

Rafał Mielczarek  
Uniwersytet Łódzki

## **ROBIENIE CYRKU KRÓTKA HISTORIA ZMIANY – OD RYTUALNEGO EKSPERYMENTU DO EKSPERYMENTALNEJ SZTUKI**

Redaktorki niniejszego tomu w zaproszeniu wystosowanym do autorów zainteresowanych tematyką planowanej książki zwróciły uwagę, że ani cyrk, ani sztuki cyrkowe nie cieszą się w Polsce popularnością wśród socjologów i badaczy kultury. Faktycznie, już pobieżna kwerenda internetowa, dotycząca informacji i tekstów naukowych o cyrku, wskazuje, że pozostaje on fenomenem zapoznanym i słabo opisanym<sup>1</sup>. Nie znaczy to jednak, że jest zjawiskiem nieznanym. Wręcz przeciwnie, można śmiało założyć – parafrazując znane powiedzenie – że cyrk, jaki jest, każdy wie.

Mamy więc do czynienia z sytuacją paradoksalną, w której mimo obfitości doświadczeń płynących z obcowania z cyrkiem, refleksja teoretyczna i podejmowanie badań nad tym zjawiskiem są stosunkowo rzadkie. Sytuacja jest paradoksalna tylko na pozór, gdyż w życiu codziennym dominują zjawiska i procesy niedostrzegane z powodu swojej przejrzystości i oczywistości. Jako zrozumiałe, rzadko stają się

---

<sup>1</sup> W bibliografiach opracowań poświęconych problematyce cyrku najczęściej pojawiają się następujące publikacje: Croft-Cooke, Cotes 1986; Danowicz 1984; Filler 1963. Wszystkie one dotyczą historii cyrku, ale dzięki publicystycznym talentom autorów, opisy cyrku wykraczają poza chronologiczne uporządkowanie faktów i wydarzeń. Autorzy tych książek oferują także uwagi i interpretacje, które mogą być punktem wyjścia dla pogłębionej refleksji w ramach takich dyscyplin, jak antropologia czy socjologia, a nawet politologia.

przedmiotem krytycznego namysłu. Ten zaś podejmowany jest dopiero wówczas, gdy płynność codziennej rutyny zostaje przerwana przez kryzys dotyczący zbiorowości i odbierający rzeczom ich „naturalną” zrozumiałość. I tu sprawdza się zasada, że kryzys jest źródłem wiedzy.

Zmiany, jakim podlegał cyrk na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, nie noszą jednak znamion rewolucji. Można tu raczej mówić o naturalnej ewolucji dokonującej się w ramach globalnych przemian cywilizacyjnych. W trakcie tego procesu cyrk zyskał status instytucji artystycznej, zaś artyści cyrkowi – uznanie, jakim do niedawna cieszyli się jedynie aktorzy teatralni. Przy czym takie nastawienie – co odnotował anonimowy autor artykułu w „Newsweeku” – charakteryzuje dziś raczej społeczeństwa Zachodu, gdyż w Polsce cyrk wciąż otacza odium prostackiej rozrywki jarmarcznej<sup>2</sup>. Jednocześnie zarówno na Zachodzie, gdzie jego status wzrósł do rangi instytucji artystycznej, jak i w Polsce, gdzie stał się na powrót przedsięwzięciem tułaczym, zmianom tym towarzyszyła ponowna marginalizacja, będąca tym razem efektem postępującego uniszowienia wielu form rozrywki, rozpowszechnionych w kulturze popularnej XX w. Dzisiejsze tradycyjne namioty cyrkowe, podobnie jak lunaparki, często świecą pustkami<sup>3</sup>. Brak zainteresowania badaczy może być więc pochodną braku zainteresowania publiczności. Refleksja poświęcona cyrkowi jest dziś bardziej udziałem aktywistów walczących o prawa zwierząt i krytyków teatralnych niż antropologów, socjologów czy kulturoznawców. Jedynie bowiem udział zwierząt w widowiskach cyrkowych budzi żywe kontrowersje [Snelewska-Stempień 2013]. Być może wynika to z faktu, że

---

<sup>2</sup> <http://kultura.newsweek.pl/cyrk-zszedl-z-drzewa,23224,1,1.html> [dostęp: 30.08.2015].

<sup>3</sup> Zaznaczmy jednak, że stwierdzenie to jest raczej opinią wyrażoną w oparciu o nieusystematyzowane obserwacje codzienne, nie zaś zweryfikowanym wnioskiem badawczym. Należy dodać, że na opinię tę wpływ ma doświadczenie piszącego z okresu przed 1989 rokiem, kiedy kina, cyrki i lunaparki były pełne ludzi. Kwestią wartą zastanowienia pozostaje, czy było to skutkiem opisanego przez Ortegę y Gassetę umasowienia kultury, czy też „świętecznej” reakcji na codzienny wymuszony „post” ludzi żyjących w gospodarce niedoborów, a może po trosze jednego i drugiego.

los współczesnego widowiska cyrkowego w formule, która funkcjonowała przez ostatnie dwa stulecia, stał się w zsekularyzowanym świecie Zachodu jednym z przykładów obumierania form instytucjonalnych. Widowisko cyrkowe jest „pustym rytuałem”. Powszechnie rozpoznawalny cyrkowy *entourage*: charakterystyczny namiot, wozy ciągnięte przez konie, arena promieniująca feerią barw i świateł, ludzie i zwierzęta prezentujący niewiarygodne sztuki – zamieniły się w ekspozycje w muzeum cywilizacyjnej tradycji. W tej oswojonej postaci fenomen przestał być oprawą dla treści o fundamentalnym znaczeniu społecznym. Mimo to cyrk pozostaje zjawiskiem interesującym, ponieważ nie poddał się całkowicie marginalizującej dynamice przemian cywilizacyjnych. Choć jego materialna obecność w życiu społecznym utraciła wiele dawnego ambiwalentnego splendoru, to obecność symboliczna zachowała swoją żywotność i kulturową rangę.

