

Zofia Sنےlewska-Stępień
Uniwersytet Łódzki

TANIEC I RUCH JAKO ŚRODEK EKSPRESJI NOWEGO CYRKU ANALIZA SPEKTAKLU *DRALION* CIRQUE DU SOLEIL

Wprowadzenie

Nowy Cyrk, wyznaczający tendencje w światowej sztuce cyrkowej już od czterdziestu lat, jest wciąż nowością dla polskiego świata widowisk. W Polsce cyrk kojarzony jest głównie z pokazami tresury i klaunadą. Elementy Nowego Cyrku prezentowane są w naszym kraju jedynie przez niezbyt znane, niewielkie zespoły – często amatorskie – oraz podczas sporadycznych wizyt zespołów zagranicznych. Najistotniejszym przejawem „nowości” jest odbywający się corocznie w Lublinie festiwal *Carnaval Sztuk-Mistrzów*, w całości poświęcony sztuce *nouveau cirque*¹. Zmiany zachodzące w sztukach performatywnych w drugiej połowie XX w. nie ominęły również światowej sztuki cyrkowej. Cyrk, należący do świata performansu, wskutek tych przemian zbliżył się do teatru, tańca i pokrewnych widowisk.

Przykładem zachodzących we współczesnym cyrku zmian może być twórczość kanadyjskiej grupy *Cirque du Soleil*. Artyści tego zespołu zdobyli sławę na całym świecie, łącząc elementy tradycyjnej sztuki cyrkowej ze spektakularną wizją plastyczno-teatralną. Od lat podróżują ze swoimi widowiskami po wszystkich kontynentach i dzisiaj uznani są już za „klasyków” Nowego Cyrku.

¹ Zob. www.sztukmistrze.eu [dostęp: 30.06.2014].

Omawiany w tym artykule spektakl Cirque du Soleil został zaprezentowany we Wrocławiu 6 kwietnia 2014 r. Tytuł widowiska, *Dralion*, powstał z połączenia angielskich słów *dragon* – smok i *lion* – lew. Symbolizują one – odpowiednio – kulturę Wschodu i Zachodu, których spotkaniem ma być popis kanadyjskich artystów. Jak piszą twórcy, „łącząc liczącą trzy tysiące lat tradycję chińskiej akrobatyki z multidyscyplinarnym podejściem Cirque du Soleil, *Dralion* inspirowany jest wschodnią filozofią i jej nigdy niekończącym się poszukiwaniem harmonii między ludźmi a naturą”². Cztery żywioły rządzące światem zostają spersonifikowane, przyjmują symboliczne kolory: powietrze – niebieski, woda – zielony, ogień – czerwony, ziemia – kolor ochry. *Dralion* ma reprezentować pełną symbiozę człowieka i natury, połączenie kultur, całkowitą harmonię świata.

Dralion, jak inne widowiska Cirque du Soleil, należy do „klasycznych” już form Nowego Cyrku. Jako taki nie może być więc analizowany jedynie w kontekście sztuki cyrkowej, ale wymaga szerszej perspektywy kulturoznawczej. Nawiązując do koncepcji „syntezy sztuk”, tego typu spektakle sytuują się w szerokiej panoramie sztuk performatywnych, bezpośrednio odwołując się m.in. do działań teatralnych, tanecznych czy happeningowych. Omawiane przedstawienie kanadyjskiej grupy cyrkowej zostanie ujęte w perspektywie performatywnej, ze szczególnym naciskiem na związki cyrku z tańcem i teatrem tańca.

Cyrk i taniec w perspektywie performatywnej

Szeroko rozumiana performatyka obejmuje nie tylko sztuki widowiskowe, lecz także wiele zachowań społecznych i artystycznych. Przyjęcie takiej perspektywy analizy widowiska cyrkowego pozwala na dostrzeżenie wielu nieoczywistych powiązań i zależności. Jak uważa Erving Goffman:

² www.cirquedusoleil.com [dostęp: 2.07.2014]. O ile nie podano nazwiska tłumacza, wszystkie cytaty obcojęzyczne podaję we własnym przekładzie – Z. S.-S.

Występ (performance) można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. Biorąc poszczególnego uczestnika interakcji i jego występ za najważniejszy punkt odniesienia, możemy tych, którzy przyczyniają się do występów innych, nazywać widownią, publicznością, obserwatorami lub współuczestnikami. Ustalony wcześniej wzór działania ujawniający się w czasie występu, ale mogący mieć zastosowanie także przy innych okazjach, możemy nazwać rolą lub punktem programu [Goffman 1981: 52].

Richard Schechner rozwija tę myśl, pisząc:

Performanse wyznaczają tożsamość, tworzą pętle czasowe, przekształcają i ozdabiają ciało, opowiadają historie. Performanse – w sztuce, rytuałach, życiu codziennym – są „zachowanymi zachowaniami, odtworzonymi zachowaniami, zachowaniami w dwójnasób”: działaniami przećwiczonymi i spełnionymi, które w pierw opanowano i wypróbowano. Jest oczywiste, że z podobnymi ćwiczeniami i próbami wiąże się sztuka [Schechner 2006: 44].

Ze względu na brak polskich publikacji poświęconych bezpośrednio teorii widowisk cyrkowych, sięgnijmy po definicje tworzone przez europejskich badaczy. Jeden z największych włoskich kronikarzy cyrku, Massimo Alberini, zaproponował następującą formułę: cyrk to „zbiór wirtuozerii ciała, klaunady i pokazów zwierząt, odbywających się na okrągłej scenie” [za: Serena 2008: XIII–XIV]. Podobnie jak Alberini zdefiniował cyrk autor artykułu w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*:

Popularny gatunek widowisk, w którym posiadający szczególne umiejętności performerzy prezentują wyjątkową sprawność fizyczną, precyzję i poświęcenie. W tradycyjnej formie określenie „cyrk” odnosi się do wędrujących pokazów, zwykle zawierających różnorodne występy, mających miejsce na, lub nad okrągłą sceną (lub kilkoma scenami), nazywaną „areną”, otoczoną widownią. W szerszym sensie pojęcie używane jest do określenia „cyrkowego” stylu wyrażającego się w ukazywaniu niezwykłych możliwości ciała ludzkiego. Współczesne, zachodnie rozumienie słowa „cyrk” ukształtowało się pod koniec osiemnastego wieku

w Londynie jako zespołowy program składający się z występów performatywnych, nastawiony na zapewnienie rozrywki, wzbudzenie sensacji i stworzenie spektaklu [Weitz 2003: 274].

