

Grzegorz Zyzik
Uniwersytet Opolski

CYRKOWY HOŁD DLA X MUZY CIRQUE DU SOLEIL I SPEKTAKL *IRIS*

Cyrk nigdy nie był skrupowany granicami. Artysta cyrkowy, który nauczył się abecadła swojej sztuki – obojętnie w jakim kraju – „był rozumiany pod każdą inną szerokością geograficzną” [Danowicz 1984: 13]. Spowodowało to, że w pewnym okresie cyrk miał przewagę nad innymi sztukami. Współcześni artyści, wpisujący się w nurt tzw. Nowego Cyrku¹, wykorzystują techniki cyrkowe do opowiadania historii. Spektakl nie jest już jedynie serią niezwiązanych ze sobą artystycznych popisów. Dla uświadomienia, na czym polega opowiadanie fabuły we współczesnym cyrku, warto odnieść się do działań Guy’a Laliberté i utworzonego przez niego przedsiębiorstwa cyrkowego. Cirque du Soleil (Cyrk Słońca) zapoczątkował swoją działalność w 1984 r. w Kanadzie. Jego założyciele postanowili stworzyć przedstawienie, będące czymś więcej niż stereotypowo rozumianym cyrkiem. Udało im się połączyć sztuki cyrkowe z fantastycznymi fabułami, elementami artystycznymi pochodzącymi z różnych kultur i z szerokim zestawem gatunków muzycznych. Do dnia dzisiejszego

¹ We Francji w latach 60. i 70. XX w. ludzie, których z różnych względów nie dopuszczono do pracy w tradycyjnym cyrku, zaczęli działać na własną rękę. Zakładali małe *cie*, czyli zrzeszenia, grupki cyrkowe. Podobne procesy w mniejszej skali zachodziły równolegle także w Hiszpanii i Wielkiej Brytanii. W przypadku tych przemian można mówić o pierwszej rewolucji cyrkowej na Zachodzie. Nowe pokolenie wiedziało, że chce żonglować, uprawiać akrobatykę, ale w zgodzie z własną koncepcją. Artyści ci, żeby odróżnić się od tradycyjnego cyrku, ale jednak nie odcinać od niego całkowicie, ogłosili się Nowym Cyrkiem.

pod szyldem Cirque du Soleil wystawianych jest 19 oryginalnych przedstawień, z których każde opowiada inną historię. Znakiem rozpoznawczym tego cyrku są nie tylko niewyobrażalne umiejętności wykonawców, lecz także kolorowe, fantastyczne stroje i scenografia. Spektaklem Cirque du Soleil, który w znacznym stopniu sięga po środki wyrazu przynależne dotąd kinu, jest *Iris*. Historia opowiedziana przez zespół cyrkowców jest dekonstrukcją wielkich kinowych przebojów, takich jak: *Titanic* (1997), *Artysta* (2011), *Hugo i jego wynalazek* (2011) oraz *Przeminęło z wiatrem* (1939). Wspomniana dekonstrukcja wiąże się ze sprowadzeniem danego dzieła filmowego do najprostszych elementów: kostiumu, scenografii, muzyki i gestów aktora. Tak zdekonstruowane filmy stały się podstawą do stworzenia spektaklu *Iris* (premiera 25 września 2011 r.).

