać artystów z wszelkich innych dziedzin sztuk ulicznych, również z dziedziny kuglarstwa. Występy są bardzo życzliwie przyjmowane przez przechodniów, zarówno przez miejscowych jak i przez turystów. Jedną z przyczyn, która powoduje, że artystów na ulicach przybywa jest zakaz palenia tytoniu w pubach. Od wiosny tego roku obowiązuje ustawa zabraniająca palenia papierosów w lokalach. W związku z tym palacze są zmuszeni wychodzić przed pub. Jeśli w tym czasie na ulicy jest przedstawienie to satysfakcja jest obustronna; palacze przyjemniej spędzają czas paląc, a artyści mają publiczność i okazję, by zarobić pieniądze.

W Galway ulicą, na której pojawiają się artyści jest Shopstreet. Artyści są tak bardzo wpisani w obraz tej ulicy, że wielokrotnie są umieszczani na kartkach pocztowych z Galway. W mieście tym często występują miejscowi kuglarze, których poznałam dwa lata temu, kiedy sama z ogniem postanowiłam pokazać na Shopstreet. Większa część z nich mieszka wspólnie w domu przy ulicy Montpeleir i regularnie spotyka się dwa razy w tygodniu na treningach w przystosowanej do tego sali w byłym kościele. Wielu z nich, jak np. Even jest zaangażowanych w także w działania z pedagogiki cyrku na terenie miasta. Wspólnie z tą grupą byłam na paradzie w mieście Birr, gdzie prezentowaliśmy swoje umiejętności.

W Dublinie są dwa miejsca, w których można spotkać artystów w zależności od pory dnia. Podczas dnia, zwłaszcza w dni powszednie najbardziej popularny jest deptak handlowy Graftonstreet. Wieczorem, gdy zamykane są sklepy Graftonstreet pustoszeje, a artyści przenoszą się na plac Templebar wokół którego rozmieszczone są puby. Tu spotkałam artystów ogniowych, między innymi Włocha Rafaela, który używał specyficznych, własnoręcznie robionych sprzętów, takich jak ognisty bicz lub miecz.

## B\ SZKOCJA

### **Edynburgh**

Wcześniej wspomniałam, że bywa tak, iż artyści dostosowują się do potrzeb i oczekiwań publiczności. Taka właśnie sytuację zaobserwowałam w Szkocji. Pierwsze skojarzenia, jakie związane są ze Szkocją to kitle, szkocka kratka i kobzy – *pipes*. Właśnie to wszystko może zobaczyć turysta przyjeżdżający do stolicy Szkocji. Główna ulica Edynbourgha to przede wszystkim sklepy ze szkockimi pamiątkami, a przed nimi występują odpowiednio ubrani uliczni kobziarze. Nie ma znaczenia, czy artysta rzeczywiście pochodzi ze Szkocji, ważne jest, żeby był ubrany w szkocki strój, miał instrument i potrafił na nim grać. Spotkałam tam Hiszpana, którego karnacja skóry i kolor włosów znacznie się wyróżniały a jego znajomość angielskiego była bardzo słaba, a mimo to zarabiał ubrany w szkockie barwy grając na kobzie. Myślę, że jest to ciekawy przykład mieszania się kultur i ich homogenizacji.

W Edynbourghu byłam akurat tydzień przed rozpoczęciem się największego na świecie festiwalu teatralnego. Ludzie mieszkający w Edynbourghu opowiadali mi, że w tym czasie do miasta przyjeżdżają tłumy turystów, a na głównej ulicy odbywa się wiele ciekawych spektakli i przedstawień. W czasie kiedy byłam ulica ta zamarła i niewielu artystów występowało. W tym czasie widziałam kłownadę, w której występował „bezgłowy” kontrabasista częściej pozujący do zdjęć niż wykazujący jakiejkolwiek umiejętności muzyczne. Największy festiwal teatralny to okazja, aby zarobić pieniądze i komercja. Aby występować w czasie festiwalu na ulicy trzeba wykupić pozwolenie i dodatkowo płacić za każdy dzień występu. W związku z tym bardziej profesjonalni artyści w tym czasie przygotowywali się do festiwalu i ubiegali się o zezwolenie, a dla tych „słabszych”, była to ostatnia okazja, aby popracować.

