

Karol Suszczyński

Pomiędzy teatrem a cyrkiem. Powrót do sprawdzonego modelu łączenia sztuk i jego artystyczne konsekwencje

W 2011 roku ówczesny dyrektor Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie Maciej Nowak zdecydował się odkupić od bankrutującego Cyrku Bojaro namiot. Pozyskał tym samym przestrzeń do poszukiwań nowych form widowiskowych. Pomysł – ciekawy i ambitny – oparty był na doświadczeniach minionej epoki i nieco zapomnianym w Polsce modelu łączenia sztuki teatru ze sztuką cyrkową. Już w latach 50. ubiegłego wieku takie działania dawały zaskakujące rezultaty artystyczne i cieszyły się dużym powodzeniem. Sztywne reguły widowiska cyrkowego (oparte jedynie na wywoływaniu skrajnych emocji) były przesuwane ku budowaniu spektakli jednoczących publiczność w procesie wspólnego śledzenia i przeżywania losów bohaterów, bogatych jednak w działania należące do sztuki cyrkowej¹⁷. Ale pomysł Nowaka wychodził poza ten estetyczny wymiar – punktem wyjścia był bowiem teatr, a nie cyrk. Dyrektorowi zależało również na poprawie sytuacji rodzimych cyrkowców: artyści tej doskonale dotąd prosperującej dziedziny sztuki ucierpieli najbardziej w związku ze zmianą ustroju naszego kraju, która przyniosła prywatyzację Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych (odpowiedzialnych w okresie PRL-u za organizowanie widowisk cyrkowych)¹⁸. Interdyscyplinarny projekt miał więc choć trochę wyrównywać rynkowe szanse tej grupy, a przy okazji integrować różne środowiska artystyczne we wspólnym działaniu.

¹⁷ Kierowane do dziecięcego odbiorcy polskie cyrkowe widowiska fabularyzowane, o których mowa, to m.in.: *Profesor Filutek w cyrku* do tekstu Zdzisława Gozdawy i Wacława Stępnia (prem. 1950) oraz *Cyrk wczoraj i dziś* według scenariusza Mariana Manca (prem. 1952). Realizowano też bajki cyrkowe. Najbardziej znaną był *Konik Garbusek* w adaptacji Tadeusza Chrzanowskiego (prem. 1953). Produkcje te, zdaniem Zofii Snielewskiej-Stępień, wyprzedziły rodzący się we Francji na przełomie lat 70. i 80. tzw. nowy cyrk (*cirque nouveau*), który odchodził od klasycznie pojmowanego widowiska cyrkowego w stronę pokazów posiadających wyraźny zarys dramaturgiczny oraz spójną koncepcję plastyczno-scenograficzną. Jego wyróżnikiem była też kolektywna praca nad spektaklem, a nie popisy indywidualne (solistów lub zespołów). Zob. Z. Snielewska-Stępień, *Cyrk w PRL. Sztuka wędrowców w czasach małej stabilizacji*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, pod red. G. Kondrasiuka, Warsztaty Kultury w Lublinie, Lublin 2017, s. 147–166.

¹⁸ Mało kto pamięta, że po 1989 roku sprywatyzowane ZPR – wiążące swoją przyszłość nie, jak do tej pory, z cyrkiem, a z dochodowymi grami hazardowymi oraz nowymi mediami – szybko zaczęły wyprzedawać nierentowny na wolnym rynku i wymagający sporych nakładów finansowych cyrkowy majątek. Ówczesne Ministerstwo Kultury i Sztuki, borykające się z problemami finansowymi licznych instytucji mu podległych, nie podjęło żadnych starań, by ratować tę gałąź polskiego dziedzictwa i pozostawiło ją w rękach prywatnych. Cyrki zaczęły więc kupować sami artyści, zazwyczaj nieznający się na handlu i gospodarce wolnorynkowej, co doprowadziło do licznych bankructw oraz tragedii. I tak rodzima sztuka cyrkowa, nie wspierana przez polskie państwo, niemal wymarła. W kolejnych dekadach rządzący zrobili niewiele, by ją ratować (odwrotnie niż sami artyści), czego efekty odczuwamy do dziś.

