

Małgorzata Leyko
Uniwersytet Łódzki

DWUDZIESTOWIECZNA AWANGARDA TEATRALNA A CYRK

W świecie widowisk – zwłaszcza we wczesnych okresach rozwoju form widowiskowych – przedstawienia teatralne i pokazy o charakterze cyrkowym koegzystowały ze sobą, często łącząc się w ramach jednego programu. Taką praktykę obserwować można od czasów rzymskiego Circus Maximus przez teatr jarmarczny późnego średniowiecza po przedelżbistański teatr wędrowny, którego portretem jest Zielone Pudło przedstawione przez Wiktora Hugo w *Człowieku śmiechu*. Zaznaczmy tylko, że w obrębie wspólnego widowiska formy teatralne i cyrkowe stanowiły kolejne „numery”, ale się nie przenikały, nie czerpały z siebie nawzajem i nie ewoluowały ku sobie. Od początku XVII do końca XIX w. drogi teatru i cyrku zaczęły się coraz bardziej rozchodzić. To znaczy teatr w rozpoczynającym się wtedy procesie kształtowania się narodowych kultur wyodrębniających – by posłużyć się terminem Johanna Gottfrieda Herdera – stawał się przestrzenią reprezentacji tych kultur (narodowych, tzn. pojmowanych jako wysokie, elitarne, obciążone misją). Tym samym teatr zaczął zrywać związki z innymi formami widowiskowymi i jakkolwiek podlegał wewnętrznym różniczeniom genologicznym, to ślady dawnej koegzystencji z cyrkiem przetrwały bodajże tylko w *commedia dell'arte*. Tymczasem cyrk, przez wieki degradowany do roli „hecy”, dopiero pod koniec XVIII w. w efekcie awansu środowisk mieszczańskich, najpierw w Anglii i Ameryce Północnej, później na kontynencie europejskim, zbudował swoje własne dominium, co poświadczały powstające do początku XX w. „pałace” rodów cyrkowych (Ciniselli, Busch, Sarrasani), często bardziej okazałe niż świątynie teatrów narodowych. Ale ta *splendid isolation*, jaką stworzył sobie teatr wobec innych form widowiskowych, sprawiła, że stawał się on sztuką wyeksploatowaną, której za ciasno już było w przestrzeni

sceny pudełkowej, nużącej wysoką deklamacją i zastygłej w konwencjach wykonawczych. Jako pierwsi dostrzegli to romantycy. Z jednej strony otworzyli teatr na – jak byśmy dziś powiedzieli – nowe media, a zwłaszcza na efekty optyczne, z drugiej zaś – przenieśli przedstawienie w inną przestrzeń, przestrzeń paryskiego Cyrku Olimpijskiego Henriego i Laurenta Franconich (1835–1862). Ten imponujący budynek dysponował dziesięcioplanową sceną o zmiennej głębokości, połączoną z areną. Do widowisk angażowano stuosobowy zespół, orkiestrę, chór i balet, ponadto trzydzieści koni do popisów hippicznych, a przede wszystkim zastęp sprawnych dekoratorów i maszynistów, potrafiących pokazać fale zatapiające okręt czy arkę Noego porwaną nurtem rzeki. W repertuarze Cyrku Olimpijskiego znajdowały się mimodramy i feerie, dla których tekst literacki stanowił zaledwie pretekst do prezentacji efektów teatralnych, tak silnie poruszających wyobraźnię nie tylko przeciętnej publiczności, lecz także twórców preczuwających możliwość wykorzystania wielkiej przestrzeni dla inscenizacji nowoczesnego dramatu, za którym nie nadążało budownictwo teatralne. Dostrzegł to także Adam Mickiewicz, który w *Lekcji XVI* pisał: „We Francji jedynie Cyrk Olimpijski nadaje się do przedstawień poważniejszej sztuki. Można by tam wystawiać sceny z burzliwego życia bohaterów i wprowadzać masy, które dziś wiele znaczą w życiu społecznym” [Mickiewicz 1997: 222].