## C\ ANGLIA

### **London Eye Avenue – Londyn**

Podczas tegorocznej podróży przejeżdżaliśmy przez kilka miast Anglii. W miastach takich, jak Bristol lub Newcastle nasze próby występów zwykle kończyły się porażką: interwencją policji, albo zupełnym brakiem zainteresowania lub ignorancją ze strony przechodniów. W Londynie miejscem, gdzie spotkałam artystów jest aleja nad Tamizą obok karuzeli widokowej „London Eye”, występują oni w rzędzie pomiędzy drzewkami. Wyjątkowo dużo tu było żywych rzeźb i mimów. Artyści ci w swojej pracy nie używają słów, cały ich kontakt z publicznością ogranicza się do języka ciała, gestów i póż. Dlatego wśród londyńskich mimów wszyscy są obcokrajowcami, a większość z nich pochodzi z Polski. Oprócz mimów na alei występują cyrkowcy, widziałam chłopaków z Francji występujących z diabolo. Ogromne wrażenie wywarł na mnie występ dziewczyny z Walli. Przebrana jako cyganka śpiewała piosenki i toczyła przezroczyste kule do *contact ball*. *Contact ball* to jedna z trudniejszych dziedzin kuglarskich, wymagająca bardzo dużej koncentracji. Polega ona na przetaczaniu po całym ciele przezroczystej wyglądającej niczym szklana kuli.

## D/ HOLANDIA

### **Leizeplein- Amsterdam**

Amsterdam jest jednym z najbardziej turystycznych miast europy. Liczne atrakcje tego miasta takie jak sieć kanałów po których swobodnie można pływać łódkami, tak jak po ulicach jeździć rowerami, muzea wielkich malarzy niderlandzkich, ale również legalne narkotyki i prostytutka przyciągają turystów z całego świata. Nic dziwnego, że właśnie w tym miejscu pojawiają się najróżniejsi artyści uliczni. W Amsterdamie spotkałam artystów z wszystkich dziedzin, wielu z nich prezentowało bardzo wysoki

poziom, a ich występy były ciekawe i bardzo dobrze dopracowane. Najpopularniejszym miejscem, gdzie można zobaczyć występy jest plac Leizeplain. W tym miejscu widziałam niezwykle pokazy żonglerki, kłownady. Jednym z ciekawszych występów kuglarskich jakie kiedykolwiek widziałam był pokaz żonglerki piłką nożną w wykonaniu pewnego Argentyńczyka nazywany przez niego „*Maradonna show*”. Niezwykły akrobata podczas swojego popisu wchodził na pobliskie latarnie i zawieszając się na jednej ręce kontynuował odbijanie piłki.

### **Artysta uliczny- nomada, włóczęga, kontestator.**

Artysta uliczny to człowiek drogi, wędrujący – współczesny nomada. Nomada zatrzymuje się tymczasowo w pewnych punktach, nazwijmy je „oazami”, które nie są docelowe. Oazy spełniają funkcje miejsc odpoczynku „wodopoju”, przystanku niezbędnego do podjęcia dalszej drogi. Wędrowanie oznacza proces ciągłego przemieszczania się, zapoczątkowanego w punkcie wyjścia i dążącego do celu. Bycie w drodze oznacza więc być w bezustannym ruchu, nie być tu, ani tam. Artysta wędrujący sytuuje się poza zwyczajnymi ograniczeniami i ładem – wyruszając podąża do nowego celu, ideału, natchnienia, co pozwala mu na rozwój oraz sprzyja szansom na artystyczną samorealizację. Na ulicy artysta czerpie wiele inspiracji, które odnajduje w atmosferze danego miejsca, przyglądając się reakcjom przechodniów oraz obserwując poczynania innych artystów.