Wyrównywanie szans za sprawą objazdowej sceny Instytutu Teatralnego odbywało się też na innym polu. Namiot bardzo szybko okazał się ważnym elementem funkcjonującego wówczas już trzeci rok programu Lato w teatrze. Dzięki niemu można było dotrzeć z teatrem do miast, miasteczek i wsi oddalonych od ośrodków kultury. I tak w ramach Lata w teatrze uruchomiony został moduł spektakli objazdowych, którym poza teatralnym pokazem zawsze towarzyszył obszerny pakiet działań: warsztaty, gry miejskie, wspólne muzykowanie oraz parady. Wszystko to miało na celu pobudzić mieszkańców, zwłaszcza tych najmłodszych, do aktywności w kulturze, a kadry zachęcić do budowania szerokiej sieci współpracy.

Gdzie jest Pinokio?

Spektaklem inaugurującym działalność namiotu cyrkowego Instytutu Teatralnego był *Gdzie jest Pinokio?* w reżyserii Roberta Jarosza (premiera: 14 VII 2011). Młody artysta, raptem z kilkuletnim doświadczeniem, wykorzystał powieść Carlo Collodiego, by stworzyć nową historię, w której dzieje drewnianego pajaca stanowiły pretekst do mówienia o trudnych relacjach z najbliższymi ukazanych przez pryzmat rodziny cyrkowej. W pomysłcie tym można było dostrzec echa tzw. cyrku nostalgii (*cirque nostalgique*) – jednego z kierunków rozwoju nowej sztuki cyrkowej, w którym tradycyjny obraz cyrku wzbogacany jest o idee i elementy pochodzące z innych dziedzin sztuki¹⁹.

Reżyser, a zarazem dramaturg, osadził akcję w Cyrku Ogniojada²⁰, który podróżuje po kraju, prezentując na arenie historię Pinokia. Jarosz wykorzystał w tym celu chwyt konstrukcyjny teatru w teatrze, a bardziej precyzyjnie – teatru w cyrku, bo historię chłopca z drewna opowiadali w spektaklu artyści cyrkowi. Dzięki temu ukazane zostały losy wędrownego trupy, której przedstawiciele byli odzwierciedleniem postaci z powieści Collodiego. Narastająca w zespole frustracja pewnego dnia wywołuje bunt głównego bohatera, który podejmuje decyzję o odejściu z grupy. Rodzi to lawinę konsekwencji i w efekcie długo wyczekiwane oczyszczenie sytuacji.

Klasyczne widowiska cyrkowe pomijają całkowicie kwestie społeczne – dlatego stworzona przez Jarosza konstrukcja dramaturgiczna oparta na problemach rodziny, a zarazem trupy cyrkowej, stanowiła pewną nowość, a sama reinterpretacja wybranych wątków z *Pinokia* dawała wiele do myślenia. Pod cyrkową kopułą mieszkali bowiem: akrobatka Wróżka, która w wyniku wypadku musiała przerwać ka-

¹⁹ Zob. Ondřej Cihlář, *Od cyrku tradycyjnego do współczesnego*, [w:] *Cyrk w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 169–207.

²⁰ Choć jak pamiętamy, Ogniojad w utworze Collodiego był dyrektorem teatryku marionetek.

riere i zacząć sprzedawać watę cukrową (zatem osoba pozbawiona marzeń); winny wypadku, pogrążony w depresji oraz chorobie alkoholowej pracownik techniczny Jan (przykład starego i samotnego człowieka); czy pozbawiona empatii dyrektor, i przy okazji siostra Wróżki²¹, która zapomniała o rodzinie (postać goniąca za pieniędzmi). Wszystko to figury i problemy często spotykane (nie tylko w rodzinach wędrownych artystów), warto więc było uwrażliwić na nie najmłodszą widownię.