Zwrócono tu uwagę na triumf ludzkich możliwości, walkę z własnym ciałem i naturą, na realność pokazu, która może poruszyć widza bardziej niż występ aktora odgrywającego postać. Cyrk – w swoim założeniu – ma trafić do różnych widzów, przekraczając granice przynależności do klasy społecznej czy ograniczenia ekonomiczne. Niewerbalny przekaz cyrkowców jest bardziej uniwersalny, trafia do różnych kręgów odbiorców, niezależnie od języka, kultury czy wieku.

Cyrk, według cytowanych definicji, może więc być zaliczony do sztuk performatywnych. Według klasyfikacji Schechnera, moglibyśmy uznać go za „performans bez wzorca: działania na scenie, które nie polegają na graniu żadnej roli” [Schechner 2006: 203]. W tym ujęciu, korzystając z różnych przytoczonych wyjaśnień tego pojęcia, można rozumieć cyrk jako performans, w czasie którego prezentowane są niezwykle umiejętności performerów, w szczególności: mistrzowskie opanowanie własnego ciała, panowanie nad siłami natury, odwaga i poświęcenie, a także rozbawienie publiczności. Punkt ciężkości w widowiskach cyrkowych położony jest na zadziwienie i zaskoczenie widza niezwykłością prezentowanego przedstawienia. Jak pisze Jean Alter, ludzie mają naturalną potrzebę osiągnięcia lub przynajmniej obserwowania czegoś niezwykłego. Performanse spełniające taką funkcję (nazywaną przez Altera *performant function*), odchodzą od wykorzystywania znaków na rzecz bezpośredniej prezentacji. Widz może zaspokoić te potrzeby na przykład w czasie widowisk sportowych lub cyrkowych [Alter 1990: 32, 57–60].

Widowiska cyrkowe w drugiej połowie XX w. nabrały jednak zupełnie innego niż dotychczas charakteru. Zachowując wiele znanych z wcześniejszych wieków elementów, takich jak akrobatyka, klaunada, dążenie do mistrzostwa w osiąganiu sprawności ludzkiego ciała, utrzymały pewien związek ze znaczeniem sztuki cyrkowej, jakie obowiązywało wcześniej. Nowy Cyrk to współczesne zjawisko, będące syntezą tradycyjnej sztuki cyrkowej i innych sztuk performatywnych, a także nowoczesnych aspiracji estetycznych, artystycznych i etycznych.

W *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* czytamy:

Cyrk dokonał kolejnego zwrotu w swojej ewolucji w końcu XX wieku. Wiele cyrków zrezygnowało z działań ze zwierzętami, jako że zmieniło się kulturowe podejście do tresury, trzymania w klatkach i występów niegdyś popularnych bestii, a grupy broniące praw zwierząt protestują w sposób coraz bardziej agresywny. Powstanie szkoły cyrkowej oznaczało zaś koniec tradycyjnego modelu trenowania umiejętności cyrkowych, opartego na zasadzie: mistrz – uczeń. [...] Nowy Cyrk określany jest jako powrót gatunku do jego pierwotnych założeń – prezentowania raczej ludzkich umiejętności i mistrzostwa niż spektaklu opartego na widowiskowości i zachwycie niebezpieczeństwem, jaki rozwinął się w XIX wieku [Weitz 2003: 274].

Różnice między cyrkiem tradycyjnym a Nowym Cyrkiem są jednak na tyle znaczące, że można uznać powstanie tego ostatniego nie tylko za ewolucję, jak pisze autor hasła w *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, lecz wręcz za prawdziwą cyrkową rewolucję. Zmiana nie polega bowiem jedynie na braku tresowanych zwierząt w programie, choć z pewnością ta modyfikacja jest bardzo widoczna i często uznawana za kluczową. Warto podkreślić, że wycofanie się cyrku z prezentowania zwierząt jest znamienne i wynika co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, ruchy w obronie praw zwierząt, przeciwstawiające się przetrzymywaniu ich w niehumanitarnych warunkach, tresowaniu i wykorzystywaniu w czasie pokazów, w drugiej połowie XX i w XXI w. zyskują coraz większe poparcie społeczne. Cyrkowcy, atakowani przez ekologów i media, mają dwie możliwości: bronić swojej niewinności, udowadniając, że ich zwierzęta są dobrze traktowane lub zrezygnować w ogóle z tego elementu pokazów. Zespoły wpisujące się w nurt Nowego Cyrku zwykle wybierają to drugie rozwiązanie. Po drugie zaś, współczesny cyrk, odchodząc od tresury zwierząt, zwraca się ku prezentacji siły i niezwykłości ludzkiego ciała oraz jego możliwości.

Nowy Cyrk nie potrzebuje już dzikich bestii, by skupić uwagę widzów. Tworzy bogaty, wielotworzywowo spektakl, wykorzystujący elementy teatru (takie jak: kostiumy, fragmenty fabuły, temat, wokół którego tworzone jest przedstawienie, scenografia), tańca, muzyki,

sztuk wizualnych. Tak więc każde widowisko jest zupełnie nowe – ma swój temat, swoją atmosferę oraz „numery”. Posiada również odrębny tytuł – jak spektakle dramatyczne, muzyczne czy baletowe. Nowy Cyrk proponuje publiczności widowisko zbudowane w oparciu o pokaz cyrkowy, zawierający wszakże elementy teatru, rewii, tańca oraz oryginalną muzykę i oprawę plastyczną. W przeciwieństwie do tradycyjnego cyrku, jego widowiska często zawierają elementy fabuły.

Zmiany w funkcjonowaniu i postrzeganiu sztuki cyrkowej rozpoczęły się w latach 70. XX w., równocześnie ze zmianami we współczesnym teatrze. Nowy ruch został nazwany przez teoretyków francuskich *nouveau cirque*. Obecnie określenie Nowy Cyrk upowszechnia się już w wielu językach narodowych. Do najbardziej znanych zespołów, reprezentujących nowe prądy w sztuce cyrku, należą m.in. kanadyjski Cirque du Soleil (chyba najlepiej rozpoznawalny na całym świecie), australijski Circus Oz czy amerykański Pickle Family Circus (oba założone w latach 70. XX w.) oraz powstałe później – zachodnioafrykański Circus Baobab i szwedzki Cirkus Cirkör.

Podstawowe różnice między „starym” a Nowym Cyrkiem zostały ujęte w tab. 1.