Przykład Cyrku Olimpijskiego jest jeszcze odosobniony w swojej epoce i przez następne pół wieku nie znalazł naśladowców. Dopiero na początku XX w. w środowisku awangardy teatralnej pojawiają się nawiązania do cyrku, lecz będą one miały zupełnie inny charakter niż dotychczasowa – bliska czy daleka – koegzystencja. Inicjując proces odnowy kostniejącego pod koniec XIX w. teatru, jego reformatorzy sięgną do wielu źródeł – uwzględnią nurty nowoczesnego malarstwa czy szerzej – sztuk plastycznych, rozwój filmu, awangardę literacką i nowe prądy filozoficzne, ale także przywrócą związek teatru z innymi formami widowiskowymi, również z cyrkiem. Tym razem jednak nie chodziło o inkorporację pokazów cyrkowych w ramy wspólnego widowiska, jak było to na przykład w średniowieczu, ale o wykorzystanie pewnych elementów konwencji pokazu cyrkowego do nowego zdefiniowania przestrzeni teatralnej, techniki aktorskiej, kompozycji

przedstawienia oraz relacji widz–wykonawca. Zmiany dokonujące się pod wpływem awangardy z początków XX w. na trwałe weszły do praktyk teatralnych i dziś często nie jesteśmy już nawet świadomi, że ich źródłem był cyrk.

W przypadku przestrzeni teatralnej wykorzystanie na początku XX w. właściwego cyrkowi modelu areny otoczonej piętrowo wznoszącą się widownią miało na celu nie tylko otwarcie teatru przed wielotysięczną publicznością, lecz także – a może przede wszystkim – modyfikację w zakresie układu planów gry, to znaczy wyzwole nie przedstawienia z ciasnej klatki sceny pudełkowej i przeniesienie go w przestrzeń pozwalającą na płynny przebieg działań scenicznych, na zamianę spłaszczonego przez rampę obrazu scenicznego na zdarzenia przestrzenne rozgrywane w bezpośredniej bliskości widza. Pionierem w tej dziedzinie był Max Reinhardt, niemiecki reżyser, którego ideą było stworzenie „teatru dla pięciu tysięcy”. Nie dysponując wystarczająco obszernym teatrem, swoje pierwsze przedstawienia masowe zrealizował w wynajętym berlińskim Cyrku Schumanna, który następnie kupił i przebudował według projektu Hansa Poelziga na Grosses Schauspielhaus. Już pierwsze przedstawienie – *Król Edyp* Sofoklesa w opracowaniu Hugo von Hofmannsthal’a z 1910 r. [por. Leyko 2002] – ujawniło nowe możliwości inscenizacyjne. Dramat o Edypie wystawił Reinhardt w wielkiej przestrzeni zabudowanej prostymi i monumentalnymi formami architektonicznymi, utrzymanymi w neutralnej kolorystyce. Główny teren działania tłumu znajdował się na poziomie widowni, co sprawiało, że publiczność otoczona strumieniami statystów stapiała się z nimi i łatwiej ulegała oddziaływaniu przedstawienia. Była to scena bez kurtyny i zmiennych dekoracji, a rolę „montażu” pełniło tu światło, które wydobywało z mroku poszczególne pola gry. Recenzenci nie byli zgodni w ocenie przedstawienia. Podczas gdy jednym zapach manieżu przeszkadzał w odbiorze greckiej tragedii, a odpowiednik greckiego amfiteatru widzieli nie w cyrku, lecz konwencjonalnym teatrze, inni dostrzegali przełom w technice inscenizacji: „I oto mamy nową scenę, nowe możliwości światła, przestrzeni, słowa, gestów” [Salten 1911] – pisano. Natomiast publiczność od razu zaakceptowała ten „Zirkusstil” i *Król Edyp* pokazywany był – podobnie jak inne przedstawienia masowe Reinhardta – przez szereg lat właśnie w wynajętych

