

## Cirko artisto kūnas cirko istorijoje

**RENIDA BALTRUŠAITYTĖ**

*Vytauto Didžiojo universitetas*

**Santrauka.** *Šiame straipsnyje siekiama aptarti cirko artistų kūnus kaičioje cirko istorijoje. Norint išryškinti cirko artisto kūno reikšmę cirke bei tos reikšmės pokytį, analizuojami tyrimai ir literatūra apie cirko istoriją, cirko apibrėžimus bei kūno pozicijos skirtumus tradiciniame ir šiuolaikiniame cirke. Gilinantis į cirko istoriją aiškėja, kad cirko pozicija visuomenėje beveik visada buvo nestabili ir jis buvo tai marginalizuojamas, tai laikomas aukštuomenės menu. Kadangi cirkas yra labai kūniška meno forma, besikeičianti cirko pozicija visuomenėje taip pat darė įtaką ir požiūriui į cirko artisto kūną. Lygiai taip pat cirko artistų kūnai buvo laikomi keistais, nepriimtinais, nenormaliais arba idealiu pavyzdžiu visuomenei. Šio straipsnio objektas yra cirko artisto kūno pokytis cirko istorinėje raidoje. Tekste aptariamas ir cirko periodizacijos problemiškas, mat cirko specialistams neretai sudėtinga sutarti dėl cirko periodų ir jų skirtumų. Vis dėlto galima pastebėti aiškią takoskyrą tarp tradicinio ir šiuolaikinio cirko bei kūnų juose. Šiuolaikinio cirko artisto kūnas paradoksaliai išsiskiria virtuozišku ir žmogišku pažeidžiamumu, jis nuolat patenka į skausmo, rizikos, baimės, sėkmės būsenas ir turi būti pasiruošęs kisti. Šiuolaikiniame cirke artistų kūnai yra savirefleksyvūs, jie, priešingai nei tradiciniame cirke, yra daugiaprasmiški, ir taip šiuolaikinis cirkas tampa galimybe saviraiškai ir socialinei kritikai pasireikšti per kūną.*

**Reikšminiai žodžiai:** *cirkas, kūnas, kūnas cirke, cirko artisto kūnas, tradicinis cirkas, šiuolaikinis cirkas.*

### Įvadas

Žodis „cirkas“ neretai tampa metafora kažko chaotiško ir neigiamo, dažnai politikų veiksmai ar politinės situacijos žiniasklaidoje apibūdinami kaip cirkas, net ir vienas žinomiausių Lietuvos cirko istorijos metraštininkų Alvydas Jancevičius nevengia, kalbėdamas apie cirką ar rodydamas cirko triukus, telktis į politinių aktualijų satyrą. Dar vienas neigiamas cirko minėjimas yra idiomą „medijos cirkas“ (angl. *media circus*), šnekamojoje kalboje vartojama kalbant apie neproporcingai didelį žiniasklaidos reporterių susigrūdimą įvykio vietoje, neadekvačius žinių viešinimo kiekius ar žinių svarbinimą.

Analizuojant, kaip cirko meną apibūdina cirko mokslininkai, eksperimentai, pastebimas egzistuojantis nesutarimas dėl šios meno rūšies apibūdinimo priklausomai nuo jo vystymosi periodų. Periodizuojant cirką, sąvokos vartojamos labai įvairiai – kartais jos atskiriamos, o neretai – grupuojamos:

sąvokos klasikinis, modernus ir tradicinis cirkas bei šiuolaikinis ir naujasis cirkas neretai atitinkamai vartojami kaip sinonimai, tačiau lygiai taip pat visų šių sąvokų kai kurie mokslininkai negretina dėl minėtų cirko periodų specifiškumo. Taip pat cirkui skirtingais periodais teko būti marginalizuojamam, jis buvo ir itin populiarus, buvo laikomas tiek aukštosios, tiek žemosios kultūros pavyzdžiu, o, pasak Paulo Bouissaco (2010), pagarba cirkui kaip menui ir jo vertinimas nėra senas reiškinys.

Ilaria Bessone (2017) apibrėždama cirką teigia, kad svarbu nepamiršti jo istorijos ir ryšio su kitais meno ir sporto laukais, galimybės tapti socialine ir edukacine intervencija ar tiesiog profesija. Pasak jos, cirkas turi labai daug heteronomiškų savybių ir yra išskirtinis. Cirke derinamos tiek įvairios priemonės (baimė ir juokas, galia ir grakštumas, blizgučiai ir dulkės, aukštoji ir žemoji kultūra), tiek sujungiamos įvairios prasmės – cirkas tampa galimybė saviraiškai ir socialinei kritikai pasireikšti. Bessone (2017, 174) teigia, jog, siekiant apibūdinti šiuolaikinę cirko plotmę, vidines ir išorines ribas, matyti, kad jos tampa neryškios ir persipinančios.

Italų šiuolaikiniame cirke teigiama, jog praktikams nėra aktualūs cirko apibrėžimai ar ribos, cirkas įvardijamas ir kategorizuojamas iš išorės (dažniausiai kultūros politikos), tačiau tos ribos vėliau pergalvojamos ir perskirstomos pačių praktikų. Tiek per griežtas šios srities apibrėžimas, tiek jo nebuvimas gali turėti vienodai neigiamų padarinių. Pavyzdžiui, Bessone (2017) lauko tyrime Italijoje teko susidurti su atveju, kai nacionalinė sporto asociacija norėjo prisijungti jaunimo cirko mokyklą ir taip pripažinti cirką sportu, prarandant galimybę jaunimo mokyklai reikalauti oficialios finansinės paramos ir kompensacijų kaip meno institucijai.