Tabela 1. Specyfika i różnice pomiędzy cyrkiem tradycyjnym i Nowym Cyrkiem według Rega Boltona

CYRK TRADYCYJNY	NOWY CYRK
Zamknięta społeczność rodzin cyrkowych.	Artyści ze wszystkich warstw społecznych, od uliczników po profesorów uniwersyteckich.
Pełnoetatowi profesjonaliści.	Często amatorzy.
Zwykle dorośli, doświadczeni artyści.	Zwykle młodzi artyści.
Sekretne techniki, znane tylko członkom grupy.	Techniki dostępne dla wszystkich.
Próby bez widzów, których celem jest produkt końcowy – płatny występ przed publicznością.	Ćwiczenia wykonywane dla własnej przyjemności, okazjonalne występy.

CYRK TRADYCYJNY	NOWY CYRK
Nacisk położony na tradycyjne numery i style.	Innowacyjność.
Ciąg numerów niepowiązanych ze sobą.	Konstrukcja spektaklu wokół tematu.
Obecność zwierząt.	Nieobecność zwierząt.
Pełne fantazji komentarze do występów i tendencja do przesady.	Szczerłość i autoironia.
Spektakl wędrowny, prezentowany pod namiotem.	Związany ze stałą społecznością, korzystający z różnych miejsc przeznaczonych do występów.

Źródło: Serena 2008: 178

W Nowym Cyrku można jednak dostrzec coś więcej niż jedynie reformę techniczną i organizacyjną. Główną modyfikacją jest całkowicie nowe podejście do estetyki widowiska i kontaktu z widzem. Według Jeana-Marie Pradier, Nowy Cyrk jest jednym ze współczesnych nurtów artystycznych, które wpisują się w szersze przemiany dzisiejszych czasów. Na zmianę sposobu postrzegania rzeczywistości wpłynęły m.in. odkrycia fizyki wskazujące, że istnieją nieskończenie małe cząstki. Widzialna rzeczywistość przestała być obiektywna. Reformatorzy teatru – Tadeusz Kantor, Eugenio Barba czy Jerzy Grotowski, a także przedstawiciele sztuk body art, performansu, happeningu, Nowego Cyrku czy tańca nieklasycznego – wszyscy oni zmienili charakter współczesnych widowisk. Dotychczasową „estetykę symulacji” zastąpiła „estetyka stymulacji”. Mnogość bodźców powoduje, że budowane przez widza sensory są często przypadkowe. Spektakle nie mają już na celu odtwarzania rzeczywistości, a raczej pobudzanie widza do kreatywnego przetwarzania odbieranych wrażeń [Pradier 2012: 17–24]. Zaczyna przeważać idea „teatru energetycznego” Lyotarda – w odróżnieniu od znaczeniowości, będącej dotychczas głównym sposobem tworzenia i odbioru dzieła teatralnego. Destrukcja idei znaku ma dawać pole do swobodnej wymiany energii [Marciniak 2012: 273–294].

Wszystkie te zmiany pociągnęły za sobą jeszcze jedną – bardziej społeczną niż estetyczną. W XX w., gdy tradycyjne widowisko cyrkowe było już od dawna ukształtowane (a być może nawet „skostniałe”), większość widzów stanowiły dzieci. W okresie rozkwitu cyrku sztuka ta przyciągała wszystkich, niezależnie od wieku. W czasach, gdy powszechnie dostępne były już telewizja i kino, widowisko cyrkowe pozostawało niezmiennie i coraz mniej atrakcyjne dla dorosłego widza. Sytuacja ta utrzymuje się zresztą do dziś, na przykład w polskich cyrkach, które pozostają wierne tradycyjnej formule. Ponadto, ze względu na niewielkie środki, jakimi dysponują zespoły cyrkowe, poziom widowisk staje się coraz niższy. Wyraźnie adresują one swoje spektakle do najmłodszych – jest to widoczne w programie, estetyce, plakatach, dodatkowych atrakcjach. Nowy Cyrk proponuje zaś rozrywkę nieco bardziej skomplikowaną, choć nie mniej atrakcyjną. Ze względu na rozbudowaną warstwę estetyczno-fabularną widowiska są bardziej zróżnicowane. Adresowane do różnych grup wiekowych i społecznych, wymykają się stereotypom przypisywanym sztuce cyrkowej. Widoczne jest to chociażby w spektaklach Cirque du Soleil. W Polsce, gdzie pokutuje przekonanie, że cyrk jest rozrywką typowo dziecięcą, przedstawienia tego zespołu gromadzą przeważnie najmłodszych widzów. Niestety, ich reakcje (znudzenie, zniecierpliwienie, rozkojarzenie) świadczą o tym, że Kanadyjczycy nie zaplanowali spektaklu z myślą o nich. Zbyt długie są sceny taneczne, zbyt abstrakcyjny dowcip klaunów, zbyt wolna akcja. *Dralion* adresowany jest raczej do starszego widza. Współcześni twórcy przywracają więc cyrkowi rangę rozrywki dla wszystkich, a czasami nawet sztuki dla koneserów.

Wśród performansów scharakteryzowanych powyżej niezwykle istotne dla dalszych rozważań są taniec i teatr tańca. Taniec, w zależności od kontekstu społecznego i kulturowego, może pełnić różne funkcje: zabawy, sportu, sztuki czy sposobu komunikacji. Samo określenie, czym on jest, może stanowić pewną trudność ze względu na rozmaite rozumienie i zastosowanie tego rodzaju ruchu. Za Dominiką Byczkowską (odwołującą się do ustaleń Judith Lynne Hanny i Dariusza Kubinowskiego) można przyjąć, że:

Taniec to **działanie** ludzkie, celowe z punktu widzenia tancerza, często także z punktu widzenia zbiorowości, do której on/ona należy. Jest **ryt-**

miczne oraz charakteryzuje się kulturowo **określonymi sekwencjami niewerbalnych ruchów ciała**, innych od zwykłych ruchów motorycznych, posiadających nieodłączną **wartość estetyczną**. Taniec jest uznawany za **jeden z uniwersalnych rodzajów ludzkiej ekspresji**, m.in. dlatego, że angażuje zarówno ciało, jak i umysł, inteligencję. Rozumienie tańca ma zatem znaczenie i kulturowe, i biologiczne. Stanowi on holistyczny **sposób komunikacji**, gdyż w ekspresji tanecznej wykorzystywane jest całe ciało. Jest to działanie będące „jednocześnie środkiem przekazu, instrumentem oddziaływania i sposobem komunikowania się”. Odbywa się za każdym razem poprzez ciało człowieka i jego psychikę [Byczkowska 2012: 72] [podkr. – Z. S.-S.].