cyrkach, m.in. w Wiedniu, Budapeszcie, Hadze, Amsterdamie, Rydze, Petersburgu, Moskwie, a także w Warszawie (w cyrku przy Ordynackiej, 1912). Cykl przedstawień Reinhardta w przestrzeniach poza konwencjonalnym teatrem – właśnie w cyrkach i halach wystawowych (np. Jahrhunderthalle we Wrocławiu) – ustanowił nowe zasady organizacji przestrzeni w teatrze, które w okresie przed II wojną światową powrócą w projektach architektonicznych, a w drugiej połowie XX w. zostaną przyjęte jako standardy w budowie teatrów o przestrzeni zmiennej i mobilnych planach gry.

Mówiąc o projektach teatrów z centralnie usytuowanym miejscem gry, należy wskazać przede wszystkim rozwiązania architektoniczne, które powstały w ramach Bauhausu. Chodzi tu nie tylko o głośny projekt teatru totalnego, który stworzony został w biurze Waltera Gropiusa, lecz także o propozycję wstępnie zarysowaną przez Farkasa Molnára jako U-teatr. Miał on być wyposażony w cztery sceny: centralną scenę otoczoną z trzech stron przez widownię (A), scenę środkową (B), scenę tylną z możliwością otwarcia kulis bocznych (C) oraz scenę wiszącą (D). Opisując swój projekt, Molnár uwzględnił też działania o charakterze zbliżonym do pokazów cyrkowych – akrobację, ewolucje w powietrzu i „Exzentrik”.

Projekt Gropiusa powstał w 1927 r. z myślą o inscenizacjach Erwina Piscatora, który już wcześniej przygotowywał swoje rewie polityczne w wielkich przestrzeniach poza teatrem konwencjonalnym. Uwzględnił on scenę arenową o zmiennym położeniu, szerokie proscenium i trzyczęściową scenę pudełkową. Ponadto przewidywał za instalowanie dwunastu ekranów do projekcji, które miały otaczać widownię. Taki układ planów gry zakładał dynamizację przebiegu zdarzeń scenicznych, zmienność pola gry także w czasie trwania przedstawienia oraz przybliżenie akcji do publiczności. Te dwa projekty są wynikiem silnej obecności konwencji cyrku w polu uwagi twórców Bauhausu i wypadnie do nich jeszcze powrócić.

Tymczasem przypomnieć należy inny jeszcze projekt teatru, który w 1935 r. opracowany został dla Wsiewołoda Meyerholda. Wyrósł on z biomechanicznej koncepcji działań aktorskich i związanych z nią eksperymentów z dekoracjami konstruktywistycznymi, projektowanymi do przedstawień Meyerholda przez Lubow Popową, Aleksandra Rod-

czenie czy Warwarę Stiepanową. Pisząc o rosyjskim konstruktywizmie w teatrze, Denis Bablet stwierdza, iż jedną z inspiracji było

[...] upodobanie wielu ówczesnych ludzi teatru do cyrku. Nie tylko do niezwykłego dla teatru terenu gry, jakim była arena [...], lecz do samego ducha cyrku i jego skutecznego oddziaływania na ludową publiczność. Oto sztuka oparta na grze, obraz szczery i bezpośredni, sztuka, której nie dotknęła psychologia i która wymaga mistrzostwa tych, którzy ją uprawiają. W momencie, gdy aktor „ekscentryczny” przyswaja sobie zasady postępowania kłowna i technikę kaskaderów, dekoratorom teatru konstruktywistycznego przychodzi do głowy trapezy cyrkowe jako elementy sceniczne i rekwizyty [Bablet 1980: 83–84].

