

Małgorzata Smoleń

Cyrk ze złamanym sercem, czyli dokumentalny zapis entropicznego rozpadu

W 2010 roku na 16. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Etnograficznych „EtnoFilm” w słowackim mieście Čadca polski dokumentalista Marek Tomasz Pawłowski otrzymał Nagrodę Telewizji Słowackiej za: „doskonałe wyczucie języka filmowego w refleksji nad smutnym końcem świata cyrku” w dokumencie *Cyrk ze złamanym sercem* (2009). Obecność tego filmu na festiwalu o specyficznym profilu¹ oraz uzasadnienie werdyktu stanowią istotną wskazówkę co do sposobu odczytania tego dokumentalnego zapisu zmierzchu cyrku i profesji cyrkowca w Polsce, jaki dokonał się na przestrzeni kilku ostatnich lat. Silna symbolika scen, a także autentyczni bohaterowie, wyrastający ponad swoją realność, tworzą arcyciekawy układ, w którym dokumentalna prawda staje się metaforą.

Omówienie *Cyrku ze złamanym sercem* warto rozpocząć od zaznaczenia jego głównego atutu, czyli zastosowania metafory oraz złożonych struktur estetycznych, które według zaleceń Eliota Weinbergera² są w stanie oddać naturę ludzką i niejako ocalić filmowców-etnografów przed nieuchronną klęską, spowodowaną podporządkowaniem dokumentu rygorom naukowości. Temat główny filmu jest już zasygnalizowany w tytule, więc niejako jesteśmy uprzedzeni o kondycji głównych bohaterów, niemniej przedstawienie konkretnych ludzi, zdarzeń i zjawiska, czyli powolnego upadku małego cyrku Bojaro podczas sezonów w 2007 i 2008 roku, posiada formę sugerującą istnienie znaczeń metaforycznych. Opisanie zawodowej i środowiskowej mikrospołeczności, jakim jest cyrk wędrowny w wersji wolnorynkowej, przywodzi na myśl przede wszystkim kategorię filmu etnograficznego. Dotarcie do wąskiej i hermetycznej grupy ludzi oraz rejestrację ich egzystencji, w momencie gdy ważą się dalsze losy całego środowiska cyrkowców, można nazwać nawet estetyczną etnografią ocalającą. Należy jednak zaznaczyć, że uwiecznienie przemijającego świata cyrku, który znika powoli ze współczesnego pejzażu kulturowego, nosi znamiona kreacji, autorskiej wizji tego, co reżyser uznał za istotne dla stworzenia realistycznego „portretu trumiennego”³ polskiego cyrku.

¹ Status filmu etnograficznego nastęrcza wiele problemów. Z jednej strony należy on do dokumentalizmu, czego dowodzi Mirosław Przyłipiak w swojej książce: *Poetyka filmu dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk–Słupsk 2004, z drugiej zaś w obrębie filmu etnograficznego sformułowano bardzo radykalne zasady konstruowania obrazów filmowych, które winny być podporządkowane tylko naukowemu, a nie artystyczno-estetycznym celom. Zob. lista obowiązujących standardów filmu etnograficznego: K.G. Heider, *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 2006.

² E. Weinberger, *The Camera People*, w: *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film*, red. Ch. Warren, Wesleyan University Press, Hanover–London 1996, s. 165–166.

³ Portret mocowano do trumny od strony głowy zmarłego, tak aby on sam mógł niejako „brać udział” w uroczystościach pogrzebowych, co zgadza się nastawieniem ekipy cyrku Bojaro do współtworzenia ostatniego,

Etnograficzne zacięcie reżysera, widoczne przede wszystkim w pieczołowicie dokumentowanych scenkach rodzajowych z codziennego życia trupy cyrkowej oraz w zamyśle sportretowania polskiej prowincji poprzez uczynienie z niej tła dla głównych bohaterów, łączy się w udanym mariażu z tradycją polskiego dokumentu rozwiniętą na początku lat siedemdziesiątych. Nawiązanie do metody opisywania świata za pomocą metafor i metonimii, zastosowanej przez debiutujących wówczas reżyserów: Krzysztofa Kieślowskiego, Marcela Łozińskiego, Tomasza Żygadłę, Grzegorza Królikiewicza czy Wojciecha Wiszniewskiego, sprawia, że możemy doszukiwać się w tym obrazie szerszej diagnozy rzeczywistości. Dzięki temu problemy hermetycznej i nieco tajemniczej grupy zawodowej stały się soczewką dla zjawisk o szerszym zakresie, można rzec nawet – o ogólnonarodowym zasięgu. Próba uchwycenia uniwersalnych reguł rządzących światem, a w tym szczególnym przypadku świata pogrążonego w beznadziejnej walce z nieubłaganim przyborem chaosu, opiera się na pomyśle skonstruowania metafory odsłaniającej nieoczywisty sens, ukryty w tym, co nas otacza. Poprzez analizę zabiegów poczynionych przez reżysera: układu obrazów, doboru muzyki i efektów dźwiękowych, a przede wszystkim wypowiedzi bohaterów, następuje odsłona tego, co kryje się poza dokumentalnym, precyzyjnym opisem wycinka rzeczywistości.

Śmiech przez łzy, czyli kilka słów o współczesnym polskim cyrku

„Cyrk polski odchodzi w przeszłość, z dawnych artystów została tylko garstka, reszta zmienia branżę albo wymiera” – to stwierdzenie, pochodzące z opisu filmu sporządzonego przez producenta, spełnia podwójną rolę: jest pierwszym i najprostszym wnioskiem, jaki możemy wysnuć po obejrzeniu dokumentu *Cyrk ze złamanym sercem*, ale jest również tezą, wstępnym założeniem, z jakim twórcy filmu przystąpili do pracy. Owa nuta perswazyjno-retoryczna, czyli chęć przekonania widza poprzez obrazowanie i argumentację (kolejne wypowiedzi bohaterów), jest wyczuwalna w toku filmu, ale nie deprecjonuje wartości dokumentalnej dzieła. Nie ulega wątpliwości, że reżyser zebrał solidną dokumentację i był zdeterminowany, by przed rozpoczęciem zdjęć dowiedzieć się jak najwięcej o środowisku, które zamierzał przedstawić w filmie. Tak więc to, co finalnie składa się na 52 minuty filmu, odsyła nas także do rzeczywistości i faktów z konieczności pozostawionych gdzieś poza kadrem, ale których świadomość towarzyszy nam w całym procesie odbiorczym.

Obraz współczesnego cyrku, jaki przedstawia w swoim filmie Marek Tomasz Pawłowski, stanowi spójną wizję świata zarażonego entropią, rozpadem, chaosem. Tym siłom ulegają elementy konstytutywne dla istnienia cyrku: artyści, arena i jej techniczne zaplecze, widowia. Reżyser celowo unika postawienia jednoznacznej diagnozy, oddając głos swoim bohaterom, którzy wskazują na źródła destrukcyjnych sił. Cyrkowcy początków postępującego rozkładu doszukują się w przeszłości, przytaczając przykłady niekorzystnych decyzji,

dokumentalnego spektaklu. Filmowy obraz powstały za ich zgodą i przy ich aktywnym udziale towarzyszy im w symbolicznej „ostatniej drodze”. Portrety trumienne często malowano jeszcze za życia szlachcica lub na podstawie wcześniejszych wizerunków zmarłego. Zob. *Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole*, red. A. Borowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

takich jak: prywatyzacja Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych na początku lat dziewięćdziesiątych, zamknięcie Państwowego Studium Cyrkowego w Julinku (wraz z prześwietną bazą cyrkową) w 1999 roku czy dopuszczenie na polski rynek „tańszych” artystów zza wschodniej granicy. Świadomość niszczącej siły tak zwanych odgórnych decyzji i nieuchronności zmian, jakie towarzyszyły transformacji ustrojowej, łączy się tu z głębokim przekonaniem o współwinie środowiska cyrkowców w pogłębianiu kryzysu sztuki cyrkowej, które pozwoliło „kalać własne gniazdo”.