Zwracając uwagę na najistotniejsze cechy tańca, warto więc podkreślić, że jest to działanie ludzkie, wykorzystujące rytmiczne, estetyczne, określone kulturowo ruchy ciała. Ciało ludzkie jest w tańcu nośnikiem znaczeń, środkiem ekspresji i komunikacji. Taniec jest jednym z najbardziej uniwersalnych sposobów komunikowania się. Ekspresja cielesna stała się też bazą dla teatru tańca, który wykorzystuje możliwości tancerzy w połączeniu z widowiskiem teatralnym. Jak pisze Ewa Wycichowska:

Teatr tańca, zrodzony w XX wieku nowy gatunek sztuki, jest szczególnie predysponowanym forum dla intencjonalności ruchu, gdzie „treść” jest upostaciowiona przez taniec, a ciąg zdarzeń nie przedstawia, ale interpretuje jakąś rzeczywistość. Otwartość i dynamika, synkretyzm i nieprzeparta skłonność do zacierania granic gatunkowych, transgresywność w przestrzeni sztuki i filozofii, wróżą teatrowi żywot dłuższy niż jakiegokolwiek sformalizowanej konwencji [Wycichowska 2002: 123].

Teatr tańca można więc uznać za blisko spokrewniony z Nowym Cyrkiem. Obie te sztuki wpisują się bowiem we współczesny nurt stymulacji widza, syntezy sztuk i uniwersalności przekazu.

Ciało

W sztukach performatywnych, szczególnie takich jak taniec i cyrk (rezygnujących z wykorzystania słowa), ciało artysty staje się głównym środkiem ekspresji. W rozważaniach Sondry Horton Fraleigh,

dotyczących *Lived Body*, ciało nie jest jedynie narzędziem – taniec, ciało i świadomość tancerza stapiają się w jedno. Ciało umożliwia ekspresję, ale jednocześnie przez kontrolę i samoświadomość staje się ograniczeniem tancerza. Mimo niedoskonałości, jest ono jednak najszerszym polem samowyrażenia [Fraleigh 1987: 31–33]. Tancerz wykorzystuje więc to narzędzie do przekazywania znaczeń, podobnie jak aktor czy artysta cyrku [Byczkowska 2012: 73–78].

W cyrku ciało odgrywa równie ważną rolę. Podstawą sztuki Nowego Cyrku są dyscypliny, tzw. mistrzostwa ciała. Alessandro Serena dzieli tradycyjne sztuki cyrkowe na trzy główne grupy:

1. Mistrzostwo ciała – specjalności oparte na wyćwiczeniu własnego organizmu, na dążeniu człowieka do pokonania swoich słabości i ograniczeń. Do „mistrzów ciała” należą m.in. linoskoczkowie, trapeziści, akrobaci czy zonglerzy.

2. Tresura zwierząt – działalność związana z próbą opanowania natury, podporządkowania sobie innych. Jest to spotkanie i konfrontacja człowieka z inną istotą.

3. Klaunada – umiejętność przedstawienia wszystkich tych ludzkich dążeń „w krzywym zwierciadle”, spojrzenia na samych siebie z dystansem i śmiania się z własnych marzeń i słabości [por. Serena 2008: XIV–XV].

To właśnie pierwsza z przytoczonych kategorii jest najważniejszym elementem współczesnych spektakli cyrkowych. Zachwyt nad możliwościami ludzkiego ciała stał się bodźcem do rozwoju dzisiejszego cyrku. Ciało w Nowym Cyrku nie tylko przekracza granice swoich technicznych możliwości, lecz – tak jak w tańcu i teatrze – staje się także środkiem wyrazu. Pozostaje więc ono centralnym elementem widowiska, wszelkie inne środki artystyczne podporządkowane są jego ruchom i gestom.

Wszystkie tzw. numery (czyli pojedyncze części składowe widowiska) wykonywane są z wykorzystaniem ciała jako środka wywołującego emocje i budującego znaczenia. Każdy ruch na scenie może być uznany za ruch tancerza – estetyczny, rytmiczny, niosący znaczenie. Jest to szczególnie widoczne w popisach akrobatów, których precyzja ruchu powoduje, że wykonywany układ jest płynny i harmonijny.

Przykładem takiego „tańca akrobatycznego” może być popis Hibany w spektaklu *Dralion*, symbolizujący ogień. Sami twórcy piszą o „powietrznym balecie”. Ćwiczenia wykonywane na wiszącej obręczy

w harmonijny sposób przechodzą jedne w drugie. Dynamiczne ruchy odpowiadają temperamentowi uosabianego przez artystkę żywiołu.

Podobna estetyka charakteryzuje taniec powietrzny pary akrobatów (ilustr. 1). Wykonywany z wykorzystaniem szarfy wertykalnej, łączy trudność techniczną ćwiczeń akrobatycznych z taneczną płynnością ruchu, rytmicznością i muzyką. Dodatkowym walorem jest silny ładunek emocjonalny popisu, związany z interakcją pomiędzy dwojgiem wykonawców. Wszelkie popisy wykonywane w powietrzu – czy to z wykorzystaniem obręczy, czy szarf – w terminologii Nowego Cyrku są dość często określane jako „taniec w powietrzu”, co samo w sobie sugeruje silny związek pomiędzy przenikającymi się sztukami. Szczególnie atrakcyjne i dynamiczne są sceny z udziałem zespołu akrobatów-tancerzy. Można powiedzieć, że ciała pojedynczych osób, poprzez identyczne kostiumy i pełną synchronizację ruchu, stają się jednym scenicznym organizmem. Precyzja i umiejętności techniczne artystów zapewniają efekt estetyczny tańca zespołowego, cechującego się harmonią i dynamiką.



Ilustracja 1. *Aerial Pas de Deux*

Źródło: www.cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Do najbardziej charakterystycznych numerów tego typu w spektaklu *Dralion* należy występ grupy kobiet prezentujących chińską sztukę diabolo. Jest to tradycyjna chińska zabawa, wykorzystująca przyrząd o kształcie klepsydry. Ćwiczący podrzuca go za pomocą linki i wykonuje różnorodne manewry i triki. Popis zespołu zaczyna się jak niewinna zabawa. Podrzucone diabolo wydaje się jedynie prostym przerywnikiem między bardziej „ekstremalnymi” numerami. Artystki stopniują jednak trudność ćwiczeń, wzmagając napięcie, zadziwiając perfekcją i precyzją ruchu. Co jednak ważne, widz ogląda ich występ niczym układ tańca współczesnego. Muzyka i choreografia są dynamiczne, utrzymane w konwencji tańca nowoczesnego, a diabolo sprawia wrażenie drobnego rekwizytu w rękach tancerek.