Nors Lietuvoje atliktas tik vienas mokslinis cirko tyrimas, Lietuvos kultūros tarybai rašomi cirko srities projektai, prie cirko populiarinimo prisideda organizacijos ir festivaliai, skatinantys cirko plėtrą ir įvairovę (anot Monikos Citvaraitės (2020), tai Lietuvos šokio informacijos centras, Šiuolaikinio cirko asociacija, festivaliai „Naujojo cirko savaitgalis“ ir „Cirkuliacija“). Citvaraitės (2020) magistro baigiamajame darbe aptariamas Lietuvos cirko laukas, aprašoma didžioji dalis cirko organizacijų, tačiau neargumentuojama, kodėl neaptiriamos Lietuvos cirko lauke egzistuojančių kitų cirko organizacijų veiklos ir jų pozicijos.

Deja, cirkas Lietuvoje, anot Citvaraitės (2020), beveik visada buvo marginalinis, mėgėjiškas reiškinys. Nors sovietmečiu ir buvo pasaulyje žinomų iš Lietuvos kilusių cirko artistų, tačiau liaudies kolektyvai ir būreliai neigiamai paveikė cirko sampratą. Po nepriklausomybės atgavimo, nors Lietuvoje cirko menas nebuvo užmirštas, buvo gastroliuojama ir mokomasi buvusioje Sovietų Sąjungoje, į Lietuvą pasirodymus atveždavo įvairūs cirkai iš Čekijos, Lenkijos ir Ukrainos, ir *tai sudarė sąlygas formuotis vidutinio lygio*

*tradicinio cirko pasirodymams, kurie neturėjo didelės meninės ar estetiškos vertės* (Citvaraitė 2020, 37). Teigiama, jog nuo 2013 m. Lietuvoje pradėjo kurtis ir gastroliuoti abejotinos kokybės cirkai, vėliau kilo skandalų, susijusių su cirko gyvūnų gerovės įstatymu, dėl mažos pasiūlos publikai tapo sunku atskirti profesionalias ir mėgėjiškas cirko trupes. Dėl visų šių veiksnių cirkas Lietuvoje beveik visuomet buvo konkurencingas, tačiau žemosios kultūros reiškiny, išliekantis paribiuose. Šiuo metu šiuolaikinio cirko laukas kol kas yra tik formuojamas, Lietuvoje nėra daug galimybių rasti profesionaliems artistams ir produkcijai.

Keldami klausimą, kas apskritai yra cirkas, turėtume išsiaiškinti, kaip meno srities ekspertai apibrėžia cirką kaip meno formą. Citvaraitė (2020), analizuodama cirko situaciją Lietuvoje ir remdamasi „CircusNow“ manifestu, cirką išskiria kaip vieną iš meno sričių (jis nelaikomas tarpdisciplininis) ir apibūdina kaip meną, kuriame *raiškos priemonės yra tikslūs kūno judesiai, pagrįsti cirko disciplina ir jungiami su cirko objektais (aparatais)* (Citvaraitė 2020, 7). Be to, cirke galima pamatyti drąsos ir baimės bei fizinių galimybių išbandymus, kurių pasekmė – įspūdingas rezultatas.

Taigi cirką apibrėžti galima pakankamai abstrakčiai, tačiau visada akcentuojama tai, jog cirke yra labai svarbus kūnas, kuris neretai yra pagrindinis jo komponentas. Taip yra galbūt dėl to, kad cirkas kaip meno žanras yra labai kūniška disciplina, kuri įtraukia įvairias kūniškas patirtis ir derina su ekstremaliu fiziškumu susijusią riziką, meistriškumą ir absurdiškumą (Besone 2017; Carmeli 1988). Analizuojant cirką, negalima apsieiti be kūno analizės, lygiai taip pat tyrinėjant kūną cirke svarbu konceptualiai žvelgti ir į cirko istorinę raidą. Amžių tėkmėje kito ir požiūris į cirko artisto kūną. Gilinantis į cirko istoriją galima pastebėti, jog cirko pozicija visuomenėje beveik visada buvo nestabili ir jis buvo tiek marginalizuojamas, tiek laikomas aukštuomenės menu. Taip pat įžvelgiami aiškūs skirtumai tarp tradicinio ir šiuolaikinio cirko bei kūnų pozicijos juose. Šiame straipsnyje siekiama sociologiškai pažvelgti į cirko artistų kūnus: kūnų, jų reikšmės ir pozicijos pokytį, kartu aptariant nenuoseklią ir kaičią cirko istoriją, cirko mokslininkų tyrimus. Dėl to šio straipsnio objektas yra cirko artisto kūno pokytis cirko istorinėje raidoje.

Jeigu egzistuotų cirko sociologija, savo disertacijoje prielaidą daro Besone (2017), ją sudarytų daug kitų persipinančių sociologijos sričių, nes cirko reiškinį galima analizuoti tiek iš subjektyvios perspektyvos – tyrinėti kūnus, emocijas, įgūdžius, charakterį ir interakcijas, tiek iš struktūrinės makroperspektyvos – tyrinėti darbą su institucijomis, ryšius su jomis, ritualus, erdves ir pan. Manoma, jog sociologija, tirianti cirką, būtų neatsiejama nuo sporto ir šokio sociologijos, turėtų orientuotis ir koncentruotis ties

įkūnijimo procesais, kūnišku mokymusi, kūno senėjimu, skausmu ir rizikos valdymu.