W toku filmu dowiadujemy się, że polski cyrk kapitalistyczny ukształtował się w okolicznościach, które nie przeminęły i trwają jako bolesna terażniejszość, a zarazem wieszczą niepewną przyszłość cyrku. Reżyser przedstawia widzom skalę problemu, koncentrując się na wypowiedziach, w których bohaterowie, opisując sytuację na początku lat dziewięćdziesiątych i problemy trapiące ich obecnie, używają tych samych argumentów. Podsumowanie dwudziestu lat fluktuacji wolnego rynku przybiera postać bardzo ogólnikowego i zdawkowego stwierdzenia: jest gorzej niż było. Najwyraźniej autor filmu nie był zainteresowany szczegółową analizą sytuacji ekonomicznej polskiego cyrku, skoro zrezygnował zupełnie z możliwości przywołania wypowiedzi ekspertów naukowych i innych procedur obiektywizujących. W zamian zaserwowano widzom szeroką gamę autentycznych emocji, które wysunęły się na pierwszy plan i zdominowały inne aspekty dokumentowanej rzeczywistości. Stąd też, pośród niewesołych konstatacji na temat materialnej sfery życia, pojawiają się także gorzkie uwagi o niskiej jakości przedstawień i złej atmosferze wewnątrz ekipy, która nie czuje się już zgranym zespołem.

Ilość i natężenie nostalgicznych wspomnień o „starych dobrych czasach”, kiedy artyści cyrkowi cieszyli się estymą, a ich jedynym zadaniem było dać dobry występ przed publicznością, są doskonałym probierzem obecnej kondycji cyrkowców. Na obraz terażniejszości składają się liczne sceny codziennej krzątania artystów – pomoc przy stawianiu namiotu i areny czy sprzedaż różnego typu rozrywkowych gadżetów. Warstwa wizualna uzupełniona jest o zwierzenia przed kamerą, mające zazwyczaj charakter indywidualny, a nie zbiorowy, dzięki czemu odczuwamy alienację poszczególnych postaci, utyskujących na fakt, że współczesne zespoły to już nie 30–40-osobowe żyte ze sobą grupy, lecz kilka osób chwilowo złączonych jednym miejscem pracy.

Autorzy *Cyrku ze złamanym sercem* dużo uwagi poświęcili właścicielom cyrku Bojaro, którzy przedstawiając punkt widzenia osób zarządzających firmą, określili nowe powinności artystów cyrkowych. Obecnie muszą oni wykonywać kilka numerów na arenie, odrzucając zarówno niepraktyczną ścisłą specjalizację, jak i nierealistyczne oczekiwania finansowe. Obniżenie wymagań i standardów w ramach tej konkretnej trupy cyrkowej jest przejawem szerszego zjawiska, bowiem w pierwszych latach po 1989 roku zniknęło blisko 50% polskich artystów areny⁴. Natomiast młodych adeptów sztuki cyrkowej nie przybywa aż tylu i nie w tak szybkim tempie, by zapełnić powstałą lukę. Symptomatyczne jest to, że wraz ze zmianą statusu artysty cyrkowego i obniżeniem poziomu występów wzrosła agresywność konkurujących ze sobą cyrków. W filmie Pawłowskiego udokumentowano sposób rekla-

⁴ J. Adamczewski, *Ach ten cyrk i jego sztuczki*, „Kuglart. Magazyn Alternatywnej Sztuki Cyrkowej” 2002, nr 2.

mowania małego cyrku: rozwieszanie plakatów, rozdawanie ulotek i darmowych biletów, objeżdżanie okolicy z megafonem oraz bezpośrednie rozmowy z potencjalnymi widzami. Podczas wykonywania tych podstawowych działań marketingowych współwłaścicielka cyrku snuje gorzką refleksję na temat skłóconego środowiska cyrkowców i nieuczciwych działań konkurencji, która zdziera plakaty Bojaro, oszukuje ludzi, wmawiając im, że przedstawienia rywali odwołano, i podkupuje artystów.

Eskalacja negatywnych działań konkurencji jest jednak niczym w porównaniu z największą obawą: czy publiczność przyjdzie na przedstawienie? Czy ludzie oderwą się od swoich telewizorów i komputerów, by zobaczyć spektakl na żywo? W erze interaktywnej telewizji, Internetu i gier komputerowych mały cyrk musi stanąć do nierównej walki także ze szklanymi ekranami i wirtualną rzeczywistością. W starciu z ofertą dostarczaną światłowodami wprost do domów nie jest łatwo przekonać ludzi do odwiedzenia cyrku. Zarysowanie tych prymarnych dylematów i obaw przychodzi dokumentalistom nader łatwo, bowiem Bojaro występuje w małych miasteczkach i wsiach, w których z każdego kąta wieje nudą i przyjazd cyrku powinien być wydarzeniem niezwykłym. Powinien być – ale nie jest.

Dramatyzm sytuacji ujawnia się w chwili, kiedy oczekiwania małego cyrku, a poprzez empatyczne nastawienie także nadzieje widzów, zostają skonfrontowane z faktem, że dziś nawet na głębokiej polskiej prowincji cyrk przestał być atrakcją. Wprawdzie za pośrednictwem jednego z bohaterów dokumentu dowiadujemy się, że Bojaro wciąż odwiedza miejsca, w których nigdy wcześniej nie było cyrku, ale naszym oczom jawi się jedynie spektakularne fiasko całej operacji logistycznej związanej z organizacją przedstawienia. Stajemy się naoczniymi świadkami tego, że zainteresowanie pokazami sztuki cyrkowej maleje, dorośli często są zawiedzeni jakością przedstawień i nawet dzieci nie reagują już entuzjazmem na widok taboru. Nietrudno więc zrozumieć, dlaczego współczesny cyrk, symbol być może jarmarcznej zabawy, ale jednak od swego zarania miejsce żywiołowego, nieopanowanego śmiechu i innych spontanicznych reakcji widowni, coraz rzadziej jest wesoły. A nawet jeśli jeszcze się śmieje, jest to tylko śmiech przez łzy.