Ten typ działań scenicznych – dynamicznych i rozgrywających się na różnych poziomach przestrzeni scenicznej – z trudem mieścił się na tradycyjnej scenie pudełkowej, która dozwalała na jednostronny ogląd akcji. Dlatego twórcy rosyjscy szukali innych rozwiązań. W moskiewskim Teatrze Realistycznym w przedstawieniach *Matki* Maksyma Gorkiego (reż. M. Ochłopkow, 1932) scenę usytuowano centralnie i otoczono ją miejscami dla widzów. Do niezrealizowanego przedstawienia sztuki Siergieja Tretiakowa *Chcę mieć dziecko* w reżyserii Wsiewołoda Meyerholda (1928) El Lisicki zaprojektował dekoracje przypominające kolejne pokłady statku z otwartą przestrzenią pośrodku tak, by widzowie z góry, z kolejnych „pokładów” obserwowali akcję rozgrywającą się poniżej na konstrukcjach ustawionych centralnie. Ten układ dekoracji przypomina wewnętrzną organizację przestrzeni w teatrze zaprojektowanym dla Meyerholda przez Siergieja Wachtangowa i Michaiła Barchina; na skutek nagonki politycznej na Meyerholda budowę teatru przerwano, a po jej ukończeniu budynek służył jako sala koncertowa filharmonii moskiewskiej.

Przywołane przykłady pokazują, jak bardzo innowacyjnym rozwiązaniem było wzorowanie architektury teatralnej na przestrzeni cyrkowej. Podobnych projektów powstawało więcej, także w Polsce, by wspomnieć tylko Teatr Symultaniczny zaprojektowany przez Andrzeja Pronaszkę i Szymona Syrkusa. Teatry budowane od drugiej połowy XX w. z zasady dysponują przestrzenią mobilną i możliwością centralnego usytuowania miejsca gry.

Głównym motywem poszukiwania nowej przestrzeni gry było dążenie do zerwania z linearnym trybem przedstawiania fabuły, zburzenie ciągłości akcji sprzyjającej powstawaniu iluzji scenicznej i w efekcie – wytrącenie widza z pokusy utożsamiania się z postaciami scenicznymi. Wraz ze zburzeniem „czwartej ściany” i wyprowadzeniem akcji scenicznej na arenę następuje dekompozycja tradycyjnego przebiegu przedstawienia, a w jego miejsce pojawia się „teatr atrakcji” i teatr zaskoczenia, który wzoruje się na kabarecie, cyrku, zawodach sportowych. Najbardziej awangardowe rozwiązania znajdujemy w Bauhausie i u włoskich futurystów. Laszlo Moholy-Nagy w swoim szkicu partytury dla *Mechanicznej ekscentryczności* [*Die Bühne im Bauhaus* 2003: 44] w czterech kolumnach zaplanował, oprócz ruchu mechanizmów, wybuchów, błysków, projekcji, także kłaunadę i „ludzką mechanikę”. Swoją ideę wyłożył w artykule *Teatr, cyrk, variétés* [*Die Bühne im Bauhaus* 2003: 45–56], w którym powoływał się na zbliżone doświadczenia dadaistów i futurystów. Jego teatr totalny, który miał łączyć wszelkie rodzaje dźwięków, światła, materiałów, barw i mechanizmów, miał dodatkowo stapiać w jedno różne formy widowisk – cyrk, operetkę, *variétés*, amerykańską kłaunadę (Chaplin, Fratellini) – wszystko, co do tychczas określano jako naiwne i kiczowate, gdyż w tym właśnie przejawia się – jak uważał Moholy-Nagy – prawdziwy artyzm.

Podobnie w programach futurystów, czyli MŁODYCH ARTYLERZYSTÓW SWAWOLI – jak ich nazywał Marinetti – celem teatru miało być „nieustępliwe i nieprzerwane tworzenie nowych form zadziwiania widzów” [Kireńczuk 2008: 283]. Opis przebiegu zdarzeń teatralnych przywodzi na myśl seans prestidigitatorski, a na ofertę Teatru Rozmaitości miały się składać

wszelkie rekordy nowoczesnej cywilizacji: maksymalna prędkość i maksymalna ekwilibrystyka i akrobatyka Japończyków, maksymalny frenetyzm muskularnych Murzynów, maksymalny rozwój inteligencji zwierząt (tresowane konie, słonie, foki, psy, ptaki) [...] maksymalna monstrialność anatomiczna, maksymalne piękno kobiety [Kireńczuk 2008: 288].