W swoim pomysłe reżyser oszedł od klasycznego układu cyrkowej sceny: spod szapita zniknęły arena oraz częściowo kulisy, a widownia (zajmująca zazwyczaj 3/4 okręgu) została nieznacznie pomniejszona (pozbyto się też łóż). Dzięki temu Jarosz zyskał więcej miejsca do gry dla swoich aktorów i zerwał ze sztywną granicą oddzielającą widzów od artystów-mistrzów, których w cyrku się jedynie podziwiał. W tę koncepcję „nowej przestrzeni” sprawnie wpisał się pomysł scenografa, Michała Korchowca, który pod niemal pustą kopułą namiotu stworzył dwa światy. Pierwszy, świat Cyrku Ogniojada, przypominał marną jarmarczną budę, tandetnie wyposażoną, ze smutno umalowanymi klaunami i ręcznie rozsuwaną lichą kurtyną, co dobrze korespondowało z sytuacją wewnątrz prezentowanej grupy. Drugi, który ujawniał się po zdemontowaniu paludamentu, przedstawiał bajkowy świat Pinokia, co z kolei podbijało wrażenie niesamowitości i magiczności teatralnej rzeczywistości. Centralnym elementem był tam gigantyczny stół na trzech nogach, który wykorzystany został nie tylko jako usytuowana wysoko scena, ale też jako ruchoma płaszczyzna (możliwa do opuszczenia w stronę widowni dzięki brakującej nodze) oraz wertykalna przestrzeń gry (powstająca dzięki ukrytym w blacie kłacom).

Robert Jarosz, przygotowując koncepcję inscenizacyjną, niewątpliwie dał się uwieść przestrzeni namiotu cyrkowego, zrezygnował jednak z możliwości, które daje cyrk jako dziedzina sztuki. Powstał spektakl teatralny osadzony w estetyce cyrkowej i z elementami cyrkowego widowiska, ale bez mistrzowskich popisów. Jedyny ciekawy i wychodzący na pierwszy plan cyrkowy występ to akrobacje na szarfach, ilustrujące piosenkę *Śmieć się pajacu*. Reszta cyrkowych numerów (żonglerka, klaunada, chodzenie na szrudłach) ustępowała miejsca działaniom aktorów teatralnych, których przynależność do świata cyrku uzyskano dzięki charakterystycznym strojom, nałożonym czerwonym, gąbkowym nosom oraz bardzo intensywnym, wywołującym natychmiastowe reakcje, kontaktom z dziecięcym widzem.

Także oprawa muzyczna Piotra Klimka szła głównie teatralnym tropem – liryczna i stylem zbliżona do poezji śpiewanej (zwłaszcza we wspomnianym *Śmieć się pajacu* czy *Salto mortale*²²), podkreślała baśniowość i niezwykłość prezentowanego świa-

²¹ W spektaklu Ogniojad to postać kobieca.

²² Obie piosenki do słów Konrada Dworakowskiego.

ta. Ale kompozytor wprowadził też kilka dynamicznych i wesołych utworów, jak choćby *Sru-tu-tu-tu kłębek drutu* czy finałowa *Piosenka do grania na nosie*, które porywały widownię i na długo zapadały w pamięć.

Spektakl *Gdzie jest Pinokio?* przecierał nowe szlaki. Jego realizatorzy mieli najtrudniejsze zadanie do wykonania – musieli zmienić swoje przyzwyczajenia wynikające z pracy w teatrze i zagłębić się w obcą dla nich sztukę cyrkową. Najważniejsze jednak, że tym przedstawieniem odświeżyli zapomniane wzory i dali mocny impuls do dalszych prac oraz poszukiwań różnych form scenicznych wynikających z łączenia gatunków.

Pippi Pończoszanka

Kolejną produkcją pod cyrkowym namiotem była *Pippi Pończoszanka* na podstawie powieści Astrid Lindgren (premiera: 6 VII 2013). Za adaptację – wiernie przytaczając losy bohaterki – i reżyserię odpowiadał Konrad Dworakowski, który do współpracy zaprosił scenografkę Marikę Wojciechowską, kompozytora Piotra Klimka oraz artystów cyrkowych z grupy Carnival.