[...]Brak zakorzenienia , „przypadkowość” miejsc zamieszkania, łatwa zgoda na kolejne przeprowadzki, daje szansę na zawodowe satysfakcje, ale nie może pozostać bez wpływu na to, kim i jakim się jest<sup>53</sup>

Zygmunt Bauman, badacz współczesnej kultury stworzył koncepcję współczesnych wzorców osobowych wyznaczając cztery figury różnych typów wędrowania: spacerowicz , włóczęga, turysta, gracz. Artysta uliczny przejawia w sobie najwięcej cech włóczęgi (flaneur):

---

<sup>53</sup> P.Kowalski,*Droga, wędrownia, turystyka w kulturze popularnej. Przestrzenie, miejsca , wędrownia. Kategorie przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich.*Opole 2001, s 10



Włóczyć się [flaneur] oznacza przeprowadzać próby przygodności znaczenia; życie jako wór pełen epizodów, z których żaden nie jest określony, jednoznaczny, nieodwracalny; życie jako sztuka<sup>54</sup>

Życie artysty ulicznego przejawia się w szybkości zmieniających się miejsc zamieszkania, ulic, krajobrazów i ludzi, co pozwala na oderwanie się od rygorów i ograniczeń codzienności. Dla artysty-włóczęgi sama czynność wędrowania jest spełnieniem i sposobem na manifestowanie wolności. Cel drogi, zakorzenienie się, zatrzymanie nie stanowi upragnionej wartości. Trafnie określa styl bycia włóczęgi piosenka polskiego barda i kontestatora Jacka Kleyffa:

„nie muszę wiedzieć , kiedy dojsć  
aby, już zacząć w sobie iść  
nie musze wiedzieć, kiedy dojsć  
aby już na drodze być  
...droga może być celem  
dla mnie samym w sobie

Dość jest wszystkiego, dojsć można wszędzie”<sup>55</sup>

Dzisiejszy włóczęga chce się wydostać z ustalonych, skostniałych norm społecznych, chce wywikłać się z ciasnych ram społeczeństwa konsumpcyjnego nastawionego tylko i wyłącznie na zysk wobec świata. Społeczeństwa , które koncentruje się na sukcesie, zdobyciu dostatku, ogarniętego przez żądze pieniądza. Jest to postawa kontestująca, a jego sztuka jest odzwierciedleniem kontrkultury. Artysta neguje społeczne normy, nakazujące pracę w ośmiogodzinnym systemie. Sam sobie wyznacza miejsce i czas pracy, ryzykuje stałość na rzecz swobody i wolności. W Londynie na przeciwko londyńskiego parlamentu od wielu miesięcy siedzi człowiek pośród plakatów ukazujących okrucieństwo wojny w Iraku oraz oskarżających politykę prezydenta Busha i premiera Anglii Tonego Blaira. Często w tym miejscu pojawiają się artyści uliczni, którzy swoją muzyką i przedstawieniami dają wyraz poparcia dla tego protestu.

---

<sup>54</sup> Z.Bauman *Przedstawienie na pustyni*, Warszawa 1993, s 74

<sup>55</sup> J.Kleyff *Piosenki, Czy?* Bibliotek Bardów, Warszawa 2000, s 103

## Relacje z publicznością

Artyści pojawiają się na tych ulicach i placach, które kipią życiem, gdzie panuje ruch, ciągła rotacja przechodniów, szczególnie turystów. Ich sztuka jest adresowana do wszystkich, jest uniwersalna. Pośród artystów są tacy, którzy pragną „awansować” i marzą o karierze na scenie, chcą być sławni, tak aby wyjść z cienia anonimowości, jaką rozpościera ulica. Niektórym z nich się udaje. Jednym z najbardziej znanych piosenkarzy, który zaczynał śpiewając na ulicy jest Bob Dylan, a w historii polskiego rocka uliczne doświadczenia mają Kora Jackowska, wokalistka Maanamu oraz Maciej Maleńczuk (Homo twist, Pudelsi). Są też tacy artyści dla których ulica jest wystarczającym spełnieniem. W Dublinie spotkałam prawie niewidomego gitarzystę, tak dobrze znającego ulicę i występujących tam artystów, że mimo kalectwa bez trudu rozpoznawał nowicjuszy. Podczas rozmowy z dumą rzekł: „ja jestem królem tej ulicy”. W Polsce przykładem niezaprzeczalnie są kapele z ulic Warszawy takie jak: Kapela Czerniakowska, Kapela z ulicy Chmielnej.