Sociologė ir cirko praktikė Bessone savo disertacijoje tyrinėja įvairialypį Italijos šiuolaikinio cirko reiškinių, jos tyrimas atskleidžia, kaip vyksta procesas, per kurį artistas arba jo kūrinys tampa atpažintas kaip nuomonių ir meno pasaulio interesų santykis. Mokslininkė analizuoja artistų profesijų, karjeros galimybių, savo asmeninės patirties, cirko produkcijos būklės, identitetų ir subjektyvumų konstravimo mechanizmus, įkūnijimo procesų ir emocinio darbo temas. Anot Petos Tait (2005), Susan Foster pabrėžia, jog būtina plėsti cirko artisto kūno tyrinėjimo būdus, analizuojant kūno formavimą, transformavimą, įforminimą į visas fizines disciplinas ir socialines aplinkas kaip kultūros darinius. Be šios priežasties, dar vienas argumentas studijuoti cirką yra jo pozicijos kaita visuomenėje (cirkas vertinamas ir kaip marginali veikla, kurioje vyrauja uždaros bendruomenės ir stagnacijoje esančios pramoginės veiklos, ir kaip populiarus praktika, tapusi profesionaliojo meno žanru).

Taigi viešajame diskurse cirkas neretai būna politikos ir žiniasklaidos chaoso metafora, o Lietuvoje nekeičia paribio meno pozicijos, tarp cirko specialistų egzistuoja ginčai dėl cirko periodizacijos, kur galima pamatyti ir kūno pozicijos bei reikšmės kitimo nesutarimą. Tokia susidariusi probleminė situacija verčia nagrinėti cirko istoriją, etnografinius ir kitokius cirko mokslinius tyrimus, interviu su cirko praktikais, taip išsiaiškinant, kaip moksliskai ir praktiskai apibrėžiamas ir periodizuojamas cirkas kaip menas ir kaip šioje išskirtinai fiziškoje meno formoje kinta kūno pozicija.

## Kūno cirke pradžia

Cirkas, anot Bouissaco (2006), yra kilęs iš giliausios evoliucinės patirties, nes prieš 2 mln. metų cirke dominuojančios disciplinos ir specialybės egzistavo kaip galimybė mūsų protėviams fiziškai prisitaikyti. Tačiau yra šiam teiginiui prieštaraujančių mokslininkų, kurie teigia, kad cirkas atsirado kiek vėliau. Bessone (2017), remdamasi Carvalho Ilkiu (2011), teigia, jog cirkas prasidėjo prieš 8000 metų Turkijoje bulių medžioklės scenose, kuriose buvo neapsieinama be akrobatikos. Pabrėžiama, jog yra daug pavyzdžių, kai akrobatika buvo naudojama kaip medžiojimo ritualo dalis, o klounada prieškolumbinėse Šiaurės Amerikos gentyse buvo skirta tiek pralinksinti, tiek pažeminti ar sugėdinti bendruomenę. Argumentuojama, jog net vikinų mitologijoje personažas Lokis turi bufoniškų savybių (Wall 2013). Vis dėlto, anot Duncano Wallo (2013, 52), tikėtina, kad cirkas prasidėjo iš medžioklės ir religinio diskurso, tačiau sunku pasakyti, kuri iš pirminių cirko fizinių disciplinų įvairovės atsirado anksčiau.

Cituodama Pascalį Jacobą (1992), Bessone (2017) teigia, kad, analizuojant cirko istoriją, negalima nepaminėti ir Senovės Egipte egzistavusių pirmųjų laukinių gyvūnų kolekcijų, skirtų religiniams ritualams ir karališkiesiems žaidimams bei medžioklei. Manoma, jog tiek Senovės egiptiečiai, tiek Senovės graikai dresuodavo gyvūnus ir neretai į savo pasirodymus įterpdavo akrobatikos elementų (Nickell 2005). Svarbūs buvo ne tik akrobatai, bet ir šokėjai su virve, balansuotojai ant bambuko, kontorionistai, kurių praktikos kituose pasaulio regionuose būdavo įtrauktos į kovos menus arba religinius ritualus.

Senovės Graikijoje būta pobūvių, kuriuose moterys šokdavo su lankais, yra išlikusių šaltinių ir apie akrobatų su kopėčiomis, žonglierių pasirodymus (Wall 2013). Pasak Bessone (2017), kuri remiasi Jacobu (1992), ir Wallo (2013), tuo metu artistai, kurie priklausė žemiausiajai klasei, daugiausia pasirodydavo gatvėse, aikštėse ir religinių parodų metu, kuriuose kartu buvo demonstruojami ir gyvūnai.

Šių dienų cirko mokslininkai diskutuoja, ar šie minimi istoriniai įvykiai gali būti priskirti cirkui, ar ne (Wall 2013). Teigiama, kad atsakymas priklauso nuo to, kokį cirko apibrėžimą naudosime. Wallas (2013), remdamasis istoriko Victorio Kalesho cirko modeliu, teigia, jog Romos imperijos laikais vyko vieni iš įspūdingiausių ir geriausių cirko pasirodymų. Minėtasis modelis cirką apibūdina kaip šių komponentų turintį darinį: (1) *artistinis modelis su festivalio atmosfera*, (2) *idealiu meistriškumu* (3) *ir vientisu šou, kuris susideda iš skirtingų aktų* (Wall 2013, 54).