Pomysł inscenizacyjny Dworakowskiego wydawał się zbliżony do wcześniejszej produkcji Jarosza, choć efekt końcowy okazał się zupełnie inny. Namiot cyrkowy został ponownie wyczyszczony – znikły arena, łóżce i część widowni – co znów pozwoliło otworzyć przestrzeń, poszerzyć pole gry i stworzyć silną relację pomiędzy twórcami a odbiorcami. W głębi namiotu Wojciechowska ustawiła lekką i transparentną konstrukcję z rusztowań, przypominającą budynki mieszkalne albo znane z placów zabaw domki dla dzieci, a w centralnym punkcie pod kopułą ułożyła prostokątny cienki podest składający się z kolorowych kwadratów. W kostiumach nawiązała do typowych cyrkowych pasiaków, a na pobielone twarze artystów naniosła charakterystyczne dla cyrku wzory makijażu – pomalowane na czerwono policzki i nosy czy geometryczne figury wokół oczu, ust oraz brwi. Wszystkie te elementy nawiązywały do sztuki cyrkowej w sposób bardzo delikatny i subtelny, co nie dawało jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, gdzie dokładnie się znajdujemy – w teatrze czy w cyrku.

W odróżnieniu od spektaklu *Gdzie jest Pinokio?* produkcja w reżyserii Dworakowskiego całymi garściami korzystała z elementów klasycznego cyrkowego widowiska. Komiczne sytuacje czy gagi (takie jak kopnięcia, potknięcia lub upadki) podkreślane były nie tylko za pomocą perkusji, ale też gry świateł (co jest typowym cyrkowym efektem), zaś wynikająca z treści książki akcja przepleciona została zabawnymi reprzyzami lub akrobatycznymi popisami (co z kolei zbliżało pokaz do

widowisk nowego cyrku czy zjawisk mu pokrewnych). Dodatkowo reżyser zrównał działania aktorów z działaniami artystów cyrkowych mieszając ich między sobą, czego najlepszym przykładem było obsadzenie w roli Pana Nilssona, czyli małpy, akrobata-kaskadera, który z aktorką wcielającą się w tytułową Pippi tworzył niemal nierozzerwalny duet (można nawet powiedzieć, że przejęli oni rolę klaunów wodzirejów, choć to Pippi zdecydowanie wychodziła na pierwszy plan)²³.

Dworakowski ograniczył też liczbę interakcji z widownią w trakcie spektaklu, co pozwoliło publiczności skupić się bardziej na akcji niż na ciągłym kontakcie z artystami. Chociaż momentów tzw. wyjścia do odbiorców nie brakowało. Ten najbardziej charakterystyczny dla cyrku wykorzystany został w scenie poszukiwania osoby, która zmierzy się z siłaczem Adolfem. Pojawienie się animowanego przez czwórkę aktorów lalkarzy manekina wywoływało natychmiastową reakcję widzów, bo każde dziecko marzyło, by publicznie pokonać groteskowego i przerysowanego atletę. Poza tą wyraźną sceną pojawiło się też kilka momentów, w których aktorzy (zwłaszcza grający Tommy'ego i Annikę, czyli przyjaciół Pippi) zasiadali pośród dzieci, by razem z nimi śledzić akcję i komentować wydarzenia.