Artyści uliczni, wędrowni są inspiracją dla pisarzy, dziennikarzy, filmowców, fotografów. W literaturze mamy wiele postaci wędrujących muzyków – zarówno w literaturze dla dzieci (np. postać włóczykija grającego na flecie z opowiadań o muminkach Tove Janson), jak też bohaterowie książek dla dorosłych (np. opowieści Edwarda Stachury, gdzie pojawia się autor, jako włóczęga śpiewający swoje wiersze). Artyści uliczni są też często bohaterami artykułów w gazetach oraz programów telewizyjnych i radiowych. W Amsterdamie spotkałam ekipę młodych filmowców z Austrii tworzących film dokumentalny o artystach ulicznych z krajów Europy środkowej i wschodniej. Film był realizowany również w Krakowie, Wrocławiu i Wolimierzu.

Polska według mnie jest nie łatwym krajem dla artystów ulicznych. Panuje ogólny stereotyp, że artysta uliczny to żebrak, nierób, darmozjad, narkoman, często zdarzają się interwencje straży miejskiej lub policji, która przegania artystów, przerywa występ. Widzę jednak, że to błędne myślenie się powoli zmienia. Pozytywnym przykładem może być miasto Wrocław, w którym od 3 lat jest organizowany międzynarodowy festiwal sztuk ulicznych „Busker bus”. Mam nadzieję, że w Polsce również pojawi się przestrzeń dla sztuki ulicznej, która jest nieodłącznym elementem turystycznych miast Europy.

### III.5. Pedagogika cyrku

Nową formą cyrkowa jest pedagogika cyrku. Polega ona na prowadzeniu warsztatów i uczeniu dzieci różnych zabaw i umiejętności cyrkowych. Żonglowanie jest jedną z metod poprawy koncentracji i koordynacji ruchu, a co za tym idzie wyników w nauce. Poza tym nabywanie umiejętności sprawnościowych podnosi poziom samozadowolenia, samorealizacji i pewności siebie wśród dzieci zagubionych, nieśmiałych lub w różny sposób zaniedbanych.

Pedagogika cyrku jest jedną z rodzajów pedagogiki zabawy, czyli uczenia i rozwijania umiejętności wśród dzieci i młodzieży poprzez zabawę. Jest to popularny sposób edukacji na Zachodzie Europy. W Berlinie działa sieć cyrków „Cabuwazi” zajmująca się pedagogiką cyrku skierowaną przede wszystkim do dzieci ze środowisk mniejszościowych: tureckich, cygańskich, arabskich. Celem jest większa adaptacja i aklimatyzacja emigrantów oraz zapobieganie przestępczości i uzależnieniu się od narkotyków i alkoholu wśród dzieci i młodzieży.

W Polsce ta forma pedagogiki jest prawie nieznaną. Jednak wśród polskiego środowiska kuglarzy zawiązała się grupa pomagająca jednej z pierwszych dziecięcych grup cyrkowych w Malechowie pod Koszalinem.

Szkolna Grupa Cyrkowa przy Gimnazjum w Malechowie istnieje od 2003 roku. Powstała w efekcie działań związanych ze specjalizacją szkoły, idących w kierunku rozwijania kreatywności poprzez ćwiczenie sztuk kuglarskich. Grupa urządza pokazy oraz uczy podstaw posługiwania się *poi*, *diabolo*, kręcenia talerzami na patyku, żonglowania piłeczkami, obręczami, chustami, gry na bębnach. Członkami zespołu są uczniowie szkoły, w wieku 13-15 lat. Zespół występował i prowadzi zajęcia między innymi w Warszawie, Szczecinie, Koszalinie oraz na Europejskim Festiwalu Gier Dawnych i Zapomnianych w Kielcach.