Te same walory występu zespołowego przyciągają uwagę w popisie *Hoop Diving* (ilustr. 2) – skoków przez obręcze. Grupa akrobatów skacze przez umieszczone obok siebie i nad sobą okręgi. Ich skoki przeplatają się, są wykonywane symultanicznie przez różne kręgi i w różnych kierunkach. Z pozornego chaosu wyłania się niezwykle porządek i synchronizacja. Cały pokaz wykonywany jest przy biciu w bębny przypominającym tańce plemienne. Występy grup akrobatycznych są niewątpliwie bardzo charakterystycznymi elementami spektakli *Cirque du Soleil*. Ich rytmiczność, muzyczność i synchronizacja powodują, że te numery stają się same w sobie atrakcyjnym widowiskiem.



Ilustracja 2. *Hoop Diving*

Źródło: www.cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Taniec nowoczesny staje się też bazą dla żonglera i akrobatów wykonujących zespołowy numer na trampolinie (ilustr. 3). Oba występy prezentują przede wszystkim „mistrzostwo ciała”, jego perfekcyjne opanowanie i niezwykle umiejętności. Żongler wykorzystuje nawet siedem piłek jednocześnie, co świadczy o wysokim poziomie jego umiejętności. To, co ciekawsze, jest jednak pozornie niezależne od umiejętności cyrkowych. Płynność ruchów wykonywanych przy współczesnej muzyce pozwala widzom na zapomnienie o trudności numeru. Artysta sprawia wrażenie, jakby skupiał się tylko na tańcu. Jego ruchy są tajemnicze, uwodzące, niepokojące. Zgodnie z antyczną tradycją żonglerki – symbolizującej zabawę z całym światem – żongler może przypominać pana i władcę wszechświata, obracającego w rękach planety i gwiazdy z lekkością, łatwością, z nieprzeniknionym wyrazem twarzy rządzącego losem uniwersum.



Ilustracja 3. Trampolina

Źródło: www.cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Lekkość i taneczność charakteryzuje również skoczków wykonujących zespołowy numer na trampolinie. Kobiety w zielonych strojach i mężczyźni w czerwonych (woda i ogień?) zdają się zaprzeczać prawom grawitacji. „Wspinają się” po ścianie futurystycznego budynku, pozornie

bez najmniejszego wysiłku. Skok na trampolinie pozwala im wykonywać spektakularne ewolucje w locie. Po raz kolejny mamy tu więc do czynienia ze swoistym tańcem w powietrzu, w wyjątkowo silny sposób akcentującym ciało w stanie nieważkości. Ten niezwykle moment lotu staje się symbolem wolności, swobody, może nawet pewnej frywolności. Artyści tworzą świat bez granic; ich ciała pokonują codzienne barierę, świadcząc jakby o nieograniczonych możliwościach wykonawców.

Pozornie najmniej tanecznym elementem spektaklu powinna być klaunada. Wbrew temu mniemaniu, ciało w sztuce klaunów jest centralnym punktem odniesienia i niezwykle „muzycznie” plastycznym narzędziem. Praca klauna w Nowym Cyrku staje się bowiem działaniem aktorskim opartym na pantomimie i mistrzowskim opanowaniu gestów. W większości repryz nie jest wykorzystywana muzyka. Mimo to widoczne jest wielkie skupienie artysty na ciele i jego plastyce. Ruchy i gesty klauna sprawiają wrażenie, tak jak działania mistrzów ciała, jakby były obliczone co do milimetra. Układy choreograficzne (szczególnie te z udziałem kilku komików) są zsynchronizowane i rytmiczne.

Ciało w spektaklu Cirque du Soleil staje się jakby „czymś więcej” niż w cyrku tradycyjnym, w którym jest źródłem zachwyty. Szczególnie wyćwiczenie ciała cyrkowców staje się powodem do chwały i podziwu. Widz jest zadziwiony tym, co artysta potrafi ze swoim ciałem zrobić, nagiąć je do własnej woli, pokonać ograniczenia; ciało jest przedmiotem tych zmagania, ulegającym swojemu właścicielowi. Natomiast w spektaklu *Dralion* ciało cyrkowca bliższe jest ciału tancerza. Jego ruch jest estetycznie wartościowany.

Rytm i muzyka

Rytm w sztukach performatywnych jest spoiwem spektaklu. Jest to oczywiste w tańcu, warto jednak zauważyć, że nawet teatr dramatyczny (pozornie tak „niemuzyczny”), bez odpowiedniego rytmu traci całą atrakcyjność. Odpowiednie tempo i rytm – zarówno w ruchu, jak i wykorzystanym słowie – są niezbędne, by zbudować napięcie, przykuć i utrzymać uwagę widza. Również w *Dralionie* wszystkie elementy widowiska są silnie zrytmizowane, w czym pomaga wykonywana na żywo muzyka.

Rytm w tańcu i teatrze tańca dominuje w spektaklu w sposób zdecydowany. Każdy ruch tancerza wyznaczony jest przez kolejne takty muzyki. Tempo muzyczne staje się tempem akcji. Rytm dyktowany przez muzyków jest rytmem wszystkich uczestników widowiska i każdy ruch musi być z nim zsynchronizowany. Wszelkie odstępstwa od tej zasady mogą być jedynie celową prowokacją, zabawą z konwencją i oczekiwaniami widza.

Podobną rolę odgrywa rytm w *Dralionie*, gdyż muzyka towarzyszy artystom niemal przez całe widowisko. Pokazy akrobatyki i żonglerki są, jak zauważono wcześniej, niezwykle taneczne i płynne. Ruchy „mistrzów ciała”, oprócz sportowej precyzji i siły, posiadają walor estetyczny i stanowią przekaz emocjonalny, charakterystyczny dla teatru tańca. Pozbawione tej taneczności są reprzyzy komików. Towarzyszy im jednak tak wyrazisty rytm, że mimo braku muzycznego podkładu, tempo widowiska zostaje zachowane, a widz nie odczuwa dysonansu.

Spektaklowi asystuje zespół muzyczny, składający się z sześciu muzyków i dwojga wokalistów. Każde widowisko Cirque du Soleil posiada realizowaną przez nich na żywo ścieżkę muzyczną. W *Dralionie* współczesna muzyka ma zabarwienie etniczne, nawiązujące do fabuły spektaklu. Połączenie Wschodu z Zachodem, przenikanie się kultur – to wszystko silnie odbija się w warstwie muzycznej. Rytmu Azji, Europy oraz Afryki mieszają się i przenikają, budując atmosferę jedności i harmonii. Zmiany rytmu i nastroju muzyki wyznaczają zmiany dramaturgii widowiska.