Ale oprócz tych apelujących do wyobraźni odbiorców strumieni wizji, efektów iluzjonistyczno-pirotechnicznych i projekcji, jakimi

zajmowali się Moholy-Nagy, dadaści i futuryści, teatr rzeczywiście korzystał z nieciągłej kompozycji widowisk, mającej zaskoczyć widzów kolejnymi „numerami”, budzącymi emocje i służącymi ich rozładowaniu. Tego typu montażem posłużył się na przykład Erwin Piscator w swoich rewiach politycznych, np. *Revue Rotter Rummel*. Rozgrywała się ona w centrum wielkiej hali widowiskowej, na scenie przypominającej arenę-ring bokserski, na którym w karykaturalny sposób starli się przeciwnicy polityczni, przypominający swoimi ruchami i gestami klaunów. Od lat 20. XX w. tego typu kompozycja przedstawień charakterystyczna była zwłaszcza dla teatru politycznego.

Jeszcze innego rodzaju inspiracje cyrkiem spotykamy w Bauhausie. Wiążą się one poniekąd z obecnością aktora-wykonawcy na scenie i dotyczą z jednej strony widowisk mechanicznych wykorzystujących motyw cyrku oraz form postaci scenicznych, które uznać można nie tyle za kostiumy, ile za całopostaciowe „maski”. W warsztacie teatralnym prowadzonym przez Oskara Schlemmera studenci przygotowywali samodzielne etiudy mechaniczne, jedną z nich pt. *Szene aus dem Zirkus* zaprojektował i wykonał w 1924 r. Alexander Schawinsky, ale także w szkicach Moholy-Nagy’a pojawia się motyw cyrku, np. w *Der wohlwollende Herr (Zirkusszene)* oraz w *Menschmechanik (Variété)*. W obu przypadkach są to studia ruchu. Z tego nurtu poszukiwań najbardziej znane są niewątpliwie figurki zaprojektowane przez Oskara Schlemmera do *Baletu triadycznego*, które i wyglądem, i charakterystyką ruchu, do jakiego tancerzy zmuszają kostiumy, przypominają cyrkowych klaunów, pajacyki, tancerki.

Na koniec trzeba zwrócić uwagę na jeszcze inny obszar oddziaływania cyrku w teatrze początków XX w., a mianowicie na przemiany w technice aktorskiej inspirowane sposobami posługiwania się ciałem przez artystów cyrku, ekwilibrystów, gimnastyków. Niewątpliwie najbardziej reprezentatywną pod tym względem techniką jest biomechanika, której zasady przygotował Wsiewołod Meyerhold. Ale jeszcze zanim opracował kanon ćwiczeń biomechanicznych, Meyerhold w swoim manifestie nowego teatru jako jego wzór wskazywał teatr budy jar-marcznej, a przykładem idealnego aktora był dla niego zongler, o którym pisał:

Żongler udowadnia, że sztuka aktorska potrafi przekazywać myśli za pomocą gestu i ruchu ciała, nie tylko w tańcu, ale poprzez każde działanie sceniczne. Żongler musi mieć maskę, musi mieć pstry, uszyty z różnobarwnych gałganów kostium, dużo świecidełek, barwnych piór i dzwoneczków, dzięki którym teatr staje się barwnym i głośnym widowiskiem [Meyerhold 1988: 155].

Opracowując ćwiczenia biomechaniczne, oprócz obserwacji ewolucji cyrkowych, Meyerhold czerpał także inspiracje ze sportu, z rozwijanej wówczas refleksji naukowej nad ciałem jako mechanizmem ruchu, z taylorizmu, czyli ekonomiki ruchu i refleksjologii. Jednym z elementów ćwiczeń przygotowawczych dla aktorów był trening akrobatyczny i żonglerka, a więc umiejętności właściwe artystom cyrkowym, którzy perfekcyjnie władali swoim ciałem i kierowali się ekonomią energii koniecznej do wykonania określonej sekwencji ruchów.