Warsztaty kuglarskie w ramach projektu „Polsko-węgierskie bractwo żonglerskie”/ „*Polish-Hungarian brotherhood of juggling*” ( projekt programu Młodzież nr PL-11-445-2004-R5 ) zostały zrealizowane 13-20 lutego 2005 w Malechowie ( powiat Sławno, woj. Zachodniopomorskie) wspólnie przez Węgierskie Stowarzyszenie Żonglerskie i Młodzieżową Grupę Odnowy Wsi „Ludo”

Celem projektu było nabycie nowych umiejętności w dziedzinie sztuk kuglarskich. Przez tydzień 10 reprezentantów Węgierskiego Stowarzyszenia Żonglerskiego i około 25 członków Młodzieżowej Grupy Odnowy Wsi „Ludo” sprawdzało swoją umiejętność w tej dziedzinie, prowadząc treningi dla członków Szkolnej Grupy Cyrkowej przy Gimnazjum w Malechowie.

Projekt był kontynuacją działań prowadzonych w Malechowie od 2002 roku, zmierzających do utworzenia Centrum Zabawy i Liceum Kreatywności.

Innymi znanymi mi miejscami, gdzie rozwija się pedagogika cyrku są dziecięce grupy cyrkowe w Lipinkach koło Iławy oraz Toruńska Dziecięca Grupa Cyrkowa. Grupa z Lipinek prowadzona przez Ewę Dembek wygrała nagrodę na festiwalu cyrków dziecięcych w Rumunii i współpracuje z grupami pedagogiki cyrku z Niemiec. Grupę toruńską prowadzi Alicja Ursynowicz, zajęcia z dziećmi prowadzi aktor Krystian Wieczniński oraz instruktor tańca Marta Zawadzka.

### III.6. Spotkania i konwencje żonglerskie

Bardzo ważnym elementem kuglarstwa przyczyniającym się do rozwoju własnego stylu i szukania inspiracji jest wymiana doświadczeń pomiędzy żonglerami. Odbywa się ona poprzez spotkania żonglerskie organizowane w różnych częściach Europy i świata ( min. w Ameryce Północnej i Australii). Jednym z powodów popularności konwencji żonglerskich jest wędrowny tryb życia wielu artystów cyrkowych i ulicznych

Co roku w lato odbywa się największa konwencja żonglerska, na którą przyjeżdża ponad 1000 osób. Organizowana ona jest przez Europejskie Stowarzyszenie Żonglerskie ( *Europen Juggling Association* ). Rok temu miała ona miejsce w Francji . w tym roku po raz pierwszy odbędzie się w Słowenii ( 14-20 sierpień 2005 ). Miejsce to zostało wybrane z myślą o kuglarzach z Europy Środkowej i Wschodniej , gdzie żonglerka staje się coraz bardziej popularna.

Spotkania żonglerskie łączą się coraz częściej z festiwalami teatralnymi i muzycznymi. Jak podaje magazyn żonglerski „Kaskade” w ubiegłym roku spotkania odbywały się w różnych miejscowościach min. w Arkhangelsku w Rosji na 12-tym Festiwalu Teatrów Ulicznych<sup>56</sup>, w Wiesbaden w Niemczech na Europejskim Spotkaniu Cyrków Młodzieżowych i Dziecięcych<sup>57</sup>, w Maribor w Słowenii na I Słoweńskiej Konwencji Żonglerskiej<sup>58</sup>. Improwizacje cyrkowe połączone zostały z improwizacjami jazzowymi

---

<sup>56</sup> Max Haverkamp *Arkhangelsk 12<sup>th</sup> International Festival of Street Theatre* „Kaskade” *European Juggling Magazine*, nr 77, 1/2005, s 15-17