Wyraźne ślady tej znaczącej obecności znajdują się w języku potocznym (pod tym względem odnosimy się jedynie do zasobów języka polskiego). Symbolika związków frazeologicznych, takich jak „robić cyrk”, „robić widowisko”, „kuglarskie sztuczki”, „jarmarczna atmosfera”, jest funkcjonalna w obszarach odległych od areny cyrkowej. Choć można na kwestię spojrzeć z drugiej strony i powiedzieć, że to pojęcie „areny” poszerzyło swoje pole znaczeniowe tak dalece, że znalazły się w nim również rozmaite pozacyrkowe dziedziny życia społecznego. Bodaj czy nie najbardziej znaną z tych dziedzin jest polityka, w odniesieniu do której określenia takie, jak „cyrk na Wiejskiej”, „menażeria sejmowa”, obrazują dość powszechną pogardę opinii publicznej dla owej dziedziny oraz moc symboliki, która tworzy ładunek wypowiedzi epitetów. *Nota bene* symbolika cyrkowa – i nie dotyczy to wyłącznie polityki – ma w większości zabarwienie wyraźnie pejoratywne albo przynajmniej ambiwalentne<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Ciekawym przykładem wykorzystania głębszych znaczeń symboliki cyrkowej jest gra słowna zawarta w notatce zamieszczonej na portalu wPolityce.pl, informującej o decyzji prezydenta Słupska Roberta Biedronia o niewypuszczeniu do miasta cyrku. Anonimowy autor napisał w tonie krytycznym: „Biedroń robi cyrk w Słupsku”. Tę grę słowną podejmuje jeden z internautów, pisząc z kolei w swoim komentarzu do notatki „Prawidłowo – nie

Wyjaśnienie tej ambiwalencji wraz z odnalezieniem jej źródeł może przybliżyć zrozumienie kulturowego i społecznego znaczenia cyrku. Jednocześnie należy pamiętać, iż rozpatrywane zjawisko nigdy nie było i nadal nie jest elementem statycznym, lecz czymś zmiennym zarówno w swej własnej formie, jak i strukturze relacji z otoczeniem kulturowo-społecznym. Zresztą ten podział znika w praktyce, w której poszczególne elementy życia społecznego są silnie zintegrowane, a zmiana jednego ma zawsze większy lub mniejszy wpływ na pozostałe i na systemową całość. Dlatego dalsza refleksja będzie skoncentrowana na znaczeniu omawianego fenomenu w jego dynamicznym i wielowymiarowym kontekście kulturowo-społecznym i historycznym. Stąd też logiczne wydaje się przyjęcie za ramę analizy semiotycznej koncepcji kultury wraz z postulatem stosowania „podejścia rozumiejącego”. Clifford Geertz napisał literacką frazę, powołując się na Maxa Webera, że kultura jest siecią znaczeń utkaną przez człowieka, w której jest on zawieszony [Geertz 2005: 19]. W tym zawieszeniu znajduje się także sam badacz kultury. Zasadne jest więc wyzbycie się iluzji działania *sine ira et studio*. Akt naukowej interpretacji wyprowadzany ze specyficznego splotu znaczeń w jednej sieci, chwyta interpretację utkaną w innej sieci. By zrozumieć przejawy konkretnej kultury, trzeba je oglądać „w pełnym świetle ich normalności, bez redukcji ich osobliwości” [Geertz 2005: 19]. Spojrzenie z tej perspektywy na badane zjawisko oznacza próbę zrozumienia rzeczywistości w jej specyfice [Weber 1985: 64]. Podejście to ma bezsprzecznie pewne ograniczenia. Rezygnacja z redukcji osobliwości jest równoznaczna z ograniczeniem możliwości uogólniania wniosków. Geertz sygnalizował, że interpretacja jako fikcja (czyli wytwór) prowadzi do zamazywania granicy między treścią a sposobem jej przedstawiania [Geertz 2005: 31]. Wreszcie ocenę jakości proponowanych interpretacji może cechować zbyt duża arbitralność. Niemniej oparcie się na istniejących interpretacjach pozwa-

---

wpuszcza się cyrku do cyrku, jakim stał się Słupsk”, <http://wpolityce.pl/spoleczenstwo/256494-biedron-robi-cyrk-w-slupsku-w-kwietniu-w-miescie-byly-pokazy-cyrkowe-ze-zwierzetami-w-czerwcu-prezydent-troszczy-sie-o-ich-prawa> [dostęp: 30.08.2015].

la w przypadku próby zrozumienia cyrku sięgnąć do szerokiego wachlarza rozmaitych tekstów kulturowych (niekoniecznie naukowych), które poruszają ten temat. Geertzowskie porównanie *Pani Bovary* do raportu etnograficznego potwierdza, że fikcyjne konstrukcje literackie, podobnie jak filmowe bądź teatralne, potrafią oddać ową poszukiwaną specyfikę rzeczywistości nie gorzej od takiego raportu.

### Cyrk jako instytucja gry z *sacrum*

W opinii Rogera Caillois przewodnia teza Johana Huizingi z *Homo ludens*, utożsamiająca to, co ludyczne, z tym, co święte<sup>5</sup>, jest zarówno najbardziej śmiała, jak i najbardziej krucha [Caillois 1995: 176]. Francuski uczony wskazywał, że już „pierwszy odruch” skłania do odrzucenia owej tezy z tej racji, że jest sprzeczna ze zdrowym rozsądkiem. I jest tak o tyle, o ile każda teza, redukująca analizowane fakty do tej „jednej elementarnej” części, zniekształca potoczny obraz rzeczywistości. Jednak ważniejsze są poznawcze konsekwencje przeprowadzonej redukcji, które są dostrzegalne również w wywodzie Huizingi. „Elementarność” poszukiwanej części oznacza, że – biorąc rzecz logicznie – powinna ona być nieusuwalnym składnikiem każdej innej zorganizowanej formy kulturowej. W przypadku badanej przez Huizingę ludyczności – ten fakt podnosi też Caillois – zabawa rodzi więc wszystkie pozostałe formy kulturowe, a w tej liczbie prawo, naukę, poezję, wojnę, filozofię, sztukę oraz interesującą nas tutaj szczególnie świętość. Zabawa, jako pierwotna i fundamentalna kategoria, ma moc wszechwyjaśniającą, sama zaś nie daje się wyjaśnić [Caillois 1995: 175]. Ta właściwość zmniejsza jednak walory eksplanacyjne podejścia w zastosowaniu do analizy poszczególnych zależności, np. między ludycznością a *sacrum*. Mimo wymienionych mankamentów, teza Huizingi warta jest dalszego rozpatrzenia, gdyż specyfika cyrku jako zjawiska kulturowego wyłania się w ramach kontekstu, który tworzy właśnie związek *ludi z sacrum*.

---

<sup>5</sup> Dla ścisłości oraz zgodnie z logiką wywodu Huizingi jest odwrotnie – to, co święte, jest utożsamiane z tym, co ludyczne.

Monografie poświęcone cyrkowi niemal bez wyjątku odnotowują obecność tego związku już od pierwszych momentów istnienia omawianego fenomenu na scenie cywilizacyjnej. Malowidła z Knossos pokazują akrobatyczne skoki przez byka, będące wstępem do ceremonii religijnych [Danowicz 1984: 19]. Ptolemejski Egipt był okresem, kiedy połączono „wrodzone Egipcjanom zamiłowanie do paradnych widowisk z rytualnymi praktykami podczas religijnych procesji Greków” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 6]. Jednak dopiero Rzym – w czym większość autorów jest także zgodna – stanowi punkt przełomowy w historii cyrku.