Tad Romos imperijos laikais apvaliame kolizijeje, žinomame kaip amfiteatras, vykdavo demonstraciniai medžioklės ir jojimo pasirodymai, gladiatorių kovos, publiką linksmino vaikstantieji lynu ir žonglieriai. Romėnai taip pat turėjo ir kitą elipsės formos pastatą, kurį vadindavo *circuses*, jame vykdavo vežėčių varžybos (Wall 2013, Nickell 2005). Taigi cirko pavadinimas atkeliavęs iš Romos imperijos laikų, kaip teigia Bessone (2017), remdamasi Ilkiu (2011), ir vėl imtas naudoti tik XVIII a. pab., kai buvo įkurtas Charleso Hugheso karališkasis cirkas (*Royal Circus*).

Anot Wallo (2013), po Romos imperijos žlugimo artistai pradėjo keliauti ieškodami publikos, taip pat jie buvo priversti įvaldyti daugiau nei vieną discipliną. Bessone (2017), remdamasi Jacobu (1992), pabrėžia, jog šis klajokliško gyvenimo etapas ir mugių atsiradimas 10 a. cirkui buvo labai svarbus pokytis, tapęs jo dalimi.

Vėliau, viduramžiais, cirko artistams ir jų kūnams nebuvo lengva. Jie turėjo išgyventi karus, marus, ligas ir badą, vėliau netgi bažnyčios paskelbtą dogmą, jog malonumas, gaunamas žiūrint tokius pasirodymus, parodo žmogaus amoralumą ir demoniškumą (Wall 2013). Tuo metu Europoje didelė dalis klajoklių (kitaip vadinamų *čigonų*) buvo iš šiaurės Indijos, kurie

nusakydavo likimą, šokdavo, dresuodavo meškas, beždžiones, ožkas ir šias veiklas derindavo su akrobatiniais elementais. Vėliau ir pasaulietiška valdžia XVI a. įstatymais sustiprino žeminantį požiūrį pasunkindama gyvenimą naujajai klasei, artistams emigrantams iš įvairių šalių, kurie buvo ir pirkliai, ir kareiviai, ir piligrimai, keliaujantys iš miesto į miestą ieškodami darbo. Pastarieji įstatymai buvo nukreipti prieš šarlatanus (kurie buvo ne visada teisingai siejami su žonglieriais ir akrobatais) ir prieš mugės, kurios buvo laikomos socialinių neramumų šaltiniu (Bessone 2017, Wall 2013).

## Cirko kaip meno srities susiformavimas

Cirkas kaip meno forma atsirado XVIII a. Europoje pirmiausia kaip struktūruotas šeimos verslas, po dviejų šimtmečių pradėjęs steigti cirko mokyklas, kurios atvėrė galimybes cirko artistu tapti ir tiems, kurie neturi cirko šeimos tradicijos. Taigi, modernus cirkas gimė 1768 m. Anglijoje, o jo pradininku laikomas buvęs kavaleristas Philipas Astley, kuris palikęs Anglijos armiją pradėjo rengti pasirodymus savo jojimo mokykloje. Philipas laikomas cirko tėvu, tačiau, anot Vanesos Toulmin (2018), dažnai užmiršamas jo žmonos, cirko artistės ir cirko bendrasavininkės Patty Astley indėlis ir vaidmuo.

Astley jojimo mokykloje pasirodymai vykdavo apvalioje arenoje, kurioje dėl išcentrinės jėgos buvo galima išstovėti ant šuoliuojančio žirgo (Bessone 2017; Wall 2013; Nickell 2005). Cirko tyrėjai teigia, jog Astley buvo modernaus cirko pradininkai, sukūrę modernaus cirko elementus (uždaras pastatas, fanfaros, žiedinė arena, uniformos, jodinėjimo ir klounados kombinacija, pasirodymai, turintys naratyvą (*hippodramos*), pjuvenų kvapas ir spalvos – raudona ir auksinė). Visa tai padėjo pakeisti to meto cirko statusą (dėl sanitarinių sąlygų nesilaikymo uždarytos mugės, kuriose vykdavo cirko numeriai, buvo neigiamai vertinamos) ir įtikti aristokratų reikalavimams (Wall 2013, 116; Toulmin 2018; Lavers 2014a).

Anot Brendos Assel (2005), atsiradus Astley amfiteatrui egzistavo didelė panašių pasirodymų konkurencija, tačiau pastarajam cirkui pavyko išsiskirti teatrališkumu, trumpais kariniais pasakojimais, aptariančiais naujausias, dažniausiai Napoleono, kovas.

Vėliau italo Antonio Franconi Prancūzijoje buvo įkurtas prancūziškas cirkas, kaip autonomiška meno sritis, besiskirianti nuo teatro ir baletu (Prancūzijoje buvo periodas, kai muzika ir dialogai cirke buvo uždrausti dėl panašumo į teatro žanrą) (Bessone 2017). Astley įtaka cirkui buvo tokia stipri, jog egzistavo periodas, kai žirgų pasirodymai stacionariame pastate buvo tarsi pagrindinė sudedamoji cirko dalis. 1820 m. išradus cirko palapinę atsivėrė naujos galimybės keliauti ir pasiekti tolesnes, mažesnes teritorijas,



nes iki tol buvo statomi pastatai, kurių Astley cirkas turėjo keliolika (Wall 2013).