<sup>57</sup> Gabi Keast *European Youth Circus 2004, Wiesbaden*, „Kaskade” *European Juggling Magazine*, nr 77, 1/2005, s 4-8

<sup>58</sup> Matthias Evertz *Urban Juggling Maribor*, „Kaskade” *European Juggling Magazine*, nr 77, 1/2005, s 25-27

ku miłemu zaskoczeniu fanów tej muzyki podczas 35'tego festiwalu German Jazz Festiwal we Frankfurcie<sup>59</sup>

W dniach 27-29 maj we Wrocławiu odbyła się pierwsza konwencja żonglerska na którą przyjechało około 200 osób z całej europy. Zamierzeniem organizatorów grupy teatralno-cyrkowej Klan Grus było stworzenie na wzór europejskiej konwencji żonglerskiej imprezy kulturalno-edukacyjnej, gromadzącej poszukujących amatorów i profesjonalistów, adeptów sztuki cyrkowej i teatru ruchu. Celem projektu było stworzenie przestrzeni dla ludzi pasjonujących się różnorodnymi dziedzinami „sztuki ruchu”, wymiana doświadczeń i nauka od siebie nawzajem, a także zapoznanie wrocławskiej publiczności z nową formułą cyrku i teatru, których elementy przenikają się i uzupełniają nawzajem. Impreza miała również przybliżyć młodzieży elementy żonglerki, jako sposobu na aktywny i zdrowy sposób spędzania czasu.

Miałam okazję uczestniczyć i aktywnie zaangażować w pomoc przy realizacji tej konwencji.

Podczas trzech dni udostępniony był obiekt sportowy - 2 sale gimnastyczne, namiot cyrkowy oraz zielony teren wokół na wszelkie warsztaty i występy.

Na spotkanie to oprócz sporej grupy osób z całej Polski przyjechali kuglarze z Niemiec, Holandii, Francji, Czech, a także pojedyncze osoby z Irlandii, Australii, USA i Hiszpanii.

W ciągu słonecznych dni na salach gimnastycznych oraz na zewnątrz odbywały się różne warsztaty cyrkowe takie jak akrobatyka, ćwiczenia na trapezie i chusta, posługiwanie się zabawkami żonglerskimi jak diabolo, flower-stick, poi, kij, oraz różne warsztaty teatralno- ruchowe jak emisja głosu, praca z ciałem i z głosem, capoeira, sposoby bezpiecznego upadania. Oprócz zaplanowanych warsztatów każdy z uczestników festiwalu miał możliwość zaproponowania uczestnikom oryginalnego warsztatu czy spotkania funkcjonującego na zasadzie wspólnej wymiany umiejętności.

Pierwszego dnia festiwalu odbyła się otwarta scena na której każdy z uczestników mógł zaprezentować własną etiudę. Na sobotę zaplanowane zostało przedstawienia galowe otwarte dla wrocławskiej publiczności. Na Gali mistrzów wystąpili min. Ruth z Niemiec z pokazem *devilsticka*, Witek i Dominik prezentujący żonglerkę klubami, Stefan i Philip z Berlina łączący w swoim przedstawieniu sztukę śpiewu, tańca i żonglerki, Rene Albert z pokazem żonglerki kapelusami i piłeczkami tenisowymi z

---

<sup>59</sup> Gabi Keast ...*very, very circus*, „Kaskade” Europeana, n Juggling Magazine, nr 77, 1/2005, s 36-37

użyciem pudełka i wielu innych . Wieczorami po występach i całonocnych treningach atrakcją były występy zespołów muzycznych

W ciągu roku organizowanych jest wiele mniejszych spotkań kuglarskich. Jeden z takich zlotów powstały z mojej inicjatywy odbył się w kwietniu w Toruniu pod nazwą „Altergrawitacja”. Na toruńskie spotkanie, które odbywało się w galerii „Kultura Natura” przyjechało około 60-ciu osób. W najbliższe wakacje planowane jest kilka imprez kuglarskich min. Festiwal Kuglarski z myślą o młodzieży i dzieciach w Wiskitnie pod Koronowem oraz Festiwal Ognia w Ostródzie.