Mirosław Kocur – w pracy poświęconej teatrowi w antycznym Rzymie – zwraca uwagę, że teatralne igrzyska lub przedstawienia (*ludi scaenici*) nigdy nie istniały samodzielnie, lecz zostały włączone do programu innych, zwykle wcześniejszych uroczystości religijnych. Za najstarsze igrzyska uchodziły *ludi Romani*, których powstanie datuje się na koniec VI w. p.n.e. Widowiska cyrkowe wypełniały ich program przez dwa i pół stulecia. Kocur posiłkuje się komentarzami antycznych autorów, którzy „uważali za stosowne nadać sztuce rzymskiego teatru religijną genezę i egzegezę” [Kocur 2005<sup>6</sup>]. U schyłku republiki zgadzano się więc powszechnie, że rzymskie igrzyska urządzano „na cześć bogów” (*in honorem deorum*). Podkreślano ich religijny wymiar (Marek Terencjusz Warron czynił tak, pisząc o religijnym znaczeniu igrzysk pogrzebowych). Owidiusz pisał o religijnej trwodze ogarniającej uczestników wiejskich festiwali ku czci boga Libera (rzymskiego odpowiednika Dionizosa). Pisarze wczesnochrześcijańscy także podzielali ten pogląd. Pseudo-Cyprian był zdania, że składanie ofiar jest nieodłącznym elementem widowisk towarzyszących igrzyskom [Kocur 2005]. Z kolei Tertulian dowodził sakralnego charakteru obiektu cyrkowego, opisując stołeczny Circus Maximus [Smorczewski 2013: 75]. Związek igrzysk i *sacrum* zyskał w myśli chrześcijańskiej dodat-

---

<sup>6</sup> Cytat za wersją internetową, [http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=85:we-wsadzy-teatru-rozdias-iii-igrzyska&catid=37:books-we-wladzy-teatru&Itemid=92](http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=85:we-wsadzy-teatru-rozdias-iii-igrzyska&catid=37:books-we-wladzy-teatru&Itemid=92) [dostęp: 30.08.2015].

kowe, ambiwalentne nacechowanie. W roku 64 n.e., po pożarze, który zniszczył Rzym, chrześcijanie zostali skazani nie tyle – jak pisał Tacyt – za „zbrodnię podpalenia, ile nienawiść ku rodzajowi ludzkiemu”. Kara, której podlegali, nosiła nazwę *damnatio ad bestias* (na pożarcie bestiom) i była jedną z najbardziej okrutnych i bestialskich form egzekwowania prawa rzymskiego [Kujawa]. Arena rzymskiego cyrku stała się w okresie rządów Nerona miejscem uświęconym, gdzie pierwszych wyznawców Chrystusa spotykała kaźń, ale i chwalebne męczeństwo. Dlatego zdarzali się później wyznawcy, którzy mimo okrucieństwa kaźni, pragnęli męczeństwa jako swoistego aktu wiary. Jakub Kujawa przywołuje znamienne wyznanie Ignacego Antiocheńskiego, który w drodze na egzekucję pisał: „niech mi zadają najbardziej szatańskie męczarnie – na wszystko jestem gotów, byle [tylko] osiąść Chrystusa” [za: Kujawa].

Witold Filler dopatrywał się w rzymskim cyrku poprzednika nowożytnych instytucji politycznej propagandy, bowiem to Rzym wyposażył cyrk w ideologię, czyniąc z niego najbardziej skuteczny instrument kształtowania uczuć ludu. Filler przypominał adresowane do cesarów, makiaweliczne z ducha zalecenia Cycerona, by używać igrzysk do obłaskawiania mas i odsuwania tym samym rewolucyjnego zagrożenia. Plebs wyjący: *Panem et circenses!* dawał wyraz swojego otumanienia i gwarancję stabilności sprawowania władzy [Filler 1963: 4]. Cytowani już Croft-Cooke i Cotes podzielili tę opinię [Croft-Cooke, Cotes 1986: 6]. Z tak naszkicowanego obrazu wyłania się instytucja już zsekularyzowana (lub przechodząca proces sekularyzacji), więc znajdująca się poza sferą bezpośredniego oddziaływania związku *ludi* z *sacrum*. To cyrk dla mas, który oferuje spektakl polityczny z dostrzegalną w tle dychotomiczną i asymetryczną strukturą rządzących i rządzonych. Rządzący mają władzę, bo mają świadomość istnienia owej struktury oraz wiedzę o mechanizmach utrzymujących jej asymetryczną dychotomię (ten stan urzeczywistniają Cycerońskie zalecenia). Rządzeni to masa pozbawiona środków do życia i świadomości swojej kondycji, podatna na działania najprostszych podniet.

Powyższą interpretację cechuje znaczna doza anachronizmu, ponieważ wychodzi ona od zbyt daleko idącej paraleli między społeczeństwem współczesnym a społeczeństwem antycznego Rzymu.

Dopiero cyrk reaktywowany pod koniec XVIII w. w nowożytnej formule wszedł zdecydowanie na drogę, która uczyniła z niego instytucję świeckiej rozrywki, okazjonalnie wykorzystywanej do celów czysto politycznych. Paralela gubi więc to znaczenie okrzyku *Panem et circenses!*, które wydobywało z igrzysk ich rytualny charakter. Ten problem sygnalizował Huizinga. Twierdził on, że kultowe obyczaje Rzymian nieprzypadkowo przybrały formę *ludi*, a żądanie igrzysk było wyrazem żywej potrzeby egzystencjalnej. Prawo do igrzysk było świętym prawem wspólnoty kultuwowania swoich obrządków. Czynności sakralne towarzyszące wydarzeniu spełniały dwie ważne dla zbiorowości funkcje. Ceremonialnie fetowano ład istniejący i ogólną pomyślność, lecz zarazem utwierdzano i umacniano ów ład, by przyszłość była równie pomyślna [Huizinga 1985: 248–252].

Źródła archeologiczne i historyczne oraz interpretacje antropologiczne wskazują więc, że pierwotny cyrk mógł być jedną z instytucji służących do prowadzenia ryzykownej gry z *sacrum* – gry, która jest próbą sił między dwoma modalnościami życia społecznego: strukturą i antystrukturą (lub raczej między strukturą a protostrukturą) [Turner 2005: 42]. Ta całkiem poważna gra toczy się nieprzerwanie od zarania rodzaju ludzkiego i sprawia, że „życie społeczne jednostek i grup jest procesem dialektycznym, w którym przeciwieństwa tworzą siebie i są sobie nawzajem nieodzowne” [Turner 2010: 117]. Stąd nawet w okresach, kiedy niewyswobodzony czas pozostawał nadal w pętach społecznych ograniczeń strukturalnych, poczucie oderwania od świata nie zdążyło się jeszcze wykształcić lub przynajmniej nie było tak dojmujące jak dziś, a tempo starzenia się doświadczeń było o wiele mniejsze, istniało zapotrzebowanie na rutynę, która broniła poczucia ciągłości [Marquard 1994: 83–97], lecz także na instytucje umożliwiające społeczne zmiany i eksperymenty. Czy cyrk był jedną z nich – trudno to orzec jednoznacznie, nawet w oparciu o przywołane wyżej liczne wskazówki. Można jednak wskazać pewne cechy, które pozwoliłyby mu odgrywać tę rolę.