*Cyrk wita was!*⁵

Film *Cyrk ze złamanym sercem* stanowi zapis pracy cyrkowców od wczesnego rana do wieczora, kiedy odbywa się spektakl, aczkolwiek nie jest to zapis powstały w ciągu jednego dnia. Kolejne segmenty wyznaczone są odliczaniem godzin pozostałych do rozpoczęcia przedstawienia, co zdecydowanie wzmaga zaciekawienie i niepokój widza o powodzenie całego przedsięwzięcia. Struktura dramaturgiczna dzieła jest w tym przypadku bardzo dobrze przemyślana: prócz głównego celu, jakim jest udany pokaz, pojawiają się mniejsze cele pośrednie, jak na przykład znalezienie nowych członków ekipy technicznej, uzyskanie zgody na rozstawienie namiotu cyrkowego czy zapełnienie luki w programie przedstawienia. Początek i zakończenie filmu zrealizowano w stylu onirycznym, wykorzystując między innymi zdjęcia w zwolnionym tempie, efekt „ożywionej” fotografii i celowe niedoświetlenie

⁵ Tytuł piosenki Majki Jeżowskiej, którą wykorzystano w filmie *Cyrk ze złamanym sercem*.

kadrów, lecz ta klamra odbiegająca stylem od zasadniczej części dzieła nie stoi w sprzeczności z realizmem przedstawionej historii. Co więcej, jest ona bardzo bogata znaczeniowo i daje asumpt do głębszego zastanowienia się nad dziejami cyrku i losem cyrkowców. Zanim jednak zanurzymy się głębiej w przedstawioną historię, warto dokonać podsumowania pewnych faktów.

Skład osobowy cyrku Bojaro, którym kierują Bogumiła Krześniak i Janusz Sejbuk, jest nader skromny. W skład trupy wchodzi zaledwie pięciu aktywnych zawodowo artystów cyrkowych: Stanisław Łowicki (człowiek guma), Anna Brandszteter (akrobatka), Grzegorz Brandszteter (ekwilibrysta), Tadeusz Troka (antypodysta), Grzegorz Wolny (klaun). Reżyser nie przedstawia widzom szczegółów ich biogramów ani rozlicznych cyrkowych umiejętności, dzięki czemu udaje się zachować wrażenie, że oto oglądamy zwyczajnych ludzi świata cyrku, a pospolitość ich losu jest poznawczo ciekawa i wartościowa. Całości dopełnia około pięciu członków ekipy technicznej, której skład i liczba zmieniają się wielokrotnie, ponieważ pracownicy rekrutują się głównie spośród osób bezdomnych, dotkniętych chorobą alkoholową, mających problemy z utrzymaniem stałej pracy. Specyfika tej grupy wynika w dużej mierze właśnie z przypadkowości angażu poszczególnych osób – skład trupy jest czymś chwilowym, efemerycznym. Realne zagrożenie całkowitą dezintegracją zespołu Bojaro jest nieustannie podkreślane przez wyliczanie kolejnych niedoli wagańdzkiego stylu życia.

Poruszanie się pomiędzy prowincjonalnymi miejscowościami, w których liczba mieszkańców rzadko przekracza tysiąc osób, przez co trudno zebrać komplet widowni, jest dość frustrującym i niewdzięcznym zajęciem. Można to wywnioskować z serii znaczących scen w dokumencie Pawłowskiego, które są zapisem silnych emocji i takowe wywołują też u widzów. Obserwację żmudnego rozkładania taboru i kilkugodzinnego wyczekiwania na przybycie publiczności autor urozmaica między innymi opowieścią Anny Brandszteter o upadku z trapezu podczas występu, w wyniku którego artystka poważnie uszkodziła kręgosłup. Wprawdzie widz może czuć się zdezorientowany jej aktywnością zawodową, kontynuowaną pomimo tak znacznego uszczerbku na zdrowiu, lecz analizując informacje towarzyszące temu dramatycznemu akcentowi, widać konsekwencję dokumentalisty w budowaniu napięcia. I jakkolwiek Marek Tomasz Pawłowski mógłby z powodzeniem uchodzić za pilnego ucznia Sheili Curran Bernard – skierowała ona do młodych adeptów sztuki filmowej podręcznik⁶, w którym zaleca konstruowanie dokumentalnej opowieści zgodnie z zasadami hollywoodzkiego scenopisarstwa – to trudno zarzucić mu zbyt daleko posunięty melodramatyzm.

Nazbyt wrażliwi odbiorcy, tak jak i nieodporni psychicznie cyrkowcy, nie przystają do rzeczywistości zobrazowanej w *Cyrku ze złamanym sercem*. Kiedy kamera towarzyszy artystom podczas przygotowań do występów, zwłaszcza w przyczepie Brandszteterów, gdzie na niewielkiej przestrzeni dokonują oni prawdziwie ekwilibrystycznych wyczynów, by rozgrzać mięśnie i rozciągnąć ciało, obnażone zostaje ubóstwo i daleko posunięte

⁶ S. Curran Bernard, *Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie*, przeł. M. Bukojemski, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2011.

zużycie wnętrza i sprzętów, które są ich domem przez niejedną sezon. Uwaga widza zostaje skierowana na małe dzieci podróżujące z artystami, przyglądające się ciekawie ćwiczeniom rodziców, chłonna atmosfera areny i taboru cyrkowego. Nasze wyobrażenia co do ich przyszelego losu, zbudowane na prostych skojarzeniach z nauką poprzez naśladowanie i kontynuowaniu rodzinnych tradycji, zostają podważone w ciekawy sposób. Oto bowiem właścicielkę cyrku odwiedza dorosła córka, która z radością korzysta z matczynego wikt i przy okazji opowiada filmowcom o swoich odczuciach związanych z życiem toczącym się wokół areny. Jej wypowiedź o minionej już miłości do egzystencji „pomiędzy kartonami, zabawkami, bez prawdziwej łaźienki”, którą znała z dzieciństwa, i niezgodzie na kontynuowanie tego w samodzielnym, dorosłym życiu prowokuje matkę do osobistej refleksji na ten temat. Bogumiła Krześniak rozważa przed kamerą: „My nie znamy innego sposobu na życie po prostu. A może nie chcemy znać? Może my to kochamy, bo jakbyśmy przestali się w to bawić, to może byśmy już nie żyli?”.

Pozornie retoryczne pytanie, zawieszona chwilowo w próżni, nie pozostaje jednak bez odpowiedzi, bowiem reżyser stara się wiernie przedstawić naturę cyrkowców, kładąc nacisk na ich zadziwiająca zdolność adaptacji do zmiennych warunków. Z filmu płynie dość wyraźne przesłanie: cyrkowcy to specyficzny gatunek ludzi – są zawsze w drodze, poszukują nowych wyzwań, są gotowi przyjąć niespodzianki losu. Deklarację co do umiłowania takiego sposobu życia nie zawsze formułują wprost, tak jak to czyni właścicielka cyrku, ale dopytywani o ewentualne porzucenie cyrku przyznają, że nie widzą dla siebie alternatywy. Choć los cyrkowca to bardzo niepewny kawałek chleba, osiadły tryb życia nie wydaje się dla nich atrakcyjny. Zresztą na próżno szukać w filmie pozytywnych przykładów życia poza cyrkiem, bowiem panorama prowincjonalnych miasteczek przynosi jedynie kolejną porcję marazmu. Wprawdzie na samym początku filmu dyrektor Bojaro wypowiada pozytywną opinię o swojej profesji: „Zawód artysty cyrkowego daje człowiekowi poczucie wolności, dlatego że człowiek porusza się, wykonując ten zawód, niemalże wszędzie tam, gdzie pozwala mu jego klasa, umiejętności, kontakty”. Jednak po chwili puentuje już z nutą gorczy, że cyrkowcy przestali być komukolwiek potrzebni, więc są zmuszeni organizować wszystko własnym sumptem, występując na małych podwórkach. W dokumencie Pawłowskiego oglądamy więc tę chałupniczą wersję cyrku, mając poczucie, że aktywność i inicjatywy podejmowane przez ekipę Bojaro są niczym sztuczne podtrzymywanie przy życiu pacjenta, który już od dawna jest w stanie wegetatywnym.