## **Zakończenie**

Cyrk przestaje dziś być tak powszechnym zjawiskiem, jakim był jeszcze pół wieku temu. Ale niezależnie od jego historycznej ewolucji, zmian jego rangi i znaczenia sztuka cyrkowa w swej klasycznej formie, jaką nadali jej Philip Astley oraz rodzina Franconich, jest tworem, który egzystować będzie zawsze, niejako poza ramami historii społecznej, politycznej, gospodarczej, kulturowej czy historii obyczajów. Potrzeba istnienia cyrku wynika bowiem z samej natury człowieka, jego skłonności do ryzyka, a także do oglądania innych w sytuacjach skrajnych. Niezwykły wpływ na atrakcyjność cyrku miała jego specyficzna poezja, którą nazwać można ten trudny do określenia czar i romantykę, zmieniająca się w różnych epokach, oznaczająca emocje jakie powinno dostarczyć widowisko cyrkowe.

Dziś w dobie nieustannej konfrontacji z wszechpotęgą telewizji i różnych aren sportowych i estradowych liczba cyrków europejskich stopniała do garstki. Ale cyrk na pewno nie zginie. Jest wieczny i zawsze będzie towarzyszyć zmiennym kolejom historii ludzkości, jej wzlotom i upadkom, dostosowując do nich, jak czynił to w przeszłości, swoją specyficzną estetykę, swoje programy bazujące na eksponowaniu ludzkich możliwości.

Teraz w epoce wszechogarniającej globalizacji, komformistycznego stylu życia i potężnego wpływu mediów rodzi się nowe pokolenie młodych ludzi interesujących się kuglarstwem, a w dalszej perspektywie cyrkiem. Bo sztuki kuglarskie to zmiana. Niosą ze sobą nowe spojrzenie na świat, na życie, na uczenie się. Sztuki kuglarskie to metafora procesu uczenia się, rozwiązywania problemów, pacy nad sobą.

W mojej pracy uchwyciłam właśnie ten przełom. Bazując na historii cyrku przedstawiłam zjawisko w Polsce całkiem nowe. Wszystko wskazuje na to, że w ciągu



najbliższych kilku lat kuglarstwo znacznie bardziej rozwinie się w naszym kraju. Sądę tak obserwując coraz większą popularność występów ogniowych, jak również szybko rosnąca liczba nowych adeptów żonglerki.

Moja praca ma charakter humanistyki interdyscyplinarnej. Zawiera elementy historii, pedagogiki, psychologii i socjologii. Jednak dbałam o to, aby przede wszystkim temat cyrku był rozpatrywany pod kątem nauki etnologicznej.

Cyrk i kuglarstwo to bardzo rozległa dziedzina i dlatego nie uważam, abym wyczerpała temat całkowicie. Moja praca jest bardziej zebraniem i usystematyzowaniem wiedzy i informacji na temat cyrku i kuglarstwa w Polsce. Część dotycząca dzisiejszej polskiej sztuki kuglarskiej mogłam napisać jedynie dzięki temu, że biorę czynny udział w rozwijaniu tego zjawiska w Polsce.

Na sam koniec chciałabym dodać, że żonglowanie i ćwiczenia różnych technik kuglarskich bardzo pomogły mi w pisaniu pracy magisterskiej. Trening żonglerski był świetną formą odpoczynku i relaksu, kiedy odrywałam się od klawiatury komputera i robiłam 15 minutowe przerwy, aby pożonglować piłeczkami, a dłuższe przerwy przeznaczałam na spacer, aby poćwiczyć w parku. Żonglerka pomogła mi także w organizacji pracy i umiejętnym podziale obowiązków, nauki i zabawy. Podrzucanie kilku piłeczek uczy równoczesnej realizacji różnych projektów i planów. Tak jak dołączenie każdej kolejnej piłeczki wymaga reorganizacji całej sekwencji ruchów, tak wprowadzenie nowych obowiązków zmusza do dokonywania zmian w dotychczasowym planie codziennych zajęć. Jednocześnie w żonglerce tak, jak w życiu, aby móc dołożyć jeszcze jedną piłeczkę/obowiązek potrzeba harmonijnego i spójnego zgrania całości.