Można uznać, że *Pippi Pończoszanka* była spektaklem teatralno-cyrkowym, a nawet teatralno-cyrkowo-muzycznym, bo warstwa dźwiękowa widowiska stanowiła niezwykle ważny i nośny element²⁴. Podkreśające tempo spektaklu rockowo-punkowe utwory przeplatały się z typowymi melodiami towarzyszącymi cyrkowym pokazom, które momentami zatrzymywały akcję oraz pozwalały na chwilę wytchnienia i refleksji²⁵. Spektakl kończył zaś dwudziestominutowy koncert, którego głównym punktem była piosenka *Pozwólcie dziecku żyć po sąsiedzku*, a poruszone w niej kwestie dziecięcej indywidualności i możliwości podejmowania przez nie własnych decyzji odwoływały się do głównych tematów prezentowanych w przedstawieniu. Był to też ważny moment integracji artystów z widzami, zwłaszcza najmłodszymi, bo właśnie w czasie koncertu dzieci wchodziły na arenę i przyłączały się do tańca oraz śpiewów, entuzjastycznie manifestując swoje zadowolenie i współuczestnictwo.

Spektakl odniósł niebywały sukces – powodzenie inscenizacji wynikało ze wspomnianej wyżej koncepcji reżyserskiej. Nie bez znaczenia był również fakt, że tym razem – inaczej niż w spektaklu Jarosza, do którego wykonawców wyłoniono w castingu

23 Szkoda jedynie, że zabrakło w spektaklu postaci konia, który w formie lalkowej mógł być doskonałym przykładem zastępowania żywych zwierząt animantami, jak robią to chociażby artyści z Cirque du Soleil albo innych podobnych instytucji – choć zapewne postać ta wymagałaby większej obsady.

24 Warto wspomnieć, że do trzyosobowego zespołu Bura Kura kilkakrotnie dołączali uzdolnieni muzycznie aktorzy, dzięki czemu powstawał prawdziwy cyrkowy, wieloinstrumentowy band, dla którego przestrzeń została specjalnie wyodrębniona w bocznej części namiotu.

25 Tak było m.in. w scenie wyobrażenia matki Pippi latającej na trapezie.

– większość obsady stanowili etatowi aktorzy jednego teatru (Teatru Pinokio – była to koprodukcja łódzkiej sceny z Instytutem Teatralnym). Pracujący ze sobą na co dzień artyści również w *Pippi Pończoszance* tworzyli jeden organizm, wzbogacony o cyrkowców, którzy doskonale się w niego wpasowali. Dzięki temu w wielu momentach zacierały się granice między sztuką teatralną a sztuką cyrkową – w końcu na poszczególne numery pracował cały zespół (choć dawało się odczuć, kto należy do grupy artystów cyrku, a kto do grupy artystów teatru).

Jak wytresować dziewczynkę?

Dwa lata później powstał spektakl objazdowy *Jak wytresować dziewczynkę?* (premiera: 19 VI 2015), do którego tekst napisali Maciej Łubieński i Michał Walczak – ten ostatni był także reżyserem przedstawienia. Koprodukcja Instytutu Teatralnego i Fundacji Zakochana Warszawa opowiadała o tytułowej dziewczynce, której mocno zaborcza matka pragnie, by córka odniosła w życiu sukces. Cały wolny czas jedynaczki zostaje więc wypełniony najróżniejszymi zajęciami, od tych potrzebnych po zupełnie zbędne. Gdy pewnego dnia pozbawiona dzieciństwa Julia otrzymuje po dziadku nietypowy spadek w postaci cyrku, jej życie wywraca się do góry nogami. Mieszkańcy cyrku – słoń, żyrafa i orangutan – zaczynają zajmować jej pokój, nakłaniać do buntu oraz do ruszenia w trasę. By osiągnąć wymarzony sukces, nowa właścicielka musi szybko dorosnąć, a przy okazji stoczyć walkę z demonami przeszłości, zwłaszcza z upiorną matką.