W przeciwieństwie do aktora filmowego, który w swoim życiu może zagrać setki ról, cyrkowiec gra najwyżej kilka, a zazwyczaj tylko jedną. Wynika to głównie z różnicy materii, która jest podstawą jego pracy. Mówiąc o roli cyrkowej, mam na myśli liczbę numerów scenicznych, specjalizacji, które artyści opanowują. W przypadku cyrku dużo ważniejszą funkcję pełni dyscyplina ciała – wieloletnia mozolna praca nad konkretną sprawnością. W *Iris* już od pierwszej chwili widz dostrzega tę różnicę. Streszczenie historii kina i zaprezentowanie kilku fabuł wymagało ciężkiej pracy 72 artystów. U swoich początków film postrzegany był przede wszystkim w kategoriach wynalazku technicznego. Cała uwaga pionierów kinematografii była skupiona na jak najdokładniejszym i najwierniejszym zarejestrowaniu istoty ruchu. Bardzo typowy i charakterystyczny dla tych zainteresowań był wybór filmowanych obiektów: akrobata (gimnastyk), koń skaczący przez przeszkody czy ptak zrywający się do lotu. Ten etap w historii filmu doskonale oddały akrobacje wykonywane przez artystów Cirque du Soleil. Otwarcie cyrkowego przedstawienia ma przypominać funkcjonowanie dawnego kinoteatru. Do widza dobiega zapowiedź, by usiadł na miejscu i rozkoszował się magią kina. W tym momencie na scenie pojawiają się akrobaci, którzy – odpowiednio oświetleni – przypominają dawne pokazy fantasmagorii. Warto zwrócić uwagę na kostiumy cyrkowców, które również stają się obszarem dialogu pomiędzy kinem a cyrkiem. Symbioza pomię-

dzy kostiumami cyrkowców i wynalazkami technicznymi kina jest szczególnie widoczna w postaciach hybryd człowieka i maszyny. Jedną z artystek nosi spódnicę przypominającą praksinoskop, jedno z pierwszych urządzeń służących do animowania ruchu. Philippe Guillotel stworzył niezwykle kostiumy dla wielu hybrydowych postaci: „człowieka-kamery”, którego kostium składa się z kamery zamontowanej na głowie i klatce piersiowej; „człowieka-dźwięku”, który ma na sobie duży stożek z włókna węglowego; „człowieka-ekranu”, którego kostium posiada ukryty wysuwany ekran oraz postaci, której strój jest inspirowany pierwszym urządzeniem służącym do tworzenia efektu dźwiękowego wybuchu.

Jedną z głównych postaci przedstawienia cyrkowego jest klaun. Oczywiście należy zaznaczyć, że jego funkcja zmieniała się wraz z rozwojem sztuki cyrkowej. Zwykle utożsamiamy ją z rozśmieszeniem widza, jednak we współczesnym cyrku nie jest to już priorytetem². Ze sztuką klaunady związany jest w dużym stopniu sposób postrzegania widowiska cyrkowego. Sama etymologia pojęcia „klaun” negatywnie stereotypizuje profesję cyrkowego komika, gdyż słowo to wywodzi się od staronorweskiego *klunni*, czyli „prostak”, spokrewnionego z duńskim *klunnet*, oznaczającym kogoś niezdarnego, albo *proper gormless*, wywodzącym się z dialektu Yorkshire, odpowiednika „kompletnego głupka” [Croft-Cooke, Cotes 1986: 110]. Monika Sznajderman z kolei uważa, że angielski termin oznaczał chłopa, gbuśra i prostaka, a w pokrewnych językach wywodził się z pojęć określających kloc czy pniak [Sznajderman 2014: 22–23]. Witold Filler twierdzi, że „cyrk jest sztuką o niejasnym zachowaniu, pośrednikiem pomiędzy artystem a szmirą” [Filler 1963: 143]. Przytoczył przy tym opinię pewnego recenzenta, twierdzącego, że „rzemiosło komika

² Warto tu wspomnieć o współczesnym duecie klaunów Murmuyo i Metrayeta z Chile. Prowokacje stosowane przez nich wyzwalają wiele różnorodnych emocji. Duet klaunów stara się podczas widowiska wyciągnąć z ludzi nie tylko to, co w nich najlepsze, lecz także te najgorsze cechy. Jedno z przedstawień, w których artyści dzielą ludzi na dwie grupy, żeby za chwilę ich zantagonizować, można zinterpretować jako rodzaj świadomego eksperymentu psychologicznego z tłumem.