W swojej pierwotnej, rytualnej formule przedstawienie zamieniało zebranych w to, co Victor Turner nazwał *communitas* – „wspólnotą, a nawet komunią równych jednostek, które wspólnie poddają się władzy starszyny rytualnej” [Turner 2010: 117]. Maurice Féaudierre,



francuski autor specjalizujący się w tematyce cyrku i *variétés*, piszący pod pseudonimem Serge, poszedł o krok dalej i w swojej *Histoire du cirque* zaprezentował w poetyce biblijnego psalmu rajski obraz cyrkowej *communitas*, która obejmuje również zwierzęta. Czytamy tam, że „cyrk jest wiecznym podróżnikiem i prowadzi nas do słonecznego kraju, w którym można oddychać bez trudu, bratać się nie tylko z ludźmi, ale także z dzikimi zwierzętami, i śmiać się z całej duszy” [za: Danowicz 1984: 14]<sup>7</sup>. Dlatego zbiorowym aktorem rzymskich *ludi* była niepodzielna wspólnota, a role w rytuale były zdeterminowane nie przez istniejącą strukturę społeczną, ale przez wewnętrzną logikę rytualnego kontaktu tej wspólnoty z *sacrum*. Publiczność, bez względu na jej klasową pozycję poza murami amfiteatru, wewnątrz murów zjednoczona, przyjmowała rolę zbiorowego świadka tego, co Mircea Eliade nazwał hierofanią – aktu przejawiania się *sacrum* [Eliade 1974: 159]. Była to rola nie mniej ważna od roli tych, którzy na arenie powtarzali to, „co nie miało prawa się zdarzyć, a jednak *jakimś cudem* się zdarzyło” – bez względu na to, czy owe akty powtórzeń przybierały formę błazenady (w cyrku rzymskim – pantomimy z życia bogów) czy ekstremalnych akrobacji (znamienna jest nazwa jednej z akrobacji – *salto mortale*) lub walki na śmierć i życie. Michał Bachtin twierdził, pisząc o średniowiecznym karnawale, że w gruncie rzeczy karnawał nie zna podziału na wykonawców i widzów. Bowiem „karnawału się nie ogląda – w nim się żyje” i – co ważne – żyją w nim wszyscy, ponieważ z założenia jest on powszechny. W konsekwencji na pewien czas znika alienacja. Dystans hierarchicznego rozwarstwienia zostaje zastąpiony stosunkami familiarnymi – „człowiek jak gdyby odradzał się dla nowych i czysto ludzkich stosunków [...] poznawał samego siebie i czuł, że jest człowiekiem wśród ludzi” [Bachtin 2005: 375, 378]. Croft-Cooke i Cotes także przypominali przykład takiego zacierania się różnic społecznych z okresu rzymskiego, kiedy to młodzi, szlachetnie urodzeni mężczyźni zajmowali się pracami stajennymi i powozili rydwanami [Croft-Cooke, Cotes 1986: 21].

Zmiana i eksperyment nie mogą być przeprowadzane gdziekolwiek, ale nie może to też być jakieś zwyczajne miejsce w centrum

---

<sup>7</sup> Wyraźny jest w tej frazie rytm *Psalmu* 23 – „Pan jest pasterzem moim”.

normalnego życia. Zawirowania i chaos towarzyszące robieniu cyrku muszą zostać odseparowane i odsunięte na margines rzeczywistości. Zwodnicze może się więc wydać usytuowanie antycznych amfiteatrów w rzymskich miastach. Jednak rzymski amfiteatr wyznaczał przestrzeń owej wyjątkowej gry z *sacrum* w swojej strukturze materialnej. Bodaj najsłynniejsza budowla tego rodzaju – Koloseum, ufundowana przez Flawiuszów w początkach panowania dynastii, oszałamia do dziś już samą nazwą, pod którą jest powszechnie znana, choć nazwę tę zawdzięcza nie swoim rozmiarom, lecz rozmiarom posągu Nerona, z którym sąsiadowała. Gromadząc się w cyrku, ludzie opuszczali profaniczną przestrzeń codziennego życia, a z nią miejsca, które tam zajmowali. Określenie „przeźródzeń” ma tutaj znaczenie wykraczające poza horyzont wąsko pojmowanej przestrzeni geometrycznej. Materialne granice są tu mniej istotne, choć nie tracą znaczenia w ogóle. Huizinga był zdania, że najważniejsze stają się reguły gry ustanawiające granice, za którymi gra się kończy. Gra sama staje się ładem. Holenderski uczyony cytował znamienne słowa Paula Valéry'ego: „wobec reguł zabawy i gry niemożliwy jest jakikolwiek sceptycyzm” [Huizinga 1985: 24–25].

Eliade, wnikliwy badacz *sacrum*, zwrócił uwagę na społecznie konstytutywną rolę powtórzenia. Pomijając obecny w naszych codziennych czynnościach automatyzm, odsyłający do aspektów fizycznych i biologicznych, po chwili namysłu możemy dostrzec w najprostszych aktach znaczenie, które ciąży ku symbolice kosmogonicznej – dziś już powszechnie na Zachodzie zapomnianej lub traktowanej jako element naszej egzotycznej cywilizacyjnej przeszłości. Jest to swoisty paradoks, jeśli uwzględnimy wagę, jaką współczesny człowiek Zachodu przykładają do tzw. kreatywności. Joanna Tokarska-Bakir doszukiwała się źródeł tego powszechnego wyobcowania z dawnych znaczeń i rytuałów w socjalizacyjnych efektach oddziaływania cywilizacji rozrywki. Stąd bierze się dzisiejsza zdecydowana krytyka „pustego rytualizmu” i wszelkich jego przejawów [Tokarska-Bakir 2006: 15]. Krytyka staje się mimowolnie swoim własnym zaprzeczeniem, gdy sama popada w stan, który krytykuje – nie zauważając, że zachodząca zmiana nie uwalnia jednostek z rytualnych rygorów, lecz często skazuje je na o wiele cięższy reżim automatyzmu. Paradoksalnie więc wraz z rytuałem ginie

wolność eksperymentu i ekspresji. Przywołany na początku tego wątku Eliade odnotowywał, że ludzkie poczynania

[o]dtwarzają [...] jakiś akt pierwotny, [...] są powtórzeniem wzorca mitycznego. Odżywianie nie jest prostym zabiegiem fizjologicznym, jest komunią, współuczestniczeniem; związek małżeński oraz zbiorowa orgia odwołują się do prototypów mitycznych; powtarza się je, gdyż zostały uświęcone na początku (onego czasu, *ab originem*) przez bogów, „przodków” lub herosów. [...] To nieustanne powtarzanie określonych gestów paradygmatycznych, wzorcowych – wskazuje na swoistą ontologię. Wytwór natury w stanie surowym, przedmiot sporządzony ręką ludzką odnajduje swą rzeczywistość, swą tożsamość jedynie poprzez uczestniczenie w rzeczywistości transcendentnej. Gest nabiera znaczenia, *realności*, w tym stopniu, w jakim odtwarza działania pierwotne [Eliade 1974: 45].