Inscenizacja przyjęła formę cyrkowego kabaretu albo kabaretu bawiącego się w cyrk. Swoim schematem nawiązywała do bijącej rekordy popularności produkcji Walczaka, czyli do *Pożaru w burdelu*. Twórcy tym razem zabudowali przestrzeń namiotu. Na środku postawili sporych rozmiarów scenę (z kurtyną, kulisami i horyzontem) i niemal całą akcję przenieśli na jej deski (choć kilka razy schodzili do publiczności, szczególnie w momentach rozmowy z dziecięcą widownią). Ta teatralno-kabaretowa konstrukcja wypełniona została licznymi odniesieniami do cyrku: w kostiumach (autorstwa Beaty Borowskiej, Pauliny Nawrot i Diany Szawłowskiej) estetyka cyrkowych strojów mieszała się ze zwykłym domowym ubraniem (niekiedy bardziej wyjściowym), a na wypożyczonym horyzoncie (stworzonym przez Marka Dobrowolskiego do spektaklu *Urowadzenie z Seraju*²⁶) dostrzec można było rozległy trawiasty teren, na którym żyją rozmaite zwierzęta – zatem idealną przestrzeń do rozbicia namiotu. Ponadto stałymi rekwizytami na scenie (scenografia Alicji Kokosińskiej) były różnego rodzaju walizki, kosze, kufry i skrzynie, a także

²⁶ Teatr Wielki w Warszawie, reż. Frank de Quelle, prem. 8 XII 1984.

instrumenty trzyosobowego zespołu muzycznego (twórcą muzyki był Wiktor Stokowski). W pokazie pojawiały się też lalki i stroje zmieniające aktorów w groteskowe postaci ze świata roślin czy świata technologii. Taki trochę kabaretowy miszmasz.

W odróżnieniu od wcześniejszych objazdowych spektakli dało się więc wyraźnie zauważyć, że twórcy obrali inną metodę inspiracji sztuką cyrkową, zwłaszcza zaś odcięli się od centralnego elementu tego modułu Lata w teatrze, czyli od samego namiotu cyrkowego. *Jak wytresować dziewczynkę?* można było zatem z powodzeniem zagrać w każdej innej przestrzeni, co zresztą miało miejsce w późniejszej eksploatacji przedstawienia.

Spektakl był niezwykle dynamiczny, oparty głównie na słowie, ruchu zespołowym (momentami chaotycznym, co wynikało z przyjętej konwencji) i pojedynczych cyrkowych numerach (ciekawie skonstruowanych, bo prezentowanych zarówno przez wyraźnie początkujących artystów, jak i tych będących na mistrzowskim poziomie). Walczak podzielił zadania w miarę równo między aktorów i cyrkowców, choć tym ostatnim dał też do odegrania konkretne role. Mimo to zespół był jednorodny – podobnie jak w wypadku poprzedniej produkcji. Co ciekawe, i w tym wypadku odmienne, twórcy zdecydowali się rozdzielić przekaz, kierując niektóre treści do dzieci, a niektóre do dorosłych. Pierwsi zachwycali się ekspresją spektaklu, jego historią, formą oraz cyrkowymi wstawkami, drudzy zaś tematami zrozumiałymi tylko przez nich (jak chociażby problem dorastania czy burzy hormonów).

Można uznać, że w spektaklu *Jak wytresować dziewczynkę?* cyrk stał się pretekstem, a model łączenia dwóch gatunków sztuk widowiskowych ustąpił nieco sprawdzonemu modelowi spektaklu kabaretowego. Nie jest to jednak zarzut, bo podobne struktury teatralne z powodzeniem funkcjonują w innych krajach i to od wielu dekad²⁷. Koncepcja Walczaka idąca inną niż dwie wcześniejsze realizacje drogą, z punktu widzenia wielości sposobów wykorzystania namiotu była więc słuszną i wartościową decyzją.

Piotruś Pan

Ostatnim spektaklem programu Lato w teatrze był *Piotruś Pan* według powieści Jamesa Matthew Barriego w adaptacji Martyny Lachman (premiera: 22 VI 2019). Koprodukcję Instytutu Teatralnego i ponownie Teatru Pinokio w Łodzi przygotowała