Jądrem biomechaniki było przekonanie, że na wszelkie bodźce płynące z otoczenia, środowiska, przestrzeni, bodźce wizualne, akustyczne, mechaniczne i inne – człowiek reaguje pierwotnie ruchem, a zarazem, że w ruchu znajdują adekwatny wyraz wszelkie emocje, przeżycia i stany psychiczne człowieka [Braun 1984: 232].

Meyerhold uważał ponadto, że obserwując człowieka, szybciej reagujemy na mowę jego ciała, że bardziej bezpośrednim przekazem o kondycji i stanie emocjonalnym człowieka jest układ jego ciała, rodzaj gestów, które na przykład w przypadku gniewu i agresji szybciej zostają odebrane niż w przekazie słownym. Dlatego dążył do mistrzowskiego opanowania przez aktorów plastyki własnego ciała, precyzji działań fizycznych i sugestywnej gestyki. Służyć temu miał zestaw „wydajnych bodźców-ruchów, za pomocą których aktor wpływałby na widza, wywołując w nim określone i zamierzone z góry reakcje” [Braun 1984: 232]. Pewne elementy „cyrkizacji”¹ teatru – jak działania te określali współpracownicy Meyerholda – reżyser zastosował w swoich przedstawieniach, przede wszystkim w *Budzie jarmarcznej* Aleksandra

¹ Por. <http://www.teatralia.com.pl/istny-cyrk> [dostęp: 20.10.2016].

Błoka (1906), *Misterium buffo* Włodzimerza Majakowskiego (1918, 1921) oraz w *Lesie* według sztuki Aleksandra Ostrowskiego (1924), w którym nie tylko klasyczny układ dramatu zastąpił kompozycją trzydziestu trzech epizodów, lecz także wykorzystał cyrkowe sztuczki jako samoistne etiudy aktorskie.

Także dla innego twórcy tego czasu – Bertolta Brechta, sztuka artystów cyrku była istotnym polem odniesień w definiowaniu nowej techniki aktorskiej polegającej na wywołaniu u widzów efektu osobliwości. Brecht dostrzegał zarówno w teatrach Wschodu, jak i w widowiskach parateatralnych konwencje aktorskie polegające na budowaniu dystansu między wykonawcą a przedstawianą postacią. Świadczenia takiego myślenia znajdujemy na przykład w tekście Brechta *Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, w którym poddawał analizie występy chińskiego aktora Mei Lanfanga i pisał: „Próby pokazania publiczności przedstawianych zdarzeń w aurze osobliwości spotykamy już w fazie pierwotnej, w teatralnych i plastycznych widowiskach prezentowanych podczas dawnych jarmarków ludowych” [Brecht 2005: 173]. Ową aurę osobliwości wywoływać miał na przykład sposób mówienia klaunów cyrkowych, ale za wspólne akrobatom w cyrku i chińskim aktorom uznał Brecht także przybieranie takich pozycji, „dzięki którym najlepiej zaprezentują się widzom” [Brecht 2005: 174].

Dochodzimy do zasadniczej konkluzji dotyczącej inspiracji sztuką cyrku w teatrze awangardowym XX w., a mianowicie stwierdzenia, że wspólnym mianownikiem wszystkich zapożyczeń z cyrku – w zakresie architektury i organizacji przestrzeni, kompozycji widowiska oraz techniki aktorskiej – był widz. Twórcom nowego teatru zależało przede wszystkim na dokonaniu zmiany jego przyzwyczajen odbiorczych, na pobudzeniu krytycyzmu, natychmiastowości reakcji, a czasami wręcz na jego cielesnej aktywizacji. Efekt ten można było osiągnąć dzięki zmianie zasad komunikacji między sceną a widownią, dzięki swobodnemu przepływowi energii między wykonawcami a odbiorcami, który mógłby widzom zaprzeć dech w piersiach niczym ćwiczenia na trapecie wykonywane bez zabezpieczenia.