Odtwarzanie nie jest – co zaznaczał Eliade – czynnością empiryczną, lecz religijnym aktem naśladowującym bogów (*imitatio dei*) [Eliade 1974: 100], a dokładniej – naśladowującym boskie czyny (*gesta deorum*) [Eliade 1974: 111]. W powyższym opisie kryje się stara Platońska obserwacja: „człowiek to jest w rękę boga pewna zabawka zmyślnie wykonana, i to jest rzeczywiście jego najlepsza strona. Tym sposobem i według tego wzoru bawić się trzeba najpiękniejszymi zabawkami i tak każdy mężczyzna i każda kobieta powinni spędzać życie” [Platon 1958: 550]<sup>8</sup>. Gra, zabawa, robienie cyrku (w najgłębszym tej frazy znaczeniu) – wszystko to, co występuje między biegunami *paidiá* a *ludus*, nadaje owym religijnym aktom rytualną formułę, która umożliwi bezpieczne uwolnienie ambiwalentnych mocy drzemających w tych aktach, a nagromadzonych w codziennym życiu wspólnoty. Spolaryzowanie i ambiwalencja funkcjonują również w życiu codziennym, jednak tylko *sacrum* ma prerogatywę syntezywania współlistniejących przeciwieństw (*coincidentia oppositorum*) [Eliade 1993: 60].

---

<sup>8</sup> Przywołał ją w swojej książce Huizinga, by wyjaśnić zagadnienie świętej powagi, z jaką ludzie angażują się w zabawę, a więc czynność na pozór niepoważną.

Odgrywanie boskich czynów, sprowadzanie na świat *sacrum*, jest aktem śmiertelnie poważnym, ale skazanym na formę karykaturalną i błazeńską. Nadzwyczajną powagę obrazuje przekonanie o niezwyklej randze samego rytu oraz wynikające stąd skupienie i dbałość o każdy detal strony formalnej wydarzenia. Kocur pokazuje ten rygoryzm na przykładzie igrzysk rzymskich, w których każde naruszenie obrzędu (*vitium*, błąd) czy przerwanie go pociągało za sobą konieczność powtórzenia, czyli zastosowania procedury zwanej „odnowieniem” (*instauratio*) [Kocur 2005]. Caillois przywołuje wymowny przykład odmowy używania zabezpieczeń przez cyrkowców [Caillois 1973: 460]. Racjonalna kalkulacja, która nakazuje zabezpieczenie, dowodziłaby owego sceptycyzmu zabójczego dla rzeczywistości gry. Bez ryzyka totalnego nie ma mowy o osiągnięciu ekstremów egzystencji. Platon wiąże konieczność rygorystycznego trzymania się porządku formalnego z trwałością ładu prawnego. Jednocześnie w elastyczności formalnej zabawy sytuuje źródła „zgubnej nowości” [Platon 1958: 538–539]. Ryty imitujące boskie dzieła muszą być rygorystycznie uporządkowane, bowiem symbolizują ład odwieczny. Ich stabilność jest fundamentem stabilności wspólnoty. Jednocześnie moc *sacrum* nie ma granic w ludzkim rozumieniu tego pojęcia. Jak złożyć w całość to, co jest nieskończone? Takie próby inkluzji ekstremów i syntezy przeciwieństw w ludzkiej rzeczywistości muszą przejawiać się w postaciach „przekraczających ludzkie wyobrażenie”, a więc monstrualnie karykaturalnych. Rudolf Otto wskazywał na nieodłączne doświadczeniu *numinosum* poczucie grozy (*teremendum*), które zawiera się w ideogramie „absolutna niedostępność” [Otto 1993: 45]. „Przed Twoim Majestatem Aniołowie kryją twarz” – mówią słowa jednej z pieśni eucharystycznych.

W przedstawieniu cyrkowym wszystkie rodzaje prezentacji dzieł z *imitatio dei* naturalny dla tego ostatniego ekstremizm i monstrualną karykaturalność. Massimo Alberini określił cyrk jako „zbiór wirtuozerii ciała, klaunady i pokazów zwierząt, odbywających się na okrągłej scenie” [za: Snelewska-Stempień 2013: 245]. Alessandro Serena podzielił sztuki cyrkowe na trzy główne grupy. W pierwszej widoczne jest dążenie do osiągnięcia mistrzostwa ciała na drodze pokonywania swoich słabości. W drugiej, gdzie przedmiotem jest konfrontacja z inną istotą, której przejawem jest tresura zwierząt, celem jest opanowanie

i podporządkowanie natury. Wreszcie w trzeciej – klaunada symbolizuje krzywe zwierciadło ludzkich dążeń [za: Snelewska-Stempień 2013: 245]. W każdej wyraźna jest orientacja na przekraczanie granic tego, co w codziennych praktykach uznawane jest za naturalne. *Salto mortale* na arenie, podniebne akrobacje w otwartych przestrzeniach czy konfrontacja z gatunkami zwierząt, które w naturze na co dzień zabijają inne zwierzęta, zwinniejsze i silniejsze wielokrotnie od człowieka – to przykłady tak oczywiste w swej nienormalności, że nie wymagają dłuższych komentarzy. Można jedynie stwierdzić, że są ewidentnym dowodem „patrzenia śmierci w oczy”. Jednak monstrualność ekstremów *par excellence* reprezentuje błązen, choć nie jest to już dziś ani tak ewidentne, ani oczywiste, jak było niegdyś.