Wyjątkowym przykładem wykorzystania muzyki i rytmu w spektaklu *Dralion* jest, wspomniany już wcześniej, pokaz *Hoop Diving*. Wykorzystanie bębnów wprowadza temat afrykański, nawiązujący do tańców plemiennych i skoków przez ognisko. Jest to jednak również niezwykle moment ze względu na widoczne na scenie instrumenty muzyczne – bębny. Pełnią one funkcję rekwizytu przywołującego odpowiedni nastrój, ale też koncentrują uwagę widza wokół muzyki i rytmu. Przy niezwykle spektakularnych popisach akrobatów to właśnie rytm wybijany przez bębniarzy jest głównym aktorem tej sceny. Bębniarze ujawniają, jak istotne w przedstawieniu są rytm i muzyczność.

Rytm wyznaczany jest dodatkowo przez dynamicznie zmieniające się kolejne sceny-numery. Nie są one długie, montaż jest szybki i nie pozostawia widza „samemu sobie” nawet na chwilę. Zrezygnowano jednak z tak popularnych, np. we współczesnym teatrze, chwytów filmowych. Twórcy nie stosują *blackoutów* ani ostrych cięć. Przejścia są dynamiczne, ale płynne. Dość często prowadzone są przygotowania następnych scen w tle. W czasie, gdy publiczność ogląda numer, na który skierowane są wszystkie światła, w ciemności pojawiają się kolejni wykonawcy. Przygotowują rekwizyty, wspinają się na podwieszane pod sufitem przyrządy, ustawiają się w odpowiedniej pozycji. W pewnym momencie snop reflektora wylania z ciemności nowy element widowiska. Inne zmiany przeprowadzane są płynnie, w rytm muzyki, wpisując się w dynamikę i estetykę całości spektaklu. Popisy cyrkowców, taniec, teatr – zlewają się w jedno. Najostrzejsze przejścia montażowe stosowane są przy występach klaunów. Pozostają oni jakby nieco z boku świata przedstawionego. Ich pojawienie się akcentowane jest często snopem światła, wygaszeniem innych świateł, całkowitym wyciszeniem muzyki. Wydaje się, że wejście klauna zaburza w pewien sposób ustalony, taneczny rytm prezentowanej rzeczywistości scenicznej.

Taniec

Taniec jest jedną z wielu form ekspresji artystów performatywnych. Ma wspólne korzenie i tradycje z innymi tego typu sztukami. Zarówno teatr, jak i cyrk po trosze wywodzą się ze sztuk tanecznych. Przenikanie technik, tradycji, kontekstów zachodziło i zachodzi między tymi sztukami w sposób płynny. Rozróżnienia wprowadzane przez teoretyków są w istocie koncepcjami dość współczesnymi i odnoszącymi się jedynie do pewnych stosunkowo ograniczonych form artystycznych.

Pozornie związki pomiędzy tańcem a sztuką cyrkową wydają się bardzo odległe. Są jednak elementy (tab. 2), które pozwalają na porównanie tych dwóch sztuk jako pokrewnych i nawzajem się inspirujących. Podstawowym punktem styczności jest ciało postrzegane jako narzędzie zarówno przez cyrkowców, jak i tancerzy. Wymaga ono pracy, przygotowania i treningu. Jest zarazem narzędziem i środkiem ekspresji w obu tych przypadkach. Podobnie jak w sztuce pantomimy, cyr-

kowcy i tancerze nie posługują się słowem, na drugim planie znajduje się również scenografia czy kostium. Najważniejszym elementem jest dążące do ideału ciało performerera. Wieloletnie treningi pozwalają, za pomocą opracowanych do perfekcji „numerów”, na zadziwienie widza.

Tabela 2. Taniec a sztuki cyrkowe

	TANIEC	CYRK
PODO- BIENSTWA	Ciało jako główne narzędzie i tworzywo artysty	
	Dążenie do perfekcji ruchu	
RÓŻNICE	Dystans pomiędzy tancerzem a prezentowaną „rolą”	Spójność, równoznaczność artysty i jego wcielenia scenicznego
	Nacisk położony na rytm, muzykę i estetykę	Nacisk położony na umiejętności techniczne, dążenie do fizycznej doskonałości, popis
INSPIRACJE	Choreografia taneczna →	Układy choreograficzne Nowego Cyrku
	Wykorzystanie elementów akrobatyki i gimnastyki w układach tanecznych	← Popis umiejętności fizycznych

Źródło: opracowanie własne

W cyrku tradycyjnym artysta przedstawia samego siebie i swoje umiejętności. Teoretycy tańca podkreślają zaś podobieństwo tancerza do aktora, który w pewien sposób dystansuje się wobec odgrywanej roli. W zależności od wykonywanego tańca nie tylko prezentuje inne uczucia (nie własne – a zgodne z charakterem tańca), lecz także staje się inną postacią (nie tak dokładnie określoną, jak w teatrze) – posiadającą jednak swoją mimikę, temperament, sposób poruszania się, swoje emocje i marzenia [Byczkowska 2012: 71–78, 224–262].

Ponadto, pod względem estetyki sztuki cyrkowe i taniec różnią się w zauważalny sposób. W cyrku muzyka i rytm są zwykle jedynie

tłem, ilustracją dla tego, co artyści prezentują publiczności (dotyczy to przede wszystkim cyrku tradycyjnego), uatrakcyjnijają występ, nadają mu rytm i tempo. W tańcu muzyka i rytm są elementami immanentnymi, same w sobie są nośnikami znaczeń, a przede wszystkim – to one określają i determinują działanie performerów. Najbliższy tańcowi jest niewątpliwie tzw. Nowy Cyrk, w którym układy choreograficzne z wykorzystaniem muzyki, akrobatyki i innych sztuk cyrkowych przypominają swoją ekspresją i estetyką układy taneczne. Tu również cyrkowcy wcielają się w bohaterów, odgrywają rolę, prezentują emocje i gesty postaci, a nie własne. Tu muzyka staje się niezbędnym elementem spektaklu, określającym jego dynamikę i atmosferę, ilustrującym nastrój i emocje świata przedstawionego. Nowy Cyrk może się więc jawić jako swoista hybryda – pomost łączący sztukę cyrku z innymi sztukami performatywnymi: teatrem, tańcem, pantomimą i happeningiem.