²⁷ Przykładem jest chociażby Hansa Theater w Hamburgu, gdzie w typowo teatralnej przestrzeni odbywają się spektakle cyrkowo-kabaretowe. Mają one co prawda charakter *variété*, a nie przedstawień spójnych dramaturgicznie, jednak model ten cieszy się nieprzerwanym uznaniem publiczności już przeszło sto lat (instytucję otwarto pod koniec XIX w.). Innym przykładem może być Divadlo Bratří Formanů (Cyrk Braci Formanów), w którym synowie wybitnego czeskiego reżysera filmowego, Petr i Matěj, od 1992 roku tworzą wyjątkowe spektakle łączące cyrk, operę, teatr, teatr lalek i kabaret. Chociaż w tym wypadku mowa już o instytucji objazdowej.

ta sama ekipa, która sześć lat wcześniej pracowała nad *Pippi Pończoszanką* – Konrad Dworakowski, Marika Wojciechowska i Piotr Klimek. Muzykę na żywo wykonywał zespół Ładne Kwiatki, a w obsadzie znaleźli się aktorzy łódzkiego teatru, choć tym razem wspierani przez kolegów z innych teatralnych instytucji, i oczywiście artyści cyrkowi²⁸.

W *Piotrusiu Panie* – inaczej niż w poprzednich realizacjach namiotowych – wizualnych odniesień do cyrku było zdecydowanie mniej. Wojciechowska stworzyła uniwersalną przestrzeń gry. Na środku namiotu ustawiła sporych rozmiarów aluminiową konstrukcję z masztów kratowych. Tylną ścianę (horyzont) obciągnęła sztucznym bluszczem i umieściła na tym tle różowy, neonowy napis „Nibylandia”, który zapalał się w scenach odbywających się w świetle Piotrusia Pana. Na ziemi ułożyła okrągły, płaski materac, przypominający arenę cyrkową. Przysypany był on niezliczoną ilością małych ciemno- i jasnoszarych gąbkowych sześciątów, które (wraz z kilkoma przenośnymi materacami) amortyzowały upadki i pozwalały na dodatkowe akrobacje. Te sześciennokłowe wykorzystane były też jako przedmioty-rekwizyty do budowania mikrozdarzeń i pobudzania fantazji u dzieci. Dodatkowo pod namiotem Wojciechowska wyodrębniła dwa boczne plany – jeden prezentował kajutę Kapitana Haka, drugi oddany był do dyspozycji zespołu muzycznego (wspieranego przez artystów sceny)²⁹. Kostiumy aktorów i cyrkowców szły tropem wyglądu bohaterów powieści, choć utrzymane były w tonacji czarno-białej, i tylko na pobielonych twarzach wyraźnie zaznaczono przynależność do świata dobrych i złych (dodając czerwone policzki albo czarne, przerysowane makijaże).

Koncepcja inscenizacyjna Dworakowskiego przyjęła nowy kształt i nie kopiowała doświadczeń wyniesionych z poprzedniej produkcji. Można nawet powiedzieć, że reżyser poszedł tropem teatru akrobatycznego (*théâtre acrobatique*), którego artyści są równocześnie aktorami, tancerzami, żonglerami, akrobatami i wokalistami. Podział na aktorów i cyrkowców został w spektaklu całkowicie zniesiony, a ewolucje na linach wykonywali zarówno jedni, jak i drudzy – solo i w duetach (niemal wszyscy wspinali się też po wspomnianych kratowych masztach). Działania wymagające większego opanowania technik akrobatycznych przydzielone zostały rzecz jasna cyrkowcom – tak było w wypadku artystów wcielających się w postaci Nany, Cienia Piotrusia Pana czy Błaszanego Dzwoneczka – role pierwszoplanowe grali zaś aktorzy. Ale nie przeszkodziło to, by w jednego z zagubionych chłopców wcielił się żongler, a aktor grający Kapitana Haka przyjął na siebie obowiązki klauna (choć w tym wypadku bardzo specyficznego, bo śmiesznego i przerażającego równocześnie).

²⁸ Tym razem twórcy nie podjęli jednak współpracy z żadną formalną grupą, zapraszając zarówno sprawdzonych przy poprzedniej produkcji cyrkowców, jak i zupełnie nowych.