Błązen to figura wręcz ucieleśniająca sakralność. Jest kimś (nawet ten zaimek stanowi punkt odniesienia, którego figura błązna nie daje) „wyłączonym”, bowiem należy do mitycznego *illud tempus* (momentu u zarania dziejów). Obowiązujące normy klasyfikacji nie dają możliwości wyjaśnienia jego istoty. Błązen bywa człowiekiem albo zwierzęciem, lub mieszańcem. Ważniejsze jednak, że ma w sobie sprzeczność, która nie pozwala ocenić go jednoznacznie w kategoriach dobra i zła. Monika Sznajderman, która zwięźle charakteryzuje postać błązna, wskazuje na znamienne w niejednoznaczności stosunek królewskiego błązna do swojego władcy. Błązen może grać rolę mądrego nauczyciela, ale także rewolucjonisty [Sznajderman 2005: 783]. Dlatego błązen fascynuje i budzi głęboki lęk. Śmiech, który wzbudza jego zachowanie, może być z powodzeniem traktowany jako nerwowy śmiech człowieka, któremu szaleństwo zagląda w oczy. Jednocześnie nie ma chyba innej figury, która lepiej nadawałaby się do operowania w sferze liminalności, gdzie ład ustępuje miejsca chaosowi. Autorzy podejmujący tematykę błązeństwa dość zgodnie charakteryzują jego funkcje. Paul Radin twierdził, że trickster „dodaje nieporządek do porządku, by tym sposobem stworzyć całość, umożliwić – w ramach ustalonych granic tego, co dozwolone – doświadczenie tego, co niedozwolone” [Radin 2010: 211]. Barbara A. Babcock, która wplata do tych rozważań wątek *bricolage’u*, pisze, że błązeństwo jest „aktywnością zadającą kłam wszelkim kanonom, [...] deprawującą zdrowy rozsądek”, podczas której dokonuje się „nieskończona substytucja w obrębie skończonej

całości” [Babcock 2009: 164, 168]. Victor Turner zaś wyrażał opinię, że liminalność to „«gra» znajomymi komponentami w celu ich wyobcowania”, która odbywa się na „groteskowe sposoby, oparte bardziej na potencjalności i fantazji niż na doświadczeniu” [Turner 2005: 43]. Pozostając przy refleksji Turnera, można zdefiniować cyrk jako zabawę, a więc rytuał, pozwalający wspólnocie „wystawić się na niebezpieczeństwo, na ryzyko, doświadczyć strachu i przejść bojaźliwie przez niebezpieczeństwa, podejmując kroki eksperymentalne i ekstremalne” [Turner 2005: 25]. Dlatego też cyrk, który stanowi – zdaniem Bogdana Danowicza – „odwieczny model, łączący odwagę i równowagę psychiczną z doskonałością ciała i jego estetyką”, nadawał sztuce cyrkowej walor niezniszczalności [Danowicz 1984: 24].

## Sekularyzacja cyrku

Z czasem świat cyrku zaczął ulegać sekularyzacji, a robienie cyrku zmienia scenografię. Impuls daje chrześcijaństwo, gdyż sekularyzacji cyrku towarzyszy wrogość Kościoła, przy czym powodem wrogości z pewnością nie były dramatyczne pierwsze kontakty, kiedy to pierwsi chrześcijanie ginęli na arenach cyrkowych ku uciesze rzymskiej gawiedzi. Jak trafnie zauważa Filler, cyrk był potęgą, był burzycielem ładu, lecz – co najważniejsze (i o czym wspomniany tu autor nie pisze) – cyrk łączy to, co sakralne, z tym, co profaniczne. Z tej więc przede wszystkim przyczyny, „co Rzym zbudował, Kościół przeklął” [Filler 1963: 7], wyodrębnił i zepchnął do roli „zabawy jarmarcznej” [Caillois 1973: 459], w której zyskał ów „szemrany urok” [Bisko 2011: 31]. Dokonuje się zmiana, lecz cyrk zachowuje ambiwalentną dynamikę, tym razem związaną z nowym średniowiecznym porządkiem społecznym.

Filler wskazywał, że rozbrat między Kościołem, depozytariuszem światopoglądu chrześcijańskiego, a cyrkiem szedł w parze ze słabością do tej uciechy, którą mieli pospołu możni i lud. „Gdy kościelne postylle pęcznieją od biadoleń, poezja świecka [...] pełna jest komplementów” – czytamy w jego książce. A przykład szedł z samych szczytów społecznej piramidy. Bolesław Chrobry, Kazimierz Wielki (w czasie postu!), Zygmunt Stary chętnie organizowali sobie przy różnych okazjach igrzyska [Filler 1963: 7–8]. Jednocześnie – na co zwrócił uwagę

Danowicz – gardzono wagantami. Powód przekraczał antropologiczne ramy, wyznaczane przez gatunkowo rozpowszechniony idiom lęku przed obcymi, bezdomnymi, a więc niezakorzenionymi, i wiązał się z etosem stanowym warstw panujących. Danowicz przywołuje przykład z średniowiecznych Niemiec, kiedy uważano, że profesja wagantów pozostaje w rażącej sprzeczności z honorem etosu rycerskiego. Ludzie cyrku nosili więc to samo piętno, które nosił wówczas kat. Ponadto, jako symbol śmiertelnego grzechu rozwiązłości, grzebani byli w niepoświęconej ziemi [Danowicz 1984: 24].

Zwraca uwagę fakt wyraźnego oddzielenia wspólnoty cyrkowej od reszty społeczeństwa w fazie sekularyzacji tej instytucji. Koresponduje to z dość powszechnym do dziś wyobrażeniem, które zresztą dzielają sami cyrkowcy, że prowadzą oni „cygańskie życie”, życie „ludzi z marginesu”. Przy czym mur graniczny budowano nie tylko od zewnątrz, stygmatyzując wagantów, ale wzmacniał go także wewnętrzny specyficzny ład samego cyrku. Struktura patriarchalnej rodziny (czym akurat średniowieczny cyrk się nie wyróżniał) i związana z nią silna lojalność grupy pierwotnej były czynnikami utrwalającymi odrębność.

W opisach cyrku autorstwa Caillois i Danowicza pojawia się dodatkowo trop Weberowski. W każdym z nich obecny jest wątek profesjonalizacji instytucji i indywidualizacji działań, którą to tendencję można uznać za jeden z istotniejszych czynników budowania odrębności cyrku i jego unowocześniania. Danowicz wskazywał, że wspólnota cyrkowa powstawała na fundamencie umiejętności, jakie posiadali jej członkowie [Danowicz 1984: 13]. W społeczeństwie stanowym, bazującym na sztywnej strukturze statusów przypisanych, cyrk akceptował kłóćący się z istotą porządku stanowego porządek statusów osiągniętych.