Viktorijos laikais, kaip teigia Assael (2005), cirkas „maitino“ publiką, patenkindamas jos troškimus ir demonstruodamas nuostabius kūnus veiksme, kartu tai buvo tarsi laboratorija, kurioje buvo tiriamos žmogaus galimybės. Tuo metu stiprus kūnas tapo progreso ir galios metonimija. Cirkas buvo derinama tiek aukštoji, tiek žemoji kultūra, klasikinis raitelio kūnas ir vulgarus klouno kūnas. Prie to prisidėjo ir ankstyvasis kapitalizmas: staigaus malonumo ir susižavėjimo kultas privertė pasirodymuose pakeisti esmę – tapo svarbu nebe įgūdis ir grakštumas, kiek šokiravimas ir gebėjimas paveikti, sušiuropinti publiką (Wall 2013, 159). Taip pat šiuo periodu dėl įsigalėjusio liberalizmo ir kapitalizmo, anot Bessone (2017), pakito publikos sudėtis – cirko publikos didžiąją dalį pradėjo sudaryti dirbančiųjų klasė, taip pat cirkai vis dažniau buvo siejami su šeimos vardu. Moderniame cirke triukų paslaptys ir technikos buvo laikomos paslapyje ir perduodamos tik šeimoje iš kartos į kartą (Lavers 2014b).

## Cirko kūnų bestiariūmai (angl. *freakshows*)

Kita svarbi figūra cirko istorijoje yra amerikietis verslininkas Phineas Tayloras Barnumas. Jis pagarsėjo visame pasaulyje atidaręs „Barnumo Amerikos muziejų“. 1842–1865 metais šis cirko pirmtakas buvo itin lankomas, jame buvo įvairių tiek aukštojo, tiek žemojo meno kolekcijų (egzotiniai gyvūnai, indiškai šokiai, kūnų bestiariūmo (*freaks*) pirminės ekspozicijos ir pan.). Jis taip pat sukūrė trijų arenų šou, kuris ilgą laiką buvo populiarus to meto cirko rinkoje (Bessone 2017).

Modernaus cirko tradicijoje, be pagrindinių pasirodymų, kurie vykdavo didžiojoje palapinėje, buvo įprasti ir mažesni pasirodymai, vadinamieji šalutiniai (angl. *sideshow*) (1 pav.). Barnumas buvo pirmasis juos įvardijęs *sideshow*, nors įvairius mažesnius cirko pasirodymus primenančius numerius nusprendė sujungti Astley, įdarbindamas artistus iš draudžiamųjų muškių (Wall 2013; Nickell 2005). Nepagrindinėje cirko palapinėje buvo galima pamatyti įvairiausių numerius atliekančius kūnus, kurie tuo metu būdavo laikomi keistais, nepriimtinais, nenormaliais. Šalutinius ir kitus bestiariūmo erdvėse vykstančius pasirodymus knygos „Secrets of the Sideshows“ autorius Joe Nickellas (2005) skirsto į kelias grupes.

**1. Kūnai su įgimtomis keistenybėmis:** Siamo ir kitokie, ne visiškai išsivystę dvyniai; žmonės be kūno dalies ar su įvairiomis kūno deformacijomis; žmonės gyvūnai (pvz., su odos liga (aligatorius (angl. *aligatorman*)), pigmentacijos sutrikimais (leopardė (angl. *leopardgirl*)), blogai išsivysčiusiomis

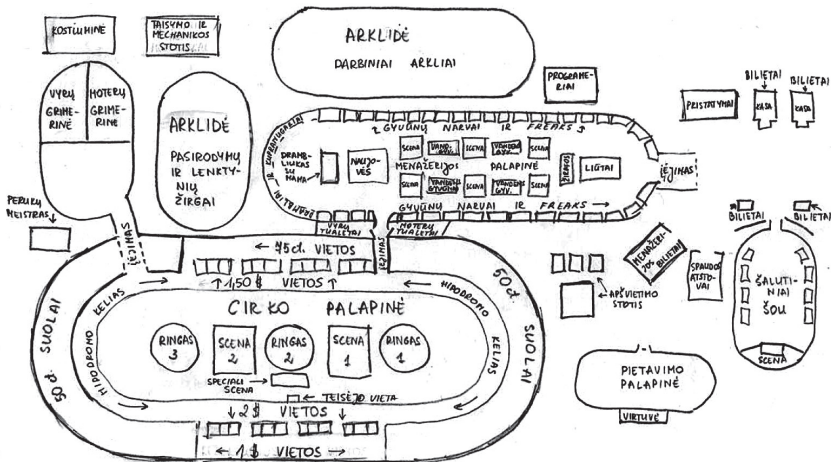
galūnėmis ((vėžiažmogis (angl. *lobsterboy*), varlius (angl. *frogman*)), neįprastu plaukuotumu (angl. *hirsutism*)); itin aukšti ir itin žemi ((angl. *dwarfs*, *midgets*), itin stori ir itin ploni žmonės.

2. **Kūnai – anatomiciniai stebuklai** (anatomiciniai neįprastumai, kurie nesimato, nebent būna pademonstruoti): kontorionistas (angl. *contortionist*); tampriaodžiai (angl. *rubber people*) ir pan.

3. **Sukurti keisti kūnai:** tatuiruoti (*La Belle Irene, Omi*), auskaruoti žmonės; priklausantys egzotiškoms kultūroms; pusė vyriško pusė moteriško kūno ir pan.