Jak linoskoczek

„Obecnie moje życie nie różni się od życia linoskoczka. Nadal muszę balansować: spadnę – nie spadnę, zagramy – nie zagramy” – konstatuje dyrektor cyrku Bojaro, człowiek, który przez ponad 20 lat wykonywał akrobacje na linie. Niepewna sytuacja cyrku została potraktowana przez dokumentalistów jako oś struktury dramaturgicznej filmu, dzięki czemu kolejne jego segmenty podtrzymują w widzach zainteresowanie historią, której zakończenie „pisze samo życie”. Trudno wyrokować, w jakim stopniu reżyser inscenizował i prowoko-

wał wydarzenia przedstawione w dokumencie, bowiem jedyną częścią budzącą pewne wątpliwości co do autentyczności są rozmowy z potencjalnymi pracownikami ekipy technicznej. Poszukiwania pomocników zdają się być aż nadto spokojne i nieśpieszne w stosunku do nerwowej i przygnębiającej atmosfery w taborze. A przecież właściciel wyraźnie komunikuje w innych scenach, że wyruszając w kolejną trasę, podejmuje wraz ze swoją współniczką ryzyko porażki finansowej. Przez jakiś czas, jakby wbrew napierającym zewsząd destrukcyjnym siłom, udaje im się przetrwać, lecz pewnego dnia zdarza się wyjątkowo przykra sytuacja. Na przedstawienie przychodzi zaledwie dwudziestu paru widzów, więc według prostego wyliczenia kosztów, pokaz w tych warunkach staje się nieopłacalny. Jedynym wyjściem wydaje się odwołanie spektaklu, aby nie generować kolejnej straty finansowej.

W kluczowej sekwencji filmu właściciele cyrku do ostatnich chwil przed planowanym rozpoczęciem przedstawienia wypatrują potencjalnych widzów, których obecność „usprawiedliwiłaby” nieekonomiczną decyzję. W pełnym napięciu oczekiwaniu rodzi się nawet pomysł, by zaferować artystom tylko połowę stawki należnej za występ, lecz właściciele mają opory, by przedstawić taką propozycję ekipie. Nie wytrzymując presji chwili, Stanisław Łowicki zgadza się negocjować z pozostałymi członkami trupy, a po usłyszeniu od nich słów odmowy konstatuje z rozczarowaniem: „To przykre, że ludzie nie umieją się bawić swoją pracą, że ten jeden raz można było powiedzieć: tak”. W tym czasie widzowie pozostają zniewoleni niemożnością opowiedzenia się po którejś ze stron, ponieważ reżyser umiejętnie rozdziela uwagę pomiędzy argumenty właścicieli i artystów. Zachowanie bezstronności dotyczy także sposobu przedstawienia publiki przybyłej na przedstawienie, która w opozycji do świata cyrkowców mogłaby wydać się „winna” zaistniałej sytuacji. Tymczasem kulminacja całego emocjonalnego napięcia, związanego z podjęciem decyzji o przedstawieniu, zostaje scedowana na spontaniczne reakcje widzów – tych zgromadzonych pod cyrkowym namiotem i tych oglądających film.

Symptomatyczne jest to, że dokumentalistom udało się zarejestrować, a następnie odtworzyć za pomocą montażu odczucie, że w miarę upływu cennych chwil, gdy na zewnątrz robi się coraz ciemniej, namiot cyrkowy i arena przyciągają swym blaskiem i ciepłem, które nie jest rzeczywiste i odczuwalne, a raczej – wyobrażone. Pozytywna „potencjalność” tego, co może się za chwilę wydarzyć na cyrkowej arenie, odsuwa lęki, negatywne uczucia i prozaiczne problemy poza krąg zakreślony linią widowni, okalany przez szapito. Tej tajemniczej siły doświadczają początkowo pochmurni i onieśmieleni nieliczni widzowie oraz zmartwieni sytuacją artyści. Jednak widok oświetlonej areny okazuje się działać najsilniej na weteranów cyrku, czyli właścicieli – Bogumiłę i Janusza, którzy przerzucając między sobą odpowiedzialność za podjęcie decyzji, rozstrzygają o losach przedstawienia nie przy kasie biletowej z kalkulatorem w rękę, lecz patrząc ukradkiem zza kurtyny na dzieci czekające na spektakl. I właśnie rozważając reakcje zawiedzionej publiczności, a zwłaszcza najmłodszych widzów, postanawiają jednak dać występ.

Tryumf idei cyrku nad siłą pieniądza nie trwa jednak długo – pozorny *happy end* ulega zawieszeniu, bowiem reżyser jeszcze raz powraca do pozakulisowych kwestii, takich jak dezintegracja zespołu i smutne konstatacje o nadejściu „niemożliwego”. Entropia nie daje o sobie zapomnieć nawet w trakcie cyrkowego show i chociaż arena wciąż pozostaje

miejszem szczególnym, wyabstrahowanym ze zwykłego biegu spraw, to tuż za kurtyną nawet najwięksi entuzjaści sztuki cyrkowej pozwalają sobie na gorzkie słowa. Także idealista Stanisław Łowicki tuż przed występem, maskując uśmiechem lekką treść, mówi: „Może być – jak na umierający cyrk”.

Na klauna to ja bym się nadał...

Jedną z kluczowych postaci filmu *Cyrk ze złamanym sercem* jest klaun, w którego na arenie wciela się Grzegorz Wolny. Pomimo dokumentalnego charakteru dzieła Pawłowskiego wymiar figury klauna wykracza poza realną rzeczywistość i staje się główną metaforą tego obrazu. Począwszy od tytułu filmu, który nawiązuje do kategorii „klauna ze złamanym sercem”⁷, poprzez wielokrotne przywołanie wizerunków twarzy klauna, skończywszy na zintensyfikowanej estetyzacji życia⁸ bohatera wcielającego się w tę fundamentalną postać, reżyser konstruuje dodatkowy, naddany sens kondycji współczesnego klauna. Już w pierwszych ujęciach, kiedy kamera zagląda do starego baraku z cyrkowymi pamiątkami, widzimy kilka plakatów z wizerunkiem roześmianej, kolorowo pomalowanej twarzy klauna. Jest to zrozumiałe – wszak to najbardziej rozpoznawalna figura z całej plejady cyrkowych postaci i ten – chciałoby się rzec – klasyczny wizaż, jest motywem przewodnim *Cyrku ze złamanym sercem*.