Taniec jest więc „bliskim krewnym” Nowego Cyrku. W spektaklu *Dralion* staje się jednak również inspiracją, tematem samym w sobie. Może być formą wyrażenia pewnych emocji, ale też jasnym i czytelnym dla widza odniesieniem czy źródłem skojarzeń. Wykorzystywane są walory estetyczne i kulturowe tańca, staje się on nawet tematem komicznym.

Zarówno muzyka, jak i gatunki tańca użyte w spektaklu nawiązują do głównej idei widowiska. Muzyka, wzorowana na etnicznej, odnosi widzów do mozaiki kultur regionalnych i narodowych. Wschód przywoływany jest przez tańce nawiązujące do tradycji azjatyckich. Zachód odwołuje się do klasycznego baletu. Muzyka i taniec stają się więc językiem, którym artyści komunikują podstawowe idee widowiska. Przywoływane konwencje odsyłają publiczność do różnych rzeczywistości społecznych, wywołują skojarzenia. Co ciekawe, ta zabawa tańcem i jego kontekstami kulturowymi nie wymaga od widza dogłębnej znajomości tematyki. Artyści ograniczają się do sfery ogólnych konotacji, skojarzeń, odczuć. Jest to niewątpliwie związane z charakterystycznym rysem sztuki cyrkowej, jakim jest przynależność do kultury popularnej, szeroko dostępnej i zrozumiałej. Prawdopodobnie każdy zrozumie pewne odniesienia inaczej – być może jednak twórcom widowiska chodzi właśnie o otwarcie szerokiej przestrzeni interpretacji. Wykorzystują obecne w powszechnej świadomości związki, budząc ciekawość i inspirując do refleksji.

Zgodnie z tymi odniesieniami zaprojektowano kostiumy i scenografię. Nawiązują one do motywów ludowych, kolorystyki przywoływanych żywiołów, tradycji kulturowych (np. kostiumy tańca klasycznego). Widowisko rozgrywane jest, jak wspomniano wcześniej, w barwach czterech żywiołów – zarówno jeśli wziąć pod uwagę kostiumy, jak i elementy scenograficzne, a także światło. W tym barwnym tańcu szczególne miejsce zajmują oryginalne stworzenia – tytułowi bohaterowie – czyli draliony (ilustr. 4). Połączenie smoka i lwa, synteza różnych światów kulturowych ma swoją fizyczną reprezentację. Jest to barwny stwór, oczywiście łączący elementy smoka i lwa. Jego charakterystyczne cechy to jednak głównie mozaikowy wygląd i taneczny krok.



Ilustracja 4. Dralion

Źródło: cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Dralion posiada długie, falujące „futro” we wszystkich kolorach tęczy. Jest personifikacją scalenia, zjednoczenia różnorodności. Zachowuje przy tym niezwykłą sprawność i zwinność. Jego ruchy są miękkie, skoczne, płynne. Dralion, już wchodząc na scenę, tańczy. Sprawia wrażenie niemal upostaciowienia muzyki, ruchu i tańca. Jest żywiołowy i radosny. Wszystko to wydaje się tym trudniejsze technicznie i bardziej niezwykle, że każdy z kilku występujących na scenie dralionów grany jest przez dwie, współpracujące ze sobą osoby.

Metaforyka losów świata i globalnej syntezy obecna jest w całym spektaklu. Nawiązuje do niej również Kala, mężczyzna występujący z metalową kulą, a właściwie z dwoma krzyżującymi się okręgami. Wydaje się, że trzyma w rękach cały świat i jego losy. Może być symbolem zmiennego, ale w rzeczywistości zataczającego koła czasu. Wykonywane przez artystę akrobacje stają się tańcem-zabawą, w którym dzieje człowieka są punkcikiem na zamkniętym kręgu zdarzeń. Wszystko się powtarza, wszystko jest w rękach tajemniczego demiurga, igrającego z ogromem świata.



Ilustracja 5. Kala

Źródło: cirquedusoleil.com (materiały prasowe)

Te wzniosłe metafory są jednak kontrapunktowane (jak na koncencie cyrkową przystało) reprzyzami komików. Również taniec, będący niezwykle ważnym elementem performatywnym, w *Dralionie* zostaje wyśmiany. Klauni parodiują różne typy tancerzy – od wykonawców tańca towarzyskiego (pojawia się motyw walca) po taniec współczesny, zaprezentowany z użyciem wyolbrzymionych i karykaturalnych ruchów i gestów. Jak pisze Alessandro Serena, klaunada to „umiejętność przedstawienia wszystkich tych ludzkich dążeń [prezentowanych przez innych artystów cyrkowych – Z. S.-S.] «w krzywym zwierciadle», spojrzenia na samych siebie z dystansem i śmiania się z własnych marzeń i słabości” [Serena 2008: XIV–XV]. Tak też potraktowani są przez kanadyjskich klaunów nie tylko cyrkowcy, lecz także tancerze. Świadczy to dobitnie o tym, że taniec jest w *Dralionie* nieodzowną częścią sztuki Nowego Cyrku.

Podsumowanie

Twórcy Nowego Cyrku nadali, zdawałoby się archaicznej i znikającej sztuce cyrkowej, nowy charakter. Cyrk w ich wykonaniu nie kojarzy się już z kiczem, przesadą, przepychem i jarmarczną estetyką. Dzieje się tak dzięki otwarciu artystów na dokonania innych dziedzin sztuki – plastyki, muzyki, teatru i filmu. Nowy Cyrk czerpie z nich inspiracje i konkretne techniki. Wydaje się, że wykorzystanie elementów innych sztuk może być we współczesnym cyrku twórcze i potrzebne. Działania twórców Nowego Cyrku wpisują się we współczesne idee synkretyzmu, nowoczesne odmiany syntezy sztuk czy też dążenia do stworzenia dzieła transgresyjnego, nieulegającego podziałom i sztucznej klasyfikacjom.

Widowiska kanadyjskiej grupy Cirque du Soleil są już uznawane za klasyczną formę Nowego Cyrku. *Dralion* wydaje się udaną realizacją idei, którymi kierują się jego twórcy, i wcieleniem ducha „syntezy” – zarówno w warstwie tematycznej, jak i estetycznej oraz technicznej. Sztuka tańca została w tym widowisku szczególnie mocno zaakcentowana, choć jest obecna we wszystkich projektach Cyrku Słońca. Tym razem jest jednak nie tylko sposobem ekspresji emocji i refleksji poprzez ruch, co charakterystyczne dla teatru tańca i Nowego Cyrku. Taniec

w *Dralionie* staje się także tematem i motywem przewodnim. Artyści niejako „tańczą o tańcu”, swoim ruchem komentują taniec. Taniec – już jako ruch i konwencja – jest również sposobem komunikacji. Wykorzystanie stylów i tradycji tanecznych oraz odpowiedniej muzyki niesie ze sobą różne znaczenia i bogate konteksty.