4. **Išdirbti kūniški pasirodymai** (angl. *working acts*): vaikščiojimas peilio ašmenimis, per žarijas, šukėmis; ugnies, kardo, varlių rijimas; peilių, kirvių mėtymas; gyvačių užkalbėjimas; akmenų daužymas krūtine; akmenų, stiklo valgymas; vinių kalimas į kūną; kankinimo aktai (pvz., iliuzijos su ašmenų pilna dėže); žmonės, sustabdantys pulsą, kontroliuojantys kraujavimą, darantys operacijas be pjūvių (angl. *pincushionist*); žmonės vandens fontanai; magnetizmo pasirodymai; magų, mentalistų, ateities matytojų pasirodymai; kūnų levitacija ir galimybė išlaikyti pusiausvyrą ant atramos (angl. *suspension*), kūnų transformacijos (gorila mergina).

5. **Gyvūnų kūnų pasirodymai** ne tik pramoginiai, bet ir edukaciniai, vykdavo parodos, tačiau kartu egzistavo gyvūnų šou (kalbantis arklys, išsigimę gyvūnai, blusų cirkas).



1 PAV. BARNUMO IR BAILEY PROGRAMOS ERDVĖS IŠDĖSTYMAS 1903 M. (INTERJERO PIEŠINYS PAGAL BARABOO PASAULINIO CIRKO MUZIEJŲ) PAGAL DAVIS (2002)



**6. Įdomybės (angl. *curios*)** – tai objektai, verti eksponavimo dėl keistumo ir retumo ar savo istorijos (iškamšos (angl. *taxidermic*), formaldehyde laikomi gyvūnai, žmonių embrionai, mumijos).

Taigi šalutiniuose pasirodymuose būdavo galima pamatyti numerių, atliekamų nenormiškų kūnų, dar kitaip vadinamų *frykais* (angl. *freaks*). Pastarasis įžeidus pavadinimas patiko ne visiems artistams, tačiau dėl tokių pasirodymų paklausos ir galimybės užsidirbti finansiškai orią senatvę pavadinimas buvo retai kvestionuojamas. Neretai neatitinkantys socialinių normų žmonės, egzistuojančią klišę patvirtina istorikė Janet M. Davis (2002), pabėgdavo su cirku, mat jis siūlydavo galimybes tiems, kurie būdavo visuomenės atstumti ir joje nepritapdavo.

Ilgainiui tokie žmonių bestiariumi ir toks kūnų eksponavimas tapo kritikuojami dėl nelygybės, rasizmo ir ksenofobijos idėjų skatinimo, kito egzotizavimo ir fetišizavimo, todėl, galima numanyti, kad kaip kritika jiems atsirado šiuolaikinio cirko idėjos. Kaip teigia Nickellas (2005), *sideshow* buvo labai populiarūs Amerikoje, o šiais laikais jie nebevyksta prie tradicinių cirkių, tačiau kiek pakitusios formos dar yra aktyvūs.

Cirko istorikai teigia, jog ilgą laiką circai buvo vieni į kitus panašūs, o laikotarpį iki Pirmojo pasaulinio karo galima laikyti cirko aukso amžiumi (Bessone 2017). Po Antrojo pasaulinio karo modernaus cirko broožai privertė jį vadinti tradiciniu cirku, nes tokiaime cirke pradėjo vyrauti šeimos verslo tradicija, pasirodymai susidėjo iš serijos skirtingų disciplinų (žongliravimas, gyvūnų prijaukinimas ir dresavimas, klounada, oro akrobatika) aktų, kuriuos pristatydavo konferansjė (*ring-master*). Šiuo periodu Europoje cirkas vėl buvo išstumtas žanras iš menų lauko ir tapo artimesnis komerciniam šou verslui ir populiariajai kultūrai, taip pat jis varžėsi su kinu, televizija ir profesionaliu sportu bei su Sovietų Sąjungos populistiniais ir propagandiniais tikslais remiamo cirko fenomenu (1927 m. Maskvoje buvo atidaryta nacionalinė cirko mokykla, kurios artistai išsiskyrė virtuozišku ir aukšto lygio technika) (Wall 2013).

## Modernaus cirko kūnų problemiškas: oro akrobatų (-čių) atvejis

Cirko artistų kūno išvystymo ir su tuo susijusių reiškinį galima analizuoti priklausomai nuo jų įvaldytos disciplinos arba manipuluojamo objekto, rekvizito, aparato. Tait (2005) pristato oro akrobatikos ir šios srities artistų (kurių dėl treniravimosi viršutinė kūno dalis daug raumeningesnė nei apatinė) kūnų pozicijos kismą. Moderniame (arba vėliau vadinamame tradiciniame) cirke minėtą kūno raumeningumą išvystę vyrai

atitikdavo idealų vyro kūną, o moterys atitoldavo nuo moters idealo standartų. Priklausomai nuo artisto lyties skirtingai apibūdinama ir vertinama buvo išvaizda, rizika, pasirengimo sudėtingumas, taikomi skirtingi limitai, komentarai ir kritika (Tait 2005).