Obecność taboru cyrkowego Bojaro w pejzażu polskiej prowincji każdorazowo zaznaczona jest przez obraz klauna: wymalowany na ścianie wozu cyrkowego, zawieszony u powały namiotu, powielony na plakatach czy też występujący w przebraniu jako żywa reklama (rozdaje ulotki i zaprasza na spektakl). To on stoi na pierwszej linii frontu walki o widza. Jego obecność w cyrku jest nieodzowna, ponieważ nie wymaga dodatkowych informacji o tym, kim jest i jaką pełni rolę, a także wywołuje najprostsze skojarzenie: jest klaun, czyli będzie śmiech i zabawa. Oczywiście jego pojawienie się zapowiada zabawę i śmiech określonego typu – jarmarczny, rubaszny, a bywa, że i nieco wulgarny, związany między innymi z aparycją, zachowaniem czy śmiesznymi rekwizytami używanymi podczas popisowych numerów na arenie. Rozszyfrowanie rodzaju śmiechu i zabawy oraz możliwej interakcji z publicznością wiąże się z określeniem typu klauna. W przypadku bohatera *Cyrku ze złamanym sercem* rozpoznajemy *emploi* klauna Augusta na przykład po bardzo kolorowym makijażu, którego bazą jest kolor biały, a na nim namalowany jest nienaturalnie duży zarys ust (ułożonych w uśmiech) i ogromne brwi⁹. Innym charakterystycznym znakiem jest czerwony nos, a także strój, który nie pasuje do figury z uwagi na zbyt krótkie spodnie na szelkach, pstrokatą koszulę i za duże buty. Ubiór, celowo pomyślany jako tak

⁷ R. Croft-Cooke, P. Cotes, *Świat cyrku*, PIW, Warszawa 1986, s. 113–123.

⁸ Estetyzacja rozumiana jako chęć przekształcenia życia w dzieło sztuki. Zob. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1997, s. 299–332.

⁹ Więcej o klasycznym wizażu klauna typu August: J. Roberts, *Strutter's Complete Guide to Clown Makeup*, Piccadilly Books Ltd., Colorado Springs 1991; B. Fife, T. Blanco, S. Kissell, E. Harris, *Creative Clowning*, Piccadilly Books Ltd., Colorado Springs 2003.

zwany koszmar krawca, dopełnia nieokiełznana i szalona fryzura wystylizowana za pomocą różnokolorowej peruki. Uwzględniając bogatą literaturę przedmiotu¹⁰, opisującą cechy charakteru i elementy stroju klauna-Augusta, można sformułować wniosek, że obniżenie poziomu pokazów cyrkowych dotyczy z pewnością także postaci klauna – jego strój, makijaż i rekwizyty są skromne, utrzymane na poziomie absolutnego minimum.

Analizując sceny, w których pojawia się klaun, można zauważyć tendencję do alienowania tej postaci. Co więcej, występ Wolnego jest solowy, co samo w sobie nie może być zarzutem, lecz jako kontrpunkt, mówiący o latach świetności cyrku, przywołano materiały archiwalne z fragmentami przedstawienia grupy klaunów, którzy układem złożonych gagów rozśmieszali do łez – zwłaszcza dzieci. Wprawdzie ów najcenniejszy w cyrku dziecięcy śmiech pojawia się w onirycznej sekwencji wieńczącej film, lecz prezentowany wówczas numer klauna polega akurat na zalewaniu się fontanną sztucznych łez, tryskającą z oprawki okularów. Sekwencja ukazująca fragmenty poszczególnych występów ujawnia, że nie tylko bohater wcielający się w postać klauna jest zmuszony do bycia wielofunkcyjnym artystą, lecz akurat Grzegorz Wolny jest na tyle specyficzną osobą, że jego wrażliwość i refleksyjna natura nadają klaunowi rys dramatyczny. To spostrzeżenie można wywieść z analizy wypowiedzi bohatera, który zwierza się przed kamerą z różnych bolączek zawodu artysty cyrkowego.

Obserwacja tego, jakie dodatkowe obowiązki zawodowe spoczywają na nim poza areną, pozwala zrozumieć jego wyraźne zniechęcenie i wypalenie zawodowe. Klaunowi wcale nie jest do śmiechu – musi zajmować się zwierzętami, przygotowuje sprzęt do prażenia kukurydzy, jako człowiek pająk wypełnia luki w programie przedstawienia, a wykonując tak zwany *fire show*, wciąż ma na twarzy wymalowaną maskę uśmiechniętego błazna. Właśnie ta zastępcza i fałszywie wesoła błazenada, a nie profesjonalna kłownada, stanowiąca meritum udanego występu, kładzie się cieniem na jego egzystencji poza areną poprzez niemożność poważnego potraktowania roli klauna. Ciekawe jest również to, że reżyser całą aktywność klauna pokazuje zaledwie w kilku epizodach, z których występ na arenie zdaje się najkrótszy i najmniej znaczący. Podobną formułę prezentowania finałowego występu zastosowano także względem pozostałych artystów – ekranowy czas ich popisów na arenie został maksymalnie skrócony. Ten zabieg można interpretować jako celowe unikanie oceny jakości i poziomu cyrkowego show. Reżyser nie prezentuje widzom dokładnie programu artystycznego, pozostawiając w domyśle to, czy są to dobrzy artyści i czy faktycznie należy im się dawna estyma, za którą tak tęsknią. Oniryczny charakter scen przedstawiających występy na arenie daje nam poczucie obcowania z tajemną sztuką, ale kamufluje też ewentualną miałość występów. Dzięki temu mamy szansę do końca sympatyzować z bohaterami, ponieważ reżyser traktuje ich z wyraźnym pietyzmem. Co więcej – celowo ruguje ze świata cyrku śmiech i wszelką wesołość, chcąc pokazać nam znacznie poważniejszą, werystycznie prawdziwą „drugą twarz” cyrkowców. W ten sposób podważa nasze wyobrażenia o wesołym, pełnym przygód życiu wędrownego taboru.

¹⁰ Zob. L. Peacock, *Serious Play: Modern Clown Performance*, The University of Chicago Press, Chicago 2009; B. Hugill, *Bring on the Clowns*, Chartwell Books, Indiana University 1980; D. McManus, *No Kidding! Clown as a Protagonist in Twentieth-Century Theater*, University of Delaware Press, Newark–London 2003.

W *Cyrku ze złamanym sercem* wszystkie elementy cyrkowego życia są śmiertelnie poważne. W pogoni za pieniądzem i walce o przetrwanie brak miejsca, czasu i sił na humor, dowcip, a nawet na zwykły uśmiech, który jest tylko wyćwiczoną przed lustrem miną i fałszywym elementem makijażu. Jediną osobą, która spontanicznie i na wesoło śpiewa frywolną piosenkę, jest nowo przybyły pracownik techniczny, który dopiero zaczyna swoją przygodę z cyrkiem i nie ma jeszcze żadnych negatywnych doświadczeń związanych z taborowym życiem. Grzegorz Wolny zwierza się filmowcom z samotności i braku bliskiej osoby, a to wyznanie czyni go jeszcze bardziej posepnym przez pełen rynsztunek klauna, jaki w owej chwili ma na sobie. Silne światło reflektora skierowane na smutnego klauna upoetycznia jego refleksję i ogólną kontemplacyjną postawę, przez co jego postać staje się nieco wyabstrahowana z rzeczywistości. Odjazd kamery ujawnia, że bohater siedzi samotnie pomiędzy cyrkowymi wagonami, a mimo jego pełnej gotowości do występu w tle nie widać żadnych widzów czekających na spektakl. Alienację klauna, pustkę i bezruch tej sceny podkreślają w warstwie dźwiękowej odgłosy szczekających w oddali psów i delikatny motyw muzyczny, powtarzany w momentach zasługujących na „fotograficzny” zapis w naszej pamięci.