Streszczenie

Inicjując na początku XX w. proces odnowy teatru, reformatorzy sztuki scenicznej sięgali do wielu źródeł – obok sztuk plastycznych, filmu, awangardowej literatury, przywracali także związek teatru z innymi formami widowisk, w tym z cyrkiem. Twórcy teatralni wykorzystywali pewne elementy pokazu cyrkowego do nowego zdefiniowania przestrzeni teatralnej, kompozycji przedstawienia, techniki aktorskiej oraz relacji widz–wykonawca. W artykule dokonano przeglądu awangardowych praktyk teatralnych, nawiązujących do cyrku. Wskazano na wpływ cyrku na układ przestrzeni teatralnej i wykształcenie się sceny arenowej, np. w praktyce Maxa Reinhardta czy projektach Waltera Gropiusa i Farkasa Molnara w Bauhausie oraz w teatrze zaprojektowanym dla Wsiewołoda Meyerholda. Kompozycja programów cyrkowych widoczna jest też w przedstawieniach Bauhausu, zwłaszcza u László Moholy Nagy’ a, u futurystów i w rewiach Erwina Piscatora. Z kolei nawiązanie do technik wykonawczych artystów cyrku odnaleźć można w Bauhausie – zwłaszcza u Oskara Schlemmera, a także w biomechanice Meyerholda czy w zdystansowanej grze aktorów Bertolta Brechta.

Słowa kluczowe: teatr XX w. a cyrk, architektura teatralna a cyrk, konwencje aktorskie a techniki cyrkowe.

THE 20TH-CENTURY THEATRE AVANT-GARDE VS. THE CIRCUS

Summary

Initiating the process of theatre revival at the beginning of the 20th century, the reformers of the theatre art drew from many sources. Along with the visual arts, film, avant-garde literature, they also restored the relationship of the theatre with other forms of spectacles, including the circus. Theatre makers used some elements of the circus show to define the theatrical space, composition of the performance, acting techniques and the spectator-viewer relationship anew. The article is a review of the avant-garde theatre practices that refer to the circus. The impact of the circus on the arrangement of theatrical space and the formation of the arena scene has been indicated, for example in Max Reinhardt’s practice, Walter Gropius and Farkas Molnar’s projects in the Bau-

haus and in the theatre designed for Meyerhold's Vsevolod. The circus composition is also seen in the Bauhaus productions, especially in Laszlo Moholy Nagy's or Futurists' projects and Erwin Piscator's revues. On the other hand, the reference to the circus performing techniques can be found in the Bauhaus - especially in Oskar Schlemmer's production, as well as in Meyerhold's biomechanics or the reserved acting in the performances by Bertolt Brecht.

Keywords: theatre of the 20th century vs. circus, theatre architecture vs. circus, acting conventions vs. circus techniques.

Bibliografia

- Bablet Denis, 1980, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, przeł. Zenobiusz Strzelecki, Krystyna Mazur, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Braun Kazimierz, 1984, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Ossolineum, Wrocław.
- Brecht Bertolt, 2005, *Efekty osobliwości w chińskiej sztuce aktorskiej*, [w:] *Mei Lanfang. Mistrz opery pekińskiej*, red. Ewa Guderian-Czaplińska, Grzegorz Ziółkowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Die Bühne im Bauhaus, Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnar*, 2003, Hrsg. Hans Maria Wingler, Neue Bauhausbücher, Gebr. Mann Verlag, Berlin.
- Kireńczuk Tomasz, 2008, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Leyko Małgorzata, 2002, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego „teatr dla pięciu tysięcy”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Meyerhold Wsewołod, 1988, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wstęp i wybór Jerzy Koenig, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Mickiewicz Adam, 1997, *Wykład XVI*, [w:] idem, *Prelekcje paryskie. Wybór*, t. 2, przekł. i komentarz Leon Płoszewski, Kraków.
- Salten Felix, 1911, „Die Zeit”, Wien, 6.05.

Źródło internetowe

<http://www.teatralia.com.pl/istny-cyrk> [dostęp: 20.10.2016].