Z kolei Caillois, wiążąc oddzielenie wspólnoty cyrkowej od społeczeństwa z reżimem surowych wewnętrznych praw, opierał ów reżim na swoistym „zakładzie o życie”<sup>9</sup>. Zdroworozsądkowe ujęcie tej kwestii odsłania obraz aktów robienia cyrku jako działań wyjętych już z tradycyjnej rytualnej ramy. Caillois interpretował bowiem śmierć, tę najwyższą

---

<sup>9</sup> Określenie „zakład o życie” jest interpretacją słów Caillois o zagrożeniu najwyższą sankcją – śmiercią.

sankcję, jako zagrożenie wiszące jedynie nad jednostkami, a nie wspólnotą jako realną całością. Francuski uczoney łączył więc sankcję jedynie z pogromcami i akrobatami. To zawężenie zakładu o życie do dwóch grup artystów gubi jego głębszy, symboliczny sens, ponieważ opiera się na niewyeksplikowanym założeniu, że zasadnicze znaczenie ma tutaj śmierć w wymiarze biologicznym. Falszywy krok akrobata czy chaotyczny gest pogromcy niosą ostateczne i nieodwracalne konsekwencje jedynie dla każdego z nich z osobna. Przyjmując za fakt ilustrujący zarysowaną kwestię szydercze i bardzo zdroworozsądkowe stwierdzenie współczesnych neoliberalów, że nie istnieje coś takiego jak społeczeństwo, tracimy możliwość interpretowania tych faktycznie ryzykownych działań społecznych w kategoriach innych niż tylko pozbawionych sensu, irracjonalnych, skrajnie zindywidualizowanych czynności. Śmierć akrobata albo pogromcy jest wówczas po prostu śmiercią *na arenie*, przypadkiem z porządku statystycznego. Zakładając przekornie, że społeczeństwo jednak istnieje, śmierć *na arenie* należy potraktować tylko jako analogię (w przypadku widowiska cyrkowego dodatkowo jako złowieszczy sygnał) śmierci widowiska lub, co gorsza, unicestwienia samej areny. Analogiczny problem wyłania się z przekonania Caillois, iż rangę tej najwyższej sankcji konstytuuje umowa łącząca aktorów i widzów. Zakład o życie byłby ponownie zdarzeniem wyznaczającym granice wewnątrz widowiska cyrkowego wedle kryteriów zewnętrznych, obowiązujących w „normalnym” życiu społeczeństwa. Gra ze śmiercią nie nosiłaby wówczas znamion rytualnego aktu, lecz cechy działania pragmatycznie dążącego do zwiększenia widowiskowości przedstawienia cyrkowego. Wtedy też należałoby raczej mówić o najwyższym stopniu ryzyka indywidualnego, a nie – jak sugeruje Caillois – ryzyku totalnym [Caillois 1973: 460]. Specyfikę profesjonalizującego się cyrku, wkraczającego razem z resztą instytucji społecznych w progi nowoczesności, dobrze oddają następujące wersy z Prologu *Fausta*.

Drągi już stoją, rozbito namioty,  
 Każdy się święta oczekiwać zdaje.  
 Już wszyscy siedzą w krąg z brwią podniesioną,  
 Czekają tylko, by ich zadziwiono.  
 Znam sposób, by duch ludu był łaskawy,



Lecz dziś sam nie wiem, co mam czynić dalej;  
Choć nie przywykli do najlepszej strawy,  
Ale się strasznie wiele naczytali.  
Co robić, aby wszystko nowym było,  
A przy powabie cośkolwiek znaczyło? [Goethe 1954: 208]

## Współczesność – cyrk w domenie kultury

Cyrk reaktywowany pod koniec XVIII w. oddalił się od swoich pierwotnych, religijnych korzeni, utracił też charakter jarmarcznej rozrywki. Przez ostatnie dwa stulecia zajmował pozycję szacownej instytucji kultury, instytucji wrosniętej w tradycję cywilizacyjną i oddziałującej w wielu rozmaitych dziedzinach życia społecznego oraz różnych kulturach narodowych.

Początki nowoczesnego cyrku związane są z Philipem Astleyem. Z opisów kronikarskich wyłania się postać awanturника bez gruntownego wykształcenia, starającego się uciec od nudy drobnomieszczańskiej egzystencji. Sukces przedsięwzięcia, którego się podjął, wynikał jednak nie tyle z awanturniczej żyłki i odwagi, lecz z faktu, że Astley – co do tego też panuje zgoda – był dalekowzrocznym menadżerem i showmanem. Był więc właściwym człowiekiem na właściwym miejscu, gdyż cyrk minionych dwóch wieków stał się przede wszystkim widowiskiem artystycznym. Pierwotnie przynależny rzymskiemu demosowi, później bardziej plebejski, w pierwszej połowie XIX w. odzwierciedlał gusta estetyczne arystokracji, a pod koniec wieku upodobania bogatej burżuazji. Ewolucji w kierunku kultury wysokiej sprzyjało przenikanie się cyrku i teatru. Danowicz pisał o postępującym steatralizowaniu cyrku, mając na myśli stopniowe upodabnianie architektury cyrkowego amfiteatru do sal teatralnych, które zmieniało charakter przedstawień [Danowicz 1984: 49]. Filler wskazywał zaś, że to teatr, podmywany wzbierającą falą popularności cyrku, zastosował taktykę osmozy, czerpiąc pomysły z pogardzanego świata [Filler 1963: 28].

Croft-Cooke i Cotes sugerowali istnienie swoistego sprzężenia zwrotnego między stopniem rozwoju imperialnego porządku polityczno-społecznego a rozwojem cyrku jako formy masowej rozrywki.

Swoją tezę ilustrowali paralelę między rolami odgrywanymi przez cyrk w społeczeństwach rozkwitających imperiów – odpowiednio rzymskiego i brytyjskiego [Croft-Cooke, Cotes 1986: 5]. Rosnący potencjał obu imperiów pozwalał na ekspansję geograficzną. Ta z kolei udostępniała cyrkowi nieznane dotąd „cuda”, które można było prezentować na arenie, zwiększając *nomen omen* popularność spektaklu. Rosnące bogactwo programu cyrkowego podsycało głód egzotycznych nowości, utrzymując tym samym dynamikę potrzebną do ekspansji. *Populus* domagający się *circenses* nie tylko ułatwiał sprawowanie władzy w sercu imperium – co jest najczęstszą i wskazywaną już wcześniej interpretacją – lecz także napędzał ekspansję tegoż imperium. Jak bowiem poucza psychologia, każda podnieta słabnie, więc wymaga nieustannego wzmacniania.