Analizując zabiegi poczynione przez reżysera, dostrzegamy, że postać klauna została predestynowana do bycia emblematem samoświadomego, melancholijnego artysty, który nie zrezygnował z ambicji zawodowego rozwoju. Budowanie spójnego obrazu wielowymiarowej postaci polega między innymi na ukazaniu bohatera podczas robienia makijażu przed występem, kiedy wyznaje on, że sposób malowania zapożyczył ze zdjęć słynnych polskich i zagranicznych klaunów. Swoje eksperymenty z wizażem i zgromadzony arsenał kosmetyków określa jako wystarczające, a nawet godne pozazdrosczenia przez niejedną kobietę. Tymczasem w warstwie obrazowej jego słowom towarzyszy panorama ubożego wnętrza cyrkowego wagonu. W rzeczywistości nie zachwyca nas ani wykonanie makijażu, ani ćwiczenie min przed lustrem na tle różowych ścian, przywodzących na myśl garderobę *variétés* czy też kobiecy buduar. Oczywiście klaun stara się nobilitować swoją profesję, wyrażając dumę z własnych zawodowych osiągnięć, ale ten zwykły odruch obronny pogłębia jego tragiczność i wprowadza do filmu rys groteski. W chwilę później, gdy słyszymy narzekania bohatera, że wcielając się w postać klauna, narażony jest na kpiny i przezwiska ze strony dzieci, podświadomie spodziewamy się jakiegoś seksualnego podtekstu tychże żartów. Tymczasem okazuje się, że klaun zostaje przyrównany do osoby z zespołem Downa. To zapewne nieporadność, odmiennność i rubaszna prostota zachowań i reakcji klauna typu August wyzwalają w widzach ten rodzaj śmiechu, który autorzy *Świata cyrku* opisują następująco: „Istnieje jaskrawa różnica pomiędzy śmiechem na widok zwierząt wykonujących ludzkie sztuczki a śmiechem z kłownów, będących po prostu istotami ludzkimi – śmiesznymi postaciami o schizofrenicznej osobowości i podwójnym życiu, co po latach zdecydowało o tym, że termin »kłown ze złamanym sercem« stał się w większym stopniu rzeczywistością niż fantazją”¹¹.

¹¹ R. Croft-Cooke, P. Cotes, *Świat cyrku*, *op. cit.*, s. 114.

Wspomniana kategoria „klauna ze złamanym sercem” stanowi w tym przypadku słowo klucz do zrozumienia całej metafory wypracowanej przez dokumentalistów w *Cyrku ze złamanym sercem*. Nie chodzi bynajmniej o proste nawiązanie nazewnicze, lecz o zbudowanie pola porównawczego między biografiami rzeczywistych, historycznych postaci klaunów, o których piszą między innymi w swojej książce Rupert Croft-Cooke i Peter Cotes, a egzystencją współczesnych artystów cyrkowych. Wprawdzie bohaterowie filmu Pawłowskiego nie kończą w sposób jednoznaczny swojej cyrkowej kariery – mamy tu do czynienia z otwartym zakończeniem – lecz ich kondycja w warunkach kapitalistycznego cyrku jest bliska temu, co możemy znaleźć w wielu biogramach, a raczej nekrologach wielkich klaunów: „potrafił zrealizować każde trudne zamierzenie, ale nigdy nie zdobył popularności, na jaką zasługiwał, i umarł w przytułku...”¹². Autorzy *Świata cyrku* wspominają także o niemożności przeprowadzenia analizy podobieństwa kłownady do kombinacji łąz ze śmiechem, szczególnie gdy łąz wypełniają życie prywatne klauna, a śmiech pozostaje zamknięty wewnątrz cyrkowego świata. Twórcy *Cyrku ze złamanym sercem* poszli jednak dalej, pozostawiając za sobą porównanie *stricte* cyrkowe, a wskazując na entropiczny rozpad jako siłę dezintegrującą świat cyrku. Śmiech „uwięziony” pod kopułą cyrkowego namiotu zdaje się być odrealnionym, sennym marzeniem, a łąz cyrkowców tuż za kurtyną są jedyną rzeczywistością, jaka do nas dociera. Bliska obecność zabawy, śmiechu, rozrywki tuż obok nieuchronnego rozpadu – śmierci świata cyrku – to współczesne ucieleśnienie dramatycznych losów „klaunów ze złamanym sercem”. I nawet światło reflektorów skierowane na klauna na chwilę przed ostatecznym upadkiem cyrku w jakiś upiorny sposób potęguje fakt, że w chwili autentycznego końca Bojaro nie było żadnych kamer, fleszy i reporterów, a ewokowany przez Pawłowskiego entropiczny rozpad stał się po prostu faktem.

Zanim jednak to nastąpi, reżyser z dużym socjologiczno-etnograficznym talentem wyłuska szczególną fizjonomię człowieka, który na propozycję pracy w cyrku odpowie ochotczo: „Na klauna to ja bym się nadał...”. Jego zabiedzona twarz, nosząca ślady licznych bójek i nadużywania alkoholu, oraz niezborna, lekko bełkocząca mowa i uśmiech odsłaniający braki w uzębieniu niestety wcale nie śmieszą, lecz budzą współczucie i nutę przerażenia. To również prawdziwy, współczesny „klaun ze złamanym sercem”. Autor filmu wskazał w ten sposób na nowy trop do wyszukiwania poza cyrkiem ludzi w typie klauna, którzy są równie rozpaczliwie nieśmieszni jak cyrkowy pierwowzór.

Cyrk to ja mam w domu...

W filmie *Cyrk ze złamanym sercem* reżyser pozwala nam zajrzeć do wnętrza świata, który chyli się ku upadkowi, lecz aby poczucie straty było wyraźnie odczuwalne także dla tych, którzy nie mają bliskich związków ze światem cyrku, serwuje nam pokazną dawkę materiałów archiwalnych, na których uwieczniono chwile świetności polskiego cyrku. Wzbudzenie w odbiorcach empatii jest łatwiejsze, jeśli nostalgiczne wspomnienie „starych dobrych czasów”, przypadających akurat na lata PRL-u, współgra z nastrojami niezadowo-

¹² *Ibidem*.

lenia z tego, co przyniosła Polakom transformacja ustrojowa. Materiały pochodzące z archiwów FilMOTEKI Narodowej, a także z prywatnych zbiorów cyrkowców nie są rodzajem kartki z podręcznika historii. Pełnią one ważną rolę w onirycznej sekwencji otwierającej i zamykającej dokument: w opuszczonym, spróchniałym wozie cyrkowym zgromadzono pamiątki po wielkich gwiazdach cyrkowej estrady i rekwizyty wykorzystywane na arenie. Ślady dawnych dni – stare zdjęcia, plakaty, stroje i ozdoby – leżą w zapomnieniu, a kiedy drzwi rozwalającego się baraku otwierają się przed nami z nieprzyjemnym skrzypieniem, nie mamy wcale poczucia, że oglądamy cenny skarbiec pamięci, lecz – niepotrzebne nikomu starocie i śmieci.

Kontakt z materiałem dotkniętą procesem rozkładu sprawia, że świat cyrku, w który dopiero wchodzimy, już od pierwszych ujęć przybiera niepokojąco mroczne barwy. Energiczni, pracowici i sympatyczni właściciele cyrku Bojaro początkowo zdają się zupełnie nie pasować do wizji zapomnianego, nikomu niepotrzebnego lamusa, gdzie „odłożono” portrety wybitnych artystów cyrkowych. Jednak w trakcie filmu pojawia się wiele symptomów rychłego końca. W ostatecznym rozrachunku – według zasady entropii – napór chaosu i upływający czas nie mogą zostać zatrzymane. Spowolnione kadry magicznych występów pod kopułą namiotu, jak również zastosowane wcześniej stop-klatki i zaciemnienia, sugerujące wykonanie pamiątkowej fotografii, są jedynie wskazówką, co należy uwiecznić we własnej pamięci.