cyrkowego wydaje się trochę poniżającym dla godności ludzkiej. Jest w tym zawsze coś małpiego” [Filler 1963: 125]. Trudno jednak odnieść podobne zarzuty do klaunów, którzy osiągnęli mistrzostwo w swojej profesji. Klaunada cyrkowa to często kombinacja różnorodnych elementów, która wymaga od twórcy wielorakich umiejętności. Bohater powieści Heinricha Bölla *Zwierzenia kłowna* deklaruował, że jego występy są „mieszaniną arcyzmu, błżeństw i pantomimy, która jest główną podporą pracy klauna” [Böll 1968: 149]. W spektaklu *Iris* klauni są odpowiedzialni za narrację i jako jedyni artyści w tym przedstawieniu używają słów. Co istotne, pełnią również funkcję narratora filmowego.

Zgodnie ze współczesną skłonnością do wzajemnego przenikania się estetyk, można założyć, że aktor filmowy, który osiągnął mistrzostwo w swoim rzemiośle, staje się poniekąd cyrkowcem³. Artysta cyrkowy, wychodząc poza klasycznie rozumianą technikę cyrkową, zaczyna przypominać aktora scenicznego. Ludzie tworzący cyrk są w pewnym stopniu performerami i własnymi reżyserami, co jest ich cechą charakterystyczną. Układy i numery są ich aktorskim dziełem, które cechuje się niezwykłym stopniem dramaturgii. W cyрку charakter występu zależy całkowicie od temperamentu artysty i tematu, który jest dla niego ważny. Jest to rodzaj aktorstwa ściśle spersonalizowanego. Artyści cyrkowi to nie są wykonawcy, którzy potrafią zagrać każdą rolę. Interesują ich tylko specyficzne rzeczy i doświadczenia, które dotyczą kształtowania ich własnej tożsamości.

Istotną częścią spektaklu *Iris* jest narastające nakładanie się elementów, które dotychczas mogliśmy przypisać suwerennym dziedzinom: cytaty filmowe, wideoart i różne pokazy multimedialne czy też odwołania do wideoklipów. Wszystkie one służą temu, żeby opowiadać historie, korzystając z różnych mediów. Potraktujmy nowe media jako maskę cyrku, dzięki której ludzie zdejmują własne maski. Tę angażującą rolę widowni podkreślali tacy badacze, jak: Steve Dixon,

³ Mam tu na myśli wysiłek towarzyszący przygotowaniom do występu. Cyrkowiec osiąga mistrzostwo przez ciągle doskonalenie swoich umiejętności – analogiczna sytuacja dotyczy najlepszych aktorów.

Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera czy Greg Gieskam [Mancewicz 2011: 204]. Zmiana, jaką wprowadziły nowe technologie, dotyczy przede wszystkim sposobu opowiadania naszych historii i dziełnia się nimi. Nie ma więc tutaj zamachu na autonomię konkretnego widowiska, o ile twórca nie zapomni, że znajduje się w przestrzeni cyrkowej areny. Specyfika tego miejsca zakłada, że w jednej chwili wszyscy – bez względu na wiek, płeć, pochodzenie, wyznanie i wykształcenie – spotykają się i razem oglądają widowisko. Cyrk budzi nasze zmysły i otwiera drzwi do naszej wyobraźni, a nowe technologie pozwalają artyście przekazać nam pewną wizję. Perspektywa technologiczna w studiach nad sztukami wizualnymi uświadamia nam, że postęp w nauce i sztuce w pewnym momencie musiał się spotkać, żeby rozpoznać i określić ludzkie doświadczenie w doskonały sposób. Ważne, że możemy wykorzystać technologię do tworzenia inteligentnych, znaczących i niezwykłych dzieł. Odbiór nowoczesnych technologii w spektaklach Cirque du Soleil nie powinien polegać na kwestionowaniu możliwości, ale raczej na zastanowieniu się, czy można za ich pomocą rzucić wyzwanie temu, co do niedawna było niemożliwe. Wykorzystując estetykę zaczerpniętą z dzieł filmowych, cyrkowcy realizują następujące cele:

- angażowanie emocji widzów,
- tworzenie nowego typu sceny,
- tworzenie nowego typu odbiorcy,
- tworzenie nowej strategii komunikacji artystycznej,
- mieszanie konwencji i gatunków,
- powoływanie się na estetykę odrębnych sztuk,
- reformowanie cyrku przy użyciu elementów odrębnych sztuk.