Oro akrobatų pasirodymų recenzijose, anot Tait (2005), artistai dažniausiai buvo lyginami su paukščiais, kurie, pagal to meto įsitikinimus, buvo be smegenų. Dėl to, galima sakyti, egzistavo supratimas, kad oro akrobatai, nors ir labai grakštūs, bet kvaili. Išskirtinai tai buvo taikoma neatitinkančioms įprastų moteriškų formų oro akrobatėms, kurios, pagal karalienės Viktorijos laikų nuostatas ir Darvino tyrimų išvadas, gali būti tvirtos ir išvystyti raumenyną, tačiau proto gebėjimų nepatobulina ir lieka emociškai nestabilios. Dėl tokios priežasties tikėta, jog kiekviena oro akrobatė visada šalia turi ją treniruojantį vyrą, kuris suvaldo jos emocionalumą ir kvailumą.

Šią nuomonę papildė ir klasinė nelygybė bei priklausomai nuo socialinės klasės atliekami darbai. Žemesnės socialinės klasės moterys dirbdavo fizinių darbą, todėl turėjo fiziškai stipresnius kūnus, o aukštesnės klasės atstovių kūnai būdavo gležni ir retai turėdavo atlikti fizines užduotis. Moterų fizinių galimybių išvystymas buvo prilyginamas primityviam, o vyrų – atletiškam. Tai buvo dar viena priežastis, dėl ko moterys oro akrobatės vertinamos šiek tiek kitaip nei vyrai, kurie, tikėta, dėdavo daugiau pastangų siekdami išvystyti atletišką kūną. Taip pat buvo manoma, jog moterys yra geresnės lyno akrobatės, nes jos iš prigimties geriau išlaiko balansą, o vyrai geresni oro akrobatai. Dėl to visuomenėje egzistavo nuomonė, jog daug paprasčiau yra eiti lynu, ypač jei eina moteris, negu vyrui padaryti įvairius oro akrobatikos triukus (Tait 2005).

Nepaisant minėtų aplinkybių, oro akrobatės moterys fiziškai pasirengdavo ne prasčiau nei vyrai, neretai juos pralenkdavo ir būdavo vertinamos kaip labiau rizikuojančios nei vyrai.

Taigi jos tapo populiarsnės už vyrus oro akrobatas, tačiau tuomet atsirado vyrų persirengėlių pasirodymai (Seymour 2018a). Kaip teigia Tait (2005), dėl šios situacijos pradėta abejoti, ar moterys gali būti oro akrobatėmis ir ar ne visos jos yra tik persirengę vyrai, nes aukšto lygio oro akrobatų tiek moterų, tiek vyrų kūnai tampa panašūs. Taip pat imta dažniau samdyti vyrus persirengėlius nei moteris, nes buvo manoma, jog vyras geriau ir užtikrinčiau atliks oro akrobatikos triukus.

Moderniame cirke buvo ir rasizmo apraiškų, kai buvo nuvertinamos juodaodės oro akrobatės, lyg jų kūno stiprumas būtų ne išvystytas, o natūraliai įgimtas. Šios idėjos ir neįprasti to meto moteriai aptemti kostiumai, triko (angl. *leotard*) tapo dar viena priežastimi jas objektyvizuoti ir neįvertinti jų įdirbio.

Kaip teigia Tait (2005), nors, atrodytų, oro akrobatės laužydavo savo kūno sugebėjimais įprastus moterų kūno standartus, tačiau jos taip pat susidurdavo su normų primygtiniu ir perdėtu laikymu. Kadangi moters oro akrobatės figūra visiškai neatitiko to meto moteriško kūno standartų, jų skirtumas nuo vyrų pirmiausia buvo parodomas demonstratyviai moteriškais sceniniais drabužiais, taip pat porinėje oro akrobatikoje buvo labiau vertinamos žemesnės merginos.

Duetai, arba porinė oro akrobatika, yra dar vienas pavyzdys, kuriame atsiskleisdavo skirtingas artistų vertinimas. Dėl santykio intymumo, siekiant neperžengti ribų, pasirodymuose skirtingos lyties duetai būdavo arba sutuoktiniai, arba brolis ir sesuo, arba juos siedavo kitokia artima giminystė. Tarkim, Indijoje moderniam cirke moterys ir vyrai pasirodydavo atskirai, nebent būdavo susituokę. Tokios tendencijos buvo dėl to, jog oro akrobatikos pasirodymuose būdavo įžiūrima nepadorių erotizuojamų veiksmų, siejamų su sekso scenomis (Tait 2005; Bouissac 2014). Pastebimi komentarai žiniasklaidoje apie oro akrobatų duetus nusakė to meto visuomenės heteronormatyvumo standartus: šie pasirodymai buvo idealios heteronormatyvios romantinės meilės pavyzdžiai, todėl vienos lyties duetai nebuvo tokie populiarūs.

Kitas duetų aspektas buvo tas, jog moterys dažniau atlikdavo pasyvesnį arba veikiamąjį vaidmenį, nors fiziškai jos lengvai galėjo atlikti ir aktyvųjį (Adams ir Keene 2012). Taip lyčių išvaizdos ir elgsenos standartai visuomenėje pakoreguodavo ir atlikimo vaidmenis. Tait (2005) mini, jog net ir kine oro akrobatėms tekdavo išsigandusios arba emocijų veikiamos damos vaidmuo, o ją išgelbėdavo, suvaldydavo tvirto vyro personažas. Pastebima, jog kino filmuose reikalaujama daugiau moterų meistriško, tačiau vis dėlto jų personažai triukus atlikdavo netyčia, netikėtai arba dėl savo kvailio būdo – toks personažų charakterių vaizdavimas ir sumenkino pačios oro akrobatikos ir šios srities artistų kūno įdirbio vertinimą (Tait 2005).