W dokumencie Pawłowskiego pamięć i wspomnienia są bardzo ważnymi kategoriami. Właściciele cyrku, artyści, a także przygodnie napotkani ludzie jednogłośnie z rozwinięciem opowiadają o dawnych czasach, sięgając do swoich wspomnień z dzieciństwa, a w przypadku starszych stażem pracowników – do doświadczeń zawodowych. Jednak przypomnienie o tym, jakim świętem w latach siedemdziesiątych był przyjazd cyrkowej trupy, nie przekłada się wcale na obecny stosunek do wędrownego cyrku. Opowieść o tym, jak dawniej tłumy dzieci blokowały wozom wjazd na plac cyrkowy, a na ulicach taborowi towarzyszyły zawsze grupy ciekawskich gapiów, zostaje wprawdzie podkreślona przez przywołanie adekwatnych materiałów archiwalnych, a następnie zestawiona z obojętnymi reakcjami współczesnej młodzieży i dorosłych na widok rozkładania cyrkowego namiotu. Trzeba jednak zachować krytyczny stosunek do wkopiowanych kronik z okresu PRL-u, ponieważ ówczesnie obowiązujący huraoptyzm i propaganda sukcesu z pewnością zafałszowały prawdziwe oblicze cyrku tamtego okresu. Przywołane filmowe fragmenty minionej „złotej ery” artystów cyrkowych mogą być równie fałszywym obrazem jak niewyraźne, obciążone błędem niedoskonałości ludzkiej pamięci wspomnienia bohaterów dokumentu. Z uwagi na to, co jest największą siłą materiałów dokumentalnych, czyli na zawarty w poszczególnych kadrach czas, który uwalniany stopniowo w procesie odbioru dzieła¹³ daje nam namiastkę nieśmiertelności, można zinterpretować nostalgiczne nastawienie bohaterów jako potrzebę przedłużenia egzystencji upadającego cyrku. Udział w dokumentalnej

¹³ Założenie, że film dokumentalny „zawiera” w sobie upływający czas i stopniowo go uwalnia w procesie odbioru dzieła, przedstawia Mirosława Salska-Kaca na przykładzie filmu *Usłyszcie mój krzyk* Macieja Drygasa, zob. M. Salska-Kaca, *Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym*, Muzeum Kinematografii, Łódź 1995, s. 10–15.

rejestracji o charakterze społeczno-etnograficznym jest dla nich najwyraźniej kolejną formą walki z destrukcyjnymi siłami.

O tym, co jest poważnym zagrożeniem dla współczesnego cyrku, dowiadujemy się między innymi za pośrednictwem wypowiedzi przypadkowego przechodnia, który zaproszenie na występ cyrkowców kwituje cynicznym stwierdzeniem: „Cyrk to ja mam w domu...”. To zdanie ma podwójne znaczenie: pokazuje, że w potocznym rozumieniu cyrk postrzegany jest jako dziwaczne zachowanie, chaos i zamieszanie; wskazuje też na specyfikę sytuacji, w której dom stał się głównym miejscem rozrywki. Warto w tym momencie wspomnieć, że w czasie gdy kręcono materiał o problemach cyrku Bojaro, telewizyjny kanał Polsat emitował show zatytułowany *Gwiazdny Cyrk*, a konkurencyjna stacja TVN rozpoczęła emisję programu *Mam talent!*, w którym zaprezentowało się wielu artystów cyrkowych. Obliczana przez producentów oglądalność sięgała blisko 6 mln, można więc zaryzykować stwierdzenie, że zdawkowa wypowiedź skrupulatnie zarejestrowana przez Pawłowskiego zawiera w sobie zaskakująco dużo prawdy o tym, gdzie od kilku lat najłatwiej zobaczyć „sztukę cyrkową”.

Polska jest „Be”

Etnograficzne zacięcie reżysera widoczne jest także w próbie sportretowania polskiej prowincji, którą kamera eksploruje równie uważnie jak przypadek cyrku Bojaro. W filmie *Polska jest tą krainą*, którą zwykło się określać mianem Polski „B”, a nawet Polski „C”. Biedniejsza, niedoinwestowana, gospodarczo zapóźniona i słabiej zaludniona względem Polski „A”, wschodnia część kraju funkcjonuje tu jako symboliczny obraz „końca świata”. W dokumencie tabor cyrkowy porusza się po obszarze województwa mazowieckiego, a dokładniej po powiecie płońskim i ostrowskim. Z okien samochodu właściciela cyrku, penetrującego okolicę w poszukiwaniu odpowiedniego placu do rozstawienia namiotu, poznajemy pobieżnie miejscowości: Kalinowo, Jasienica, Zaręby Kościelne, Andrzejewo czy Proboszczowice. Dokładne nazwy nie są jednak elementem dokumentacji konkretnych miejsc i ludzi tam mieszkających, lecz mają charakter jedynie poglądowy. Twórcy z premedytacją unikają podawania szczegółowej lokalizacji, ponieważ dużo ważniejsze jest zaznaczenie rodzaju wybranej trasy i mobilności cyrkowej trupy.

Rozpatrując szeroką gamę sposobów przedstawienia polskiej prowincji, serwowaną obficie w polskim dokumencie ostatnich lat – począwszy od kontrowersyjnej *Arizony* (1997) Ewy Borzęckiej, poprzez arcyciekawy cykl dokumentalny *Nasz spis powszechny* z 2002 roku, aż do lirycznego *Na chwilę* (2005) Wojciecha Staronia – trzeba niestety przyznać, że Marek Tomasz Pawłowski uległ sile stereotypów. W jego filmie obraz Polski „B” jest kalką klisz spostrzeżeniowych i brak mu powiewu świeżości, choć trudno odmówić autorowi chęci zgłębienia problemu marginalizacji wsi, skoro zapuszcza się z kamerą w wyjątkowo nieprzyjazne rejony. Czego dowiadujemy się o polskiej prowincji z filmu *Cyrk ze złamanym sercem*? W pierwszym rzędzie zainicjowana przez filmowców seria wypowiedzi mieszkańców małego miasteczka, krzątających się w dzień targowy wokół sklepu i baru,