Elementem centralnym widowiska cyrkowego pozostaje zatem zawsze ciało artysty. Jest ono podstawowym i najważniejszym narzędziem ekspresji cyrkowca, co stanowi kluczowy łącznik pomiędzy cyrkiem a innymi sztukami performatywnymi. To, co wyróżnia cyrk spośród nich, to ciało jako „temat” i cel działań artystycznych. Sprawność i możliwości ludzkiego ciała znajdują się w centrum zainteresowania. Widz podziwia ciało samo w sobie, triumf ludzkich starań (cyrk upodabnia się pod tym względem do zmagania sportowych, pozbawiony jest jednak aspektu bezwzględnej konkurencji).

Ciało jako centralny punkt sztuki jest szczególnie widoczne w Nowym Cyrku. Artyści tego nurtu rezygnują z tresury zwierząt, skupiając się na człowieku. Ponadto w Nowym Cyrku łączą się przytoczone wyżej dwie perspektywy. Z jednej strony publiczność zachwycą się możliwościami i wyćwiczeniem ludzkiego ciała, z drugiej zaś – to samo ciało jest narzędziem wyrazu i komunikacji artysty-performera, któremu często bliżej do sztuki aktorskiej, pantomimicznej czy tanecznej niż do tradycyjnego (a szczególnie potocznego) rozumienia zawodu „cyrkowca”.

Streszczenie

Artykuł prezentuje analizę spektaklu Cirque du Soleil *Dralion*. Autorka umiejscawia widowiska cyrkowe w kontekście innych sztuk performatywnych, w szczególności tańca i teatru tańca, wykorzystując m.in. koncepcje Richarda Schechnera i Ervinga Goffmana. Ze szczególną uwagą podjęty został temat ciała performerów, w odniesieniu do prac badaczy tańca, takich jak Sondra Horton Fraleigh, Ewa Wycichowska czy Dominika Byczkowska. Ciało jest głównym narzędziem zarówno artystów cyrkowych, jak i aktorów oraz tancerzy. We wszystkich tych sztukach przekazuje ono znaczenia, emocje, refleksje. W cyrku staje się również tematem samym

w sobie – widzowie podziwiają jego sprawność i wytrenowanie. Praca cyrkowych „mistrzów ciała” (klasyfikacja Alessandro Sereny) polega na pokonywaniu jego słabości i ograniczeń, na osiągnięciu nieosiągalnego. Nowy Cyrk, którego reprezentantem jest kanadyjska grupa, wykorzystuje jednak ciało performerów również w sposób bardziej zbliżony do tańca i teatru – jako środek ekspresji. Taniec staje się także sposobem komunikacji znaczeń – poprzez wykorzystanie, a nawet parodiowanie pewnych tradycji i konwencji. Spektakl *Dralion* sytuuje się więc na granicy cyrku i teatru tańca. Nowy Cyrk, łącząc elementy cyrku tradycyjnego, teatru tańca i innych sztuk, wpisuje się we współczesne tendencje do syntezy sztuk i, opisywanej przez Jeana-Marie Pradiera, estetyki stymulacji.

Słowa kluczowe: Nowy Cyrk, cyrk, taniec, ciało, performans.

DANCE AND MOTION AS A MEANS OF EXPRESSION IN THE NEW CIRCUS ANALYSIS OF THE PERFORMANCE *DRALION* BY CIRQUE DU SOLEIL

Summary

The article is an analysis of the performance entitled *Dralion* by Cirque du Soleil. The author locates the circus shows in the context of other performing arts, especially dance and dance theatre, using among others the theories of Richard Schechner and Erving Goffman. Special attention is paid to the performer's body concerning the works of the following dance researchers: Sondra Horton Fraleigh, Ewa Wycichowska and Dominika Byczkowska. The body is the main instrument, both for the circus artists and for actors or dancers. In all of these arts it is the body that conveys meanings, emotions and reflections. In case of the circus, the body is also the topic itself – the viewers admire its agility and fitness. The work of the circus 'body masters' (according to Alessandro Serena's classification) is based on overcoming its weaknesses and limits, on achieving what seems to be unachievable. However, the New Circus, represented by the Canadian group, uses performer's body as a means of expression in the way which is close to dance and theatre. Dance is also a way of meanings' communication – through using and even parodying some traditions and conventions. The performance *Dralion* is, therefore, situated somewhere on the boundary of the circus and dance theatre. The New

Circus, combining the elements of the traditional circus, dance theatre and other arts, can be analysed in the context of contemporary tendencies for arts synthesis and aesthetics of stimulation described by Jean-Marie Pradier.

Keywords: New Circus, circus, dance, body, performance.

Bibliografia

- Alter John, 1990, *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania, Pensylwania.
- Byczkowska Dominika, 2012, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, tłum. Zygmunt Dzieciowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa.
- Filler Witold, 1963, *Cyrk, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Fraleigh Sondra Horton, 1987, *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburg, Pittsburg.
- Goffman Erving, 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Hanna Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hera Janina, 1975, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Marciniak Magdalena, 2012, *Teatr energetyczny Jeana-François Lyotarda*, [w:] *Refleksje na temat ponowoczesności*, red. Marcin Lubecki, Libron, Kraków.
- Pradier Jean-Marie, 2012, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. Kinga Bierwiazzonek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Serena Alessandro, 2008, *Storia del circo*, Bruno Mondadori, Mediolan.
- Schechner Richard, 2006, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Weitz Eric, 2003, *Circus, modern*, [w:] *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, red. Dennis Kennedy, Oxford University Press, Oxford.
- Wycichowska Ewa, 2002, *Teatr tańca – przestrzeń dialogu*, [w:] *Rytmika w kształceniu muzyków, aktorów, tancerzy i w rehabilitacji. Materiały z V i VI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej*, red. Barbara Ostrowska, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź.

Źródła internetowe

www.cirquedusoleil.com (oficjalna strona Cirque du Soleil) [dostęp: 2.07.2014].

www.sztukmistrze.eu (festiwal Carnaval Sztuk-Mistrzów, Lublin) [dostęp: 30.06.2014].