Wszystkich czytelników tej pracy zachęcam do spróbowania swoich sił w żonglerce. Dzięki doświadczeniu nauczania żonglowania dzieci i młodzieży wiem, że każdy może nauczyć się żonglowania. Wystarczy tylko chęć i trochę cierpliwości

## BIBLIOGRAFIA

1. Bauman Zygmunt *Przedstawienie na pustyni*, Warszawa 1993
2. Bonet Pierre *histoire de la danse sacree et profane*, 1723
3. Rupert Croft-Cooke, Peter Cotes *Świat cyrku*, wyd. PIW, Warszawa 1986
4. Danowicz Bogdan *Był cyrk Olimpijski*, wyd. Iskry, Warszawa 1984
5. Durant John, Durant Alice *Pictoral History of American Circus*, New York 1957
6. Dryden Grzegorz, Vos Jan *Rewolucja w uczeniu*, wyd. Moderski i s-ka, Poznań 2000
7. Filler Witold *Cyrk czyli emocje pradziadków*, wyd. Ossolineum, Wrocław 1963
8. Fortuna Paweł, Urban Mirosław, Markiewicz Piotr *Żonglowanie sprzyja mózgowi*, „Charaktery”, nr 5 ( 100 ), maj 2005
9. Goethe J.Wilhelm, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, Warszawa 1998
10. Hannah Marion, *Le theatre du mervilluex*, Francja 1962
11. Holtei von Karl *Die Kolter- Album*, Niemcy
12. Idziak Piotr, Idziak Waław *Żonglowanie*, wyd. Koszalińska Biblioteka Publiczna, 2003
13. „Kaskade” European Juggling Magazine, nr 78,1\2005
14. Kleyff Jacek *Piosenki – Czy?*, wyd. Biblioteka Bardów, Warszawa 2000
15. Kowalski Krzysztof *Jan Paweł II spocznie w krypcie pod Bazyliką św. Piotra*, „Rzeczpospolita” nr. 79 ( 7068), 2005 04 11
16. Kowalski Piotr Droga, *Wędrówka, turystyka w kulturze popularnej*, wyd. Uniwersytet Opolski, Opole 2001
17. Kuzniecowa Jewgienij *Der Zircus der Welt*, Berlin 1970
18. Patridge Eric *Dictionary of Theatrical Terms*
19. Manc Edward *Wspomnienia klowna*, wyd. Iskra, Warszawa 1961
20. Murray Marion *Circus from Rome to Ringling*, Nowy York 1956
21. Rubinowicz Elżbieta *Bawimy się I uczyimy – Cyrk*, wyd. Nasza Księgarnia, Warszawa 1953
22. Thetard Henri *La merveilleuse historie du circque*, Paryż 1947

Internet:

[www.g.malechowo.com](http://www.g.malechowo.com)

[www.juggling.org](http://www.juggling.org)

[www.kuglarstwo.pl](http://www.kuglarstwo.pl)

[www.dropsy.art.pl](http://www.dropsy.art.pl)

[www.contactjuggling.org](http://www.contactjuggling.org)

[www.contactjuggling.com](http://www.contactjuggling.com)

[www.firebirds.hu](http://www.firebirds.hu)

[www.diabolotricks.com](http://www.diabolotricks.com)

[www.aigeek.com/devil-stick](http://www.aigeek.com/devil-stick)

[www.devilstick.de](http://www.devilstick.de)

[www.homeofpoi.com](http://www.homeofpoi.com)

[www.jugglingdb.com](http://www.jugglingdb.com)

[www.juggle.org](http://www.juggle.org)

[www.circusarts.org.uk](http://www.circusarts.org.uk)

[www.circusskills.org.uk](http://www.circusskills.org.uk)

[www.creative-science.org.uk](http://www.creative-science.org.uk)