Czasami można spotkać się z zarzutami, że *Iris* jest zaprzeczeniem sztuki cyrkowej⁴. Wedle tych opinii jest to bezrefleksyjna moda. Rozróżniając media, warto nadmienić, że nie są one ustalone raz na zawsze. Cyrk u początku istnienia ma niewiele wspólnego z tym, co jest dziś nazywane Nowym Cyrkiem. To samo można powiedzieć

⁴ Opinie te niemal zawsze mają charakter mocno subiektywny i zależą od zdefiniowania, czym powinno być dane medium lub dziedzina sztuki.

o kinie czy sztukach audiowizualnych. Skoro status ontologiczny przeróżnych mediów, w tym „nowych mediów”, jest zmienny, to bezzasadne wydają się zarzuty, że Cirque du Soleil wykorzystuje środki należące do konkretnego medium. W toku nieustannych zmian może się okazać, że na potrzeby inscenizacji wypracowano całkowicie nową jakość. Współcześnie widać wyraźnie, że kino, telewizja, Internet są tym, czym dla poprzednich generacji były książki: punktem odniesienia, skarbnicą skojarzeń, metafor i cytatów oraz płaszczyzną porozumienia z widownią. Artyści Cirque du Soleil przy użyciu „nowych mediów” realizują cele, które istniały już w czasach starożytnych, u zarania dziejów cyrku. Wciąż mamy do czynienia ze specyficzną przestrzenią, a wydarzenia rozgrywające się w niej mają nas szokować, skłaniać do myślenia i przeżywania szerokiej gamy emocji. W celu opowiedzenia swojej historii cyrkowcy od wieków wykorzystywali środki techniczne przynależne ich czasom. Nie wydaje się więc, że to, co jest prezentowane obecnie przy użyciu „nowych mediów”, jest jakąś rewolucją. W dużo większym stopniu mamy do czynienia z ewolucją form inscenizacji, które pozwalają artystom poznać możliwości i ograniczenia nowych technologii w odpowiedzi na potrzeby współczesnych spektakli.

W tytule artykułu określiłem *Iris* jako hold złożony X muzie, uważam bowiem, że medium filmowe przedstawione przez cyrkowców jest wyidealizowane. Artyści wykorzystują swoje umiejętności, żeby pokazać istotę kina. Mamy nawiązania do konkretnych postaci, scen, ale i do samego procesu produkcji filmowej. Często są to przedstawienia metaforyczne, mające wywołać w widzu poczucie nostalgii i sentymentu. Interesujące jest również mitologiczne odczytanie nazwy spektaklu, bowiem *Iris* w wierzeniach starożytnych Greków była uosobieniem tęczy, jej postać symbolizowała przeróżne więzi między bogami i ludźmi. To nawiązanie można interpretować jako nadanie kinu wymiaru *sacrum*. Spektakl *Iris* opowiada o kinie, stosując narrację magiczną. Estetyka cyrkowa jest tutaj doskonałym narzędziem, gdyż ona również wykorzystuje dziecięcą wiarę w niezwykłość widowiska.

Współcześnie, wraz z rozwojem antropologii widowisk i teorii performansu, dla badaczy coraz bardziej widoczne stają się przeddefinowanie znaczeń oraz wartości takich pojęć, jak kino, cyrk i medium.