odślania ich nastawienie do cyrku i do rozrywki w ogóle. To, jak postrzegają swoje możliwości spędzania wolnego czasu, wskazuje przede wszystkim na ich niskie potrzeby kontaktu z kulturą i skupienie uwagi na sprawach bytowo-materialnych. Wydawałoby się, że przekaz cyrkowego spektaklu idealnie wpasuje się w rzeczywistość prowincjonalnej nudy i braku oferty kulturalnej. Nic bardziej mylnego – rozrywką jest dzień targowy, picie piwa pod sklepem czy kilkudniowe libacje alkoholowe, o czym zaświadcza swoim stanem upojenia jeden z potencjalnych pracowników ekipy technicznej. Wizualnie Polska „B” jest „be” – seria twarzy smutnych, zaniedbanych, zniszczonych tylko w szczególnych momentach przerywana jest zbliżeniem jakiejś dziecięcej, uśmiechniętej buzi. Panorama prowincjonalnych osad także nie pokrzepia swym widokiem, lecz trzeba pamiętać, że reżyser pozwalał sobie na pewną manierę potwierdzania obrazami tego, co założył na starcie filmu. Zapewne dlatego w *Cyrku ze złamanym sercem* niewiele jest plenerów kręconych wiosną i latem przy ładnej pogodzie, bo skłębione deszczowe chmury i jesienne pejzaże z pewnością lepiej komponują się z koncepcją upadku i rozpadu. Chociaż nie zarzucam reżyserowi wyraźnej tendencyjności, to pragnę zwrócić uwagę na zadziwiającą wręcz koherencję układu obrazów, dźwięków i wypowiedzi bohaterów, która tworzy oryginalny wizerunek świata cyrku w stanie agonalnym. Co ciekawe, w jednej ze scen współwłaścicielka cyrku rozwiesza plakat reklamowy na słupie ogłoszeniowym, który oklejony jest plakatami wyborczymi. Roześmiana twarz klauna z kolorowym, charakterystycznym makijażem w znaczący sposób dopełnia zestaw poważnych fizjonomii przyszłych elit rządzących. Bogumiła Krześniak, spostrzegając, jak znaczne towarzystwo widnieje już na słupie, komentuje to przewrotnie: „Powiesimy jeszcze jednego wyborcę” – wizualnie przyrównano klauna do kandydatów na posłów i senatorów. Ta krótka symboliczna scena uprzytamnia nam, że świat wpływowych ludzi jest zupełnie nieobecny w szarej rzeczywistości polskiej prowincji.

Epilog, czyli życie poza filmowym kadrem

W czasie gdy Marek Tomasz Pawłowski otrzymał nagrodę na 16. Międzynarodowym Festiwalu Filmów Etnograficznych, cyrk Bojaro dogorywał gdzieś na głębokiej polskiej prowincji w bardziej dramatycznych okolicznościach, niż mógłby to sobie wymyślić nikt z scenarzyści¹⁴. Próbując skonfrontować rzeczywistą kondycję cyrku Bojaro z wizją reżysera, który może nazbyt tendencyjnie udokumentował powolną agonię polskiego cyrku, natrafiłam na szereg informacji o dalszych losach bohaterów *Cyrku ze złamanym sercem*. Okazało się, że śmierć znalazła swe dojście w pobliżu cyrkowej areny, choć, jak poetycko

¹⁴ Po zakończeniu realizacji filmu w Bojaro pozostali tylko Grzegorz Wolny i Tadeusz Troka, ale i oni wkrótce odłączyli się, by stworzyć własny cyrk De La Luna. Dwa epizody stanowią ciekawą puentę omawianego dokumentu, pokazują bowiem, że poszczególni bohaterowie zostali naznaczeni entropicznym rozpadem, którym „zarazili się” w zainfekowanym cyrku Bojaro. Podczas pokazu w marcu 2010 roku zawalił się namiot cyrkowy De La Luni, wskutek czego kilku widzów zostało rannych, a prokuratura wszczęła postępowanie w sprawie właścicieli. Dwa miesiące później jeszcze bardziej tragiczny wypadek zdarzył się w samym Bojaro, kiedy podczas rozstawiania cyrkowego namiotu dwóch członków ekipy technicznej straciło życie na skutek porażenia prądem.

relacjonował wcześniej dziennikarz: „Arena jest miejscem świętym. Nie mają do niej dostępu śmierć ani łzy”¹⁵. Brutalna rzeczywistość nie okazała się jednak ani trochę poetycka, a złamane serce Bojaro ostatecznie pękło. Kolejne doniesienia i dywagacje na temat działalności bohaterów *Cyrku ze złamanym sercem* są ciekawe, ponieważ w dużej mierze mają swoje źródło w zainteresowaniu mediów ewokowanym przez dokument Pawłowskiego. Sytuacja cyrku Bojaro przedstawiona w filmie jest jak najbardziej prawdziwa, lecz należy ją traktować raczej jako interesujące i pogłębione studium indywidualnego przypadku, a nie uśredniony obraz całego środowiska cyrkowców w Polsce¹⁶.

Całościowy sens *Cyrku ze złamanym sercem* podporządkowany jest autorskiej wizji świata naznaczonego skazą rozpełnianej żywiołowo entropii, rozkładem, który atakuje realny ład materii i przeżera nawet upływający czas. Co więcej, filmowy dokument za sprawą implikowanej obiektywności zapisu wzmocnił i wyolbrzymił istotne problemy rzeczywistego świata cyrku w Polsce. Można rzec nawet, że reżyser upoczwarzył upadek sztuki cyrkowej, dokonując drobiazgowej wiwisekcji na organizmie o nazwie Bojaro. Nałożenie dobrze skomponowanej struktury dramaturgicznej na surowy bieg wydarzeń zdaje się w pewnym sensie przyspieszać upadek cyrku, chociażby poprzez sprowokowanie bohaterów do refleksji nad naturą ich profesji i wskazanie największych bolączek współczesnego cyrku. Destrukcyjne siły, początkowo skryte i nieprzejawiające się w pierwszych scenach filmu, prezentowane są bez pośpiechu, ze spokojną, dokumentalną rzeczowością, właśnie po to, aby suma działań niszczących czynników wywołała większy efekt na widzach. Poza oczywistymi zagrożeniami dla egzystencji Bojaro, które przedstawiono w toku filmu, dano nam odczuć, że działa też czynnik niedocieczony, widoczny w objawach, lecz nie w swoim źródle. Widz zdany jest na własne domysły, ponieważ Marek Tomasz Pawłowski nie stawia diagnozy, nie mówi nam, jakie są rokowania, odmawia wystawienia recepty, gdyż jego zdaniem nie istnieje lek, który mógłby zahamować postępujący rozkład.

Małgorzata Smoleń

The Circus with a Broken Heart – a documentary record of entropic decay

Author of the article discusses in details the documentary film directed by Marek Tomasz Pawłowski *The Circus with a Broken Heart* (2009), in the context of the condition of Polish

¹⁵ P. Siwanowicz, *Za cyrkową kurtyną*, „Przegląd” 2002, nr 22 ; artykuł dostępny online: <http://www.przeglad-tygodnik.pl/pl/artykul/za-cyrkowa-kurtyna> (data dostępu: 16.12.2011).

¹⁶ Warto wspomnieć o istotnej kwestii, którą reżyser *Cyrku ze złamanym sercem* niemal całkowicie przemilcza. Otóż współczesny polski cyrk ma co najmniej dwa oblicza, warunkowane zasobami finansowymi właścicieli. Istnieje kilka dużych cyrków: Zalewski, Arena, Korona, Arlekin czy Europa, które oferują bogaty repertuar i są w stanie konkurować z innymi rozrywkami dostępnymi w dużych miastach.

contemporary circus after 1989. This documentary film presents a picture of a modern circus, infected with entropy, decline and chaos. These forces destroy all constitutive elements of a circus: artists, arena, technical background, and the audience as well. Through presentation of specific people, events and phenomena the director creates the image of slow decline of a small circus "Bojaro". Based on this picture, the author of the article draws conclusions about the causes of the crisis of Polish circus, and tries to analyze the image of the Polish province under capitalism. Referring to the artistic values of the documentary, the author indicates its main assets, namely the use of metaphors and complex aesthetic figures, and the well organized dramatic structure. The analysis emphasizes the figure of clown, which despite a documentary nature of the movie, goes beyond the reality and becomes the main metaphor of this film. According to the author's the ethnographic film category is useful to discover a hidden meaning of this documentary film.