Cyrk dnia dzisiejszego nie bawi już ludu, co nie znaczy, że nie ma już kogo bawić. Ludzie świata zachodniego nadal łakną rozrywki. Jednak tradycyjnie pojmowany cyrk w konfrontacji z nowymi technologiami rozrywki nie ma już szans na dominację w zabawianiu mas. Stopniowe przeorientowywanie ładu światowego z polityki na ekonomię sprawiło, że nowe *circenses* mają przynosić zysk, a nie spokój społeczny [Borchard, Ferri 2011]. Jednocześnie ten tradycyjny cyrk nie zachował pierwotnego potencjału rytuału zmiany. William Rowe i Vivian Schelling dowodzili w swoim studium *Memory and Modernity*, że cyrk był we wczesnych latach 20. XX w. jedną z kluczowych form transmisji kulturowej w Ameryce Łacińskiej, ważnym węzłem łączącym kulturę tradycyjną i kulturę masową. W nurcie brazylijskiego modernizmu był zaś postrzegany jako awangardowy wzór łączenia biegunów tego, co światowe, z tym, co lokalne [za: Borge 2014: 201–202]. Na taką kulturotwórczą rolę i potencjał eksperymentalny historycznie przeobrażonego cyrku wskazuje Norma Rantisi, opisując bodaj najbardziej znany współczesny cyrk – kanadyjski Cirque du Soleil [Rantisi 2014]. Odrębną historię tworzą losy współczesnego polskiego cyrku, który w ciągu ostatniego ćwierćwiecza transformacji systemowej przeszedł głęboką zmianę. Poruszający film dokumentalny *Cyrk ze złamanym sercem* pokazuje proces marginalizacji instytucji, która po zamianie w prywatne przedsięwzięcie ekonomiczne trwale podupadła.

## Streszczenie

Artykuł stanowi próbę analizy zmian kulturowego znaczenia instytucji cyrku, która dokonywała się w trakcie długiego historycznego procesu ewolucji cywilizacyjnej, dotyczącej społeczeństwa Zachodu. Kluczowe znaczenie w analizie ma kategoria *sacrum*, z którą związek determinował kulturowe znaczenie cyrku. Zmiana znaczenia przebiegała od pierwotnych religijnych źródeł wczesnych form igrzysk, kiedy robienie cyrku stanowiło jedną z rytualnych formuł, wykorzystywaną do celebrowania wydarzeń istotnych społecznie, przez etap sekularyzacji tej formuły w okresie dominacji chrześcijaństwa do etapu, w którym cyrk stał się świecką instytucją masowej rozrywki.

**Słowa kluczowe:** cyrk, *sacrum*, rytuał.

## THE CIRCUS A BRIEF HISTORY OF THE CHANGE OF THE MEANING OF CIRCUS – FROM A RITUAL EXPERIMENT TO AN EXPERIMENTAL SHOW

### Summary

This article is an attempt to analyse the change of the cultural meaning of the circus institution which took place during the long historical process of civilization evolution, affecting Western societies. The category of *the sacred*, the relation to which determined the cultural meaning of the circus, is crucial for this analysis. The change of meaning began from the original religious sources of the early forms of the games, when the circus was one of the ritual formulas used to celebrate socially significant events, and went through the secularisation of this formula during the domination of Christianity to the stage where the circus became a secular institution of mass entertainment.

**Keywords:** circus, *sacred*, ritual.

## Bibliografia

- Babcock Barbara A., 2009, „*Poukładaj mnie w nieporządek*”: fragmenty i refleksje na temat rytualnego błazeństwa, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. John J. MacAloon, tłum. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Bachtin Michaił M., 2005, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, tłum. Anna Goreń, Andrzej Goreń, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Bisko Agata, 2011, *Klaunada – sztuczki czy sztuka?*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 2 (10).
- Borchard Gregory A., Ferri Anthony J., 2011, *When in Las Vegas, Do As the Ancient Romans Did: Bread and Circuses Then and Now*, „The Journal of Popular Culture”, vol. 44, no. 4.
- Borge Jason, 2014, *Panis et Circensis. The Brazilian Circus Imaginary from Modernism to Tropicália*, „Luso-Brazilian Review”, vol. 51, no. 1.
- Caillois Roger, 1973, *Żywioł i ład*, wyb. Andrzej Oseka, tłum. Anna Tatarkiewicz, przedm. Mieczysław Porębski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Caillois Roger, 1995, *Człowiek i sacrum*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burcka, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzieciolowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa.
- Eliade Mircea, 1974, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór tekstów*, red. Marcin Czerwiński, tłum. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Eliade Mircea, 1993, *Traktat o historii religii*, tłum. Jan Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo Opus, Łódź.
- Filler Witold, 1963, *Cyрк, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Geertz Clifford, 2005, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Goethe Jan Wolfgang, 1954, *Faust*, tłum. Władysław Kościelski, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, red. Jan Zygmunt Jakubowski, Anna Miłska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Huizinga Johan, 1985, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Kocur Mirosław, 2005, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Marquard Odo, 1994, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. Krysztyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Otto Rudolf, 1993, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. Bogdan Kupis, Thesaurus Press, Wrocław.
- Platon, 1958, *Państwo. Z dodaniem siedmiu ksiąg praw*, tłum. Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Radin Paul, 2010, *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*, tłum. Anna Topczewska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rantisi Norma M., 2014, *Circus in Action: Exploring the Role of a Translation Zone in the Cirque du Soleil's Creative Practices*, „Economic Geography”, vol. 91, no. 2.
- Smorzewski Łukasz, 2013, *Krytyka widowisk cyrkowych w świetle pism chrześcijańskich intelektualistów*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe”, nr 4 (4).
- Snelewska-Stempień Zofia, 2013, *Bestia na arenie cyrkowej – zjawisko „nowego cyrku” jako przykład zmian w relacjach pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem*, „Edukacja Humanistyczna”, nr 2 (29).
- Sznajderman Monika, 2005, *Błazen – narodziny i struktura mitu*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Tokarska-Bakir Joanna, 2006, *Wstęp*, [w:] Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Turner Victor, 2005, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. Małgorzata Dziekan, Jacek Dziekan, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Turner Victor, 2010, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Weber Max, 1985, *„Obiektywność” poznania w naukach społecznych*, tłum. Mirosław Skwieciński, [w:] *Problemy socjologii wiedzy*, wyb. Andrzej Chmielecki, Stanisław Czerniak, Józef Niżnik, Stanisław Rainko, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.

**Źródła internetowe**

<http://kultura.newsweek.pl/cyrk-zszedl-z-drzewa,23224,1,1.html> [dostęp: 30.08.2015].

<http://wpolityce.pl/spoleczenstwo/256494-biedron-robi-cyrk-w-slupsku-w-kwietniu-w-miescie-byly-pokazy-cyrkowe-ze-zwierzetami-w-czerwcu-prezydent-troszczy-sie-o-ich-prawa> [dostęp: 30.08.2015].

[http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=85:we-wsady-teatru-rozdziat-iii-igrzyska&catid=37:books-we-wladzy-teatru&Itemid=92](http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=85:we-wsady-teatru-rozdziat-iii-igrzyska&catid=37:books-we-wladzy-teatru&Itemid=92) [dostęp: 30.08.2015].

Kujawa Jakub, *Autorzy antyczni wobec igrzysk gladiatorów. Postawa myślicieli pogańskich i chrześcijańskich*, <http://histmag.org/Autorzy-antyczni-wobec-igrzysk-gladiatorow.-Postawa-myslcieli-poganskich-i-chrzescijanskich-6462#fn32> [dostęp: 30.08.2015].