²⁹ Wyodrębniony plan dla zespołu muzycznego pojawił się także w dwóch pierwszych produkcjach.

Wszystko to sprawiło, że atmosfera widowiska wzniosła się ponad atmosferę zwykłych teatralnych spektakli czy cyrkowych pokazów. Co więcej, różnego rodzaju akrobacje, które do tej pory stanowiły czysto popisowe przerywniki, w tej produkcji oddawały wątki wpisane w treść historii. Widzowie z niezwykłą uwagą śledzili losy bohaterów, kibicowali im w akrobatycznych scenach walki i wstrzymywali oddech w trakcie ewolucji nie tylko na wspomnianych wyżej linach (różnego rodzaju), ale też na elastycznych taśmach czy drążku. Wplatanie elementów cyrkowych spowodowało, że w odróżnieniu od typowego teatralnego pokazu przestrzeń gry w *Piotrusiu Panie* poszerzona została o miejsca, w których aktor nie ma możliwości się znaleźć – akcja działa się niemal wszędzie pod namiotem (na ziemi i w powietrzu, pod jego szczytem i po bokach).

Magia tego przedstawienia udzielała się każdemu, bez względu na wiek, a opowiedziana historia – wierna w stosunku do oryginału – była wyjątkowo wciągająca. Reżyser zupełnie zrezygnował z cyrkowej interakcji z publicznością, ale całość ponownie zakończył dwudziestominutowym koncertem, w czasie którego dziecięca widownia pełna radości i energii dołączała do artystów. I gdyby nie sytuacja związana z pandemią, *Piotruś Pan* z pewnością objeżdżałby po raz kolejny małe i większe miejscowości, ciesząc się ogromnym zainteresowaniem.

Klasyczne wyobrażenie o cyrku jako o sztuce rozrywkowej w połączeniu ze sztuką teatralną (aktorską i lalkową), muzyką i piosenkami wykonywanymi na żywo, dało zaskakujące i ciekawe rezultaty. Przede wszystkim powstały cztery odmienne, niepowtarzające się konceptualnie przedstawienia: spektakl teatralny mocno osadzony w estetyce cyrkowej z niewielkimi elementami cyrkowego widowiska, spektakl teatralno-cyrkowo-muzyczny, kabaret bawiący się w cyrk oraz teatr akrobatyczny rozpięty pomiędzy sztuką teatralną a sztuką cyrkową. W odróżnieniu od wcześniejszych projektów, które powstawały w Polsce pod namiotami cyrków państwowych, objazdowe spektakle programu *Lato w teatrze* były tworzone przez ludzi związanych przede wszystkim z teatrem, dla których namiot i sama sztuka cyrkowa stanowiły inspirację do poszukiwań. Zapraszanie artystów cyrkowych i sięganie po cyrkową estetykę było więc indywidualnym wyborem, a nie – jak to miało miejsce w minionym wieku – koniecznością. I właśnie na tej drobnej różnicy osadza się cała istota pomysłu, który przyświecał Maciejowi Nowakowi niemal dekadę temu.

Oczywiście trudno uznać, że twórcy biorący udział w module namiotowym *Lata*

w teatrze odkryli nową formę widowiskową. Podobnych działań w skali świata jest zapewne więcej, bo mieszanie gatunków w XXI wieku czy zacieranie granic między nimi jest działaniem powszechnym. Z pewnością jednak spektakle pokazały skalę możliwości ich różnorodnego wykorzystania. I na tej podstawie można przypuszczać, że pole do eksploracji jest nadal duże. Pozostaje nam zatem czekać na kolejną premierę objazdowej sceny Instytutu Teatralnego. Może doświadczenia opisanych wyżej realizacji dadzą impuls do dalszych poszukiwań i w konsekwencji wymarzoną przez artystów nową jakość.



Tekst jest częścią jubileuszowej publikacji dotyczącej projektów realizowanych w namiocie cyrkowym w ramach programu Lato w teatrze przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego:

<http://www.latowteatrze.pl/namiot.html>.

Warszawa 2020