

Wstęp

Badania nad cyrkiem nie mają w Polsce ugruntowanej pozycji, a jeśli już są podejmowane, to jako uzupełnienie historii kultury popularnej, antropologii widowisk, performatyki, animal studies, studiów miejskich czy filmoznawstwa. Cyrk został zdeprecjonowany również w aktualnie obowiązujących, wciąż powielanych hierarchiach i dystynkcjach kulturowych. Tymczasem przeobrażenie się luźnego zbioru „sztuk cyrkowych”, kuglarstwa i commedii dell’arte w wyrazistą instytucję nowożytnego cyrku i w autonomiczną dziedzinę sztuki było jedną z cezur formowania się modernitas w obrębie nowoczesnej kultury miejskiej. Umieszczany zazwyczaj najniżej w hierarchii sztuk lub w niej nieobecny, cyrk równocześnie był inspirującym repozytorium form. Funkcjonował doraźnie jako laboratorium technologicznych innowacji czy quasi-instytucja edukacyjna. Prekursorsko propagował wzorce nowoczesnego życia: mobilności społecznej, treningu fizycznego i estetyk cielesności, kultu celebrytów i superbohaterów, odegrał znaczącą rolę w powstaniu nowoczesnych mediów i profesjonalnego sportu.

W swojej długiej historii cyrk był instytucją życia społecznego, podlegającą przeobrażeniom, mającą swoją, niedostatecznie opisaną i udokumentowaną, bogatą historię związaną z konkretnymi ludźmi i miejscami. Stanowił rozrastające się wraz z upływem czasu imaginarium: archiwum form, wyobrażeń, wzorców kulturowych, typów symbolicznych i praktyk kulturowych. Cyrk odcisnął swój ślad we wszystkich odmianach sztuk, w każdym niemal rodzaju produkcji artystycznej. Jego cywilizacyjna i kulturowa pozycja opierała się na dynamicznych, niepokojących paradoksach: była wpływowa i marginalna, wzbudzała fascynację, a jednocześnie pogardę. Cyrk spełniał cywilizacyjne marzenie o sztuce egalitarnej, a zarazem – jak pisze Jean Starobinski w eseju *Wydrwieni zbawcy* – dostarczał nowoczesnemu umysłowi obrazu „hiperbolicznego skoku poza jakikolwiek sens”. Nieistniejąca, a przecież przez wielu uprawiana dziś „cyrkologia”, potrafi na nowo rozpalać umysły – w obszarze jej zainteresowania widnieje w końcu długi rejestr aktualnie dyskutowanych tematów, bogaty katalog obsesji współczesności.

W poświęconym cyrkowi numerze „Panoptikum” sięgamy do tego katalogu. Znalazły się tutaj artykuły dialogujące ponad i pomiędzy takimi dziedzinami jak performatyka, teatrologia, kultura wizualna, a także prace filmoznawcze, kulturoznawcze i literaturoznawcze.

Otwierający numer artykuł Rafała Szczerbakiewicza proponuje przesunięcie cezury narodzin nowoczesnej, postpolitycznej i melancholijnej samoświadomo-

ści. Przypadek malarstwa Giandomenica Tiepolo i jego ujęcia Pullcinella stają się katalizatorem służącym do usytuowania i zlokalizowania tego momentu w Wenecji u schyłku XVIII wieku.

Oparty na wieloletnich kwerendach artykuł Sabiny Drąg odzyskuje z obszaru niewidoczności postać Anny Olgi Albertiny Brown, występującej pod pseudonimem Miss La La, urodzonej w 1858 roku w Szczecinie ze związku Żydówki i (prawdopodobnie) wyzwolonego niewolnika. Sabina Drąg rekonstruuje szczegóły biograficzne słynnej, sportretowanej przez Degasa, akrobatki powietrznej, a w toku tej rekonstrukcji pokazuje złożone procesy produkcji znaczenia w cyrku. Cyrkowy numer nie istniał sam z siebie, wpisywany był w rozmaite procedury: egzotyzacji, ilustracji ówczesnej antropologii (teoria rasy), sublimacji pożądania. Przyjęta przez autorkę, postkolonialna i herstoryczna optyka próbuje je zdeszyfrować.

Balbina Tarnowska analizuje motywy cyrkowe w twórczości Brunona Schulza: rekonstruuje realne, biograficzne doświadczenia autora *Sklepów cynamonowych* związane z cyrkiem, gabinetami figur czy katarynkami, rzucając nowe światło na motywy cyrkowe obecne w jego twórczości. Lektura artykułu skłania do wniosku, jak bardzo mylny jest pogląd o Schulzu, jako jednym z najkompletniej opisanych i zinterpretowanych klasyków polskiej literatury dwudziestowiecznej.

Jasmina Šuler Galos pisze o sojuszach artystyczno-cyrkowych w filmie *Trawa Meduzy* słoweńskiego reżysera Karpo Godiny z 1980 roku. Oprócz wątku fascynacji awangard międzywojennych cyrkową wrażliwością autorka rozwija też drugą linię rozważań, związaną z politycznym kontekstem powstania samego filmu w 1980 roku, dotyczącą samodzielności sztuki i jej wpływu na politykę w komunistycznej Jugosławii. Obecność tematyki cyrkowej w kinie analizuje również Patrycjusz Pająk na przykładzie dwóch filmów serbskiego reżysera Dušana Makavejeva, w których cyrk stanowi kluczową alegorię polityczną na poziomie tematu i w wymiarze estetycznym.

W artykule o Parku Tańczących Niedźwiedzi w Bułgarii Zuzanna Kierwiak i Eliza Markiewicz rekonstruują narracje skupione wokół tytułowej instytucji, w której po 2007 roku znalazły się zwierzęta odebrane niedźwiednikom (głównie Romom) w czasie starań Bułgarii o wejście do Unii Europejskiej. Niedźwiedź, pełniący ważną rolę w bułgarskiej kulturze ludowej, staje się w artykule również bohaterem złożonej bułgarskiej transformacji po 1989 roku.

Paloma Leyton wchodzi w obszar współczesnych praktyk artystycznych, na styku tańca współczesnego i cyrku współczesnego. Scena taneczna okazuje się interesującym, nośnym artystycznie miejscem spotkania choreografii i ciała cyrkowego. Taniec swobodnie wchłonał teorie artystyczne tzw. Wielkiej Reformy, trendy modernistyczne i postmodernistyczne (w tym konceptualizm i fascynację technologią), miksując je z cyrkowymi technikami prowadzenia ciała. W części analitycznej swojego tekstu Leyton pokazuje, w jak bardzo zróżnicowany sposób Aurélien Bory, Kitsou Dubois, Maria Donata D'Urso, Chloé Moglia i Inbal Ben Haim potrafią tematyzować zjawisko grawitacji.

Grzegorz Kondrasiuk

Sylvia Siedlecka