Bez względu na to, czy analizujemy widowiska współczesne czy dawne, większość badaczy uważa, że „efemeryczny spektakl” stanowi właściwy obszar ich badań. Istotna jest również refleksja nad przedmiotem estetycznym w wielu wymiarach, takich jak scenografia, kostiumy, oświetlenie, artyści i ich ciała – ogólnie: znaki spektaklu. Obszar ten został bardzo dokładnie przeanalizowany przez semiotykę. Antropolodzy widowiska zajmują się ponadto kwestią odbioru z dwóch głównych perspektyw – widza i widowni. Widza można traktować jako zindywidualizowany podmiot estetyczny, natomiast widownia jest podmiotem skolektywizowanym. Celem widza i widowni jest odbiór i odczytanie znaczenia estetycznego konkretnego widowiska. Kluczowe jest zatem możliwie najdokładniejsze omówienie cech określających koncepcje cyrku i teatru, aby dostrzec alternatywne idee, które mają własną historię, całkiem odmienną od tej, która łączy się z głównymi nurtami w teoriach badawczych.

Streszczenie

Celem autora jest opisanie procesu transkrypcji historii kina na język cyrku. Artyści z Cirque du Soleil pokazali autorskie przedstawienie *Iris*, zainspirowane legendarnymi filmami, takimi jak *Przeminęło z wiatrem* i *Titanic*. Łącząc w sobie taniec, akrobację, wideo, sekwencje filmowane na żywo i animacje, spektakl zabiera widzów w podróż po historii kina i różnych gatunków filmowych, wprowadzając publiczność w świat tworzenia filmów. Przechodząc od ilustracji do animacji, od czarno-białego obrazu do kolorowego, widzowie mogą śledzić konstrukcję i dekonstrukcję sztuki filmowej jako dziedziny i swoistego sposobu przekraczania granic tego, co możliwe. Autor wysuwa tezę, że spektakl *Iris* ma przywołać uczucia towarzyszące pierwszym widzom kinowym. Chodzi tu o nostalgię za czasem, gdy kino przypominało cyrk. Należy pamiętać, że pierwsze pokazy filmowe miały charakter jarmarczny, zbliżony do klasycznego cyrku. Współcześnie zarówno kino, jak i cyrk mają status sztuki.

Słowa kluczowe: cyrk, kino, Cirque du Soleil, remediacja, widz.

CIRCUS TRIBUTE TO THE TENTH MUSE CIRQUE DU SOLEIL AND THE PERFORMANCE *IRIS*

Summary

The aim of the author is to describe the process of transcription of the history of the cinema into the language of the circus. The artists from Cirque du Soleil showed a performance *Iris* inspired by the legendary films such as *Gone with the Wind* and *Titanic*. Combining dance, acrobatics, video, filmed live sequences and animations, the performance takes the audience on a journey through the history of the cinema and a diverse range of film genres, introducing them to the world of filmmaking. Moving from illustration to animation, from the black-and-white picture to color, viewers can follow the construction and deconstruction of the film art as a discipline and a peculiar way of crossing the boundaries of what is possible. The author puts forward a hypothesis that the show *Iris* aims to evoke feelings that accompanied first cinema viewers. It refers to the nostalgia for the time when the cinema was like a circus. It is worth remembering that the first screenings were of the fair nature, similar to the classic circus. Today both the cinema and circus have the status of art.

Keywords: circus, cinema, Cirque du Soleil, remediation, spectator.

Bibliografia

- Böll Heinrich, 1968, *Zwierzzenia klauna*, przeł. Teresa Jętkiewicz, Czytelnik, Warszawa.
- Croft-Cooke Rupert, Cotes Peter, 1986, *Świat cyrku*, przeł. Zygmunt Dzieciolowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Danowicz Bogdan, 1984, *Był cyrk olimpijski*, Iskry, Warszawa.
- Filler Witold, 1963, *Cyрк, czyli emocje pradziadków*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Mancewicz Aneta, 2011, „*W masce elektroniki*”. *Videoteatr Piotra Lachmana i Jolanty Lothe*, [w:] *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. Jerzy Limon, Agnieszka Żukowska, Wydawnictwo Słowo/obraz teatrytoria, Gdańsk.
- Sznajderman Monika, 2014, *Błazen. Maski i metafory*, wyd. 2, Iskry, Warszawa.