## Kūno vaidmens kismas cirkui pereinant iš tradicinio į šiuolaikinį

Cirko istoriją galima suskirstyti į pagrindinius ir svarbiausius cirko vystymosi laikotarpius (1 lentelė). Anot Bouissaco (2006), galima teigti, kad cirko revoliucijos buvo apribotos laike ir erdvėje. Taip pat periodai persipindavo, ir cirkai koegzistavo kartu darydami įtaką vienas kitam.

Remiantis cirko istorijos pavyzdžiais galima teigti, kad cirko menas dėl kaičios istorijos ir išlikimo strategijų kūrimo pasižymi galimybe prisitaikyti, nestabilumu, įvairove ir hibridiškumu (Bessone 2017), o vartojamos sąvokos

jį apibrėžti neretai priklauso nuo tyrėjo pasirinkimo, ar cirką kategorizuoti pagal veiklų pobūdį ar pagal laikotarpį. Wallas (2013) vartoja tradicinio ir konvencinio cirko apibrėžimus kaip sinonimus ir teigia, jog tai cirko versija, dominavusi pirmąją XIX a. pusę. Citvaraitė (2020) teigia, jog išskiriamas ir klasikinis cirkas, kurio pagrindinės sudedamosios dalys – jojimo įgūdžių demonstravimas, ėjimas virve, žongliravimas ir dresuoti gyvūnai. Tradicinis cirkas nuo pastarojo skiriasi konferansjė buvimu, kurio vaidmenį dažnai gali atlikti klounas, ir žiūrovams sukeliama įtampa, kurią po sėkmingo pasirodymo keičia palengvėjimas.

Su šiuolaikinio cirko periodizavimu taip pat yra painiavos: minėtasis Wallas (2013) vartoja modernaus cirko sąvoką kaip terminą viskam, kas vyksta po 1968 m.<sup>1</sup>, tačiau vėliau vartoja ir naujojo cirko (*nouveau cirque*) ir šiuolaikinio cirko sąvokas, kiti mokslininkai (Bouissac 2014, Bessone 2017; Lavers ir kt. 2020) renkasi 1970 m. ribą, prieš ją esantį cirką laiko tradiciniu, o po šios ribos esantis cirkas vadinamas šiuolaikiniu.

**1 LENTELĖ. CIRKO ISTORIKO JACOBO, ANOT BESSONE (2017), IDENTIFIKUOTOS ŠEŠIOS CIRKO EROS (SUD. AUT.)**

	PERIODAS	TERITORIJA	
1.	1768–1830 m.	Anglija	Jojimo ir karybos kultūra, įdiegiama modernaus cirko forma
2.	1830–1880 m.	Prancūzija	Pirmasis jojimo akrobatikos suklestėjimas kaip rafinuoto meno, įtraukiami klouno pasirodymai
3.	1880–1930 m.	Vokietija	Cirke atsiranda egzotiniai gyvūnai ir ekstremali akrobatika
		JAV	Bestiariumi (angl. <i>freak shows</i> ), bulvariniai muziejai, trijų žiedinių arenų kompozicija ir ekstravaganzos
4.	1930–1980 m.	Sovietų Sąjunga	Pristatomas elitinis treniravimasis, sutelktas į artistinę ekspresiją
5.	1970–2000 m.	Prancūzija	Sovietų Sąjungos meninio projekto tęsimas suteikiant socialinę reikšmę cirkui, naujojo cirko (pranc. <i>nouveau cirque</i> ) gimimas
6.	Po 2000 m.	Kuabekas (Kanada)	<i>Cirque du Soleil</i> cirkas patiria sėkmę pasauliniu mastu, instacionalizuoto cirko atsiradimas

Apie šiuolaikinį cirką dažniausiai pradedama kalbėti jį lyginant su tradiciniu (cirkui, kuris vyko iki XX a. pab.). Tokia tendencija pastebima, nes

1 „Scholars have a plethora of names for the movement: the new circus, the new-style circus, the contemporary circus, the circus of creation, the other circus. I’ll use “modern circus” as the blanket term for anything after 1968“ (Wall 2013,19)

skirtumai ir ribos tarp cirko, atsiradusio po 1970 metų, ir tradicinio cirko tapo pagrindine cirko tyrėjų debatų tema (Bessone 2017).

Lyginant tradicinį ir šiuolaikinį cirką viena iš pagrindinių priešybių yra įvardijamas gyvūnų naudojimas. Dažniausiai šiuolaikinis cirkas atpažįstamas pagal tai, jog atsisako gyvūnų kaip artistų, nors yra ir išimčių. Katie Lavers (2015) nagrinėja nuo 1999 m. trijų šiuolaikinių arklių cirkų atsiradimą Kuabeke (Kanada) bei aprašo cirko arklių naudojimo cirke pokytį.

Svarbu paminėti, kad judėjimai už gyvūnų teises ir klausimai apie gyvūnų gerovę cirkuose yra viena iš priežasčių, kodėl buvo permąstomas gyvūno vaidmuo cirke ir dėl ko atsirado naujasis cirkas (pran. *nouveau cirque*). *Nouveau cirque* atsiradimas Prancūzijoje taip pat siejamas su naujos meno formos ieškojimu publikai pritraukti, menininkų iš skirtingų laukų įsitraukimu, kultūriniais ir politiniais pokyčiais (Lievens 2009; Skidmore 2007). Buvo ir daugiau pokyčių – daugelio ikoniškų modernaus cirko elementų (pvz., apvalios arenos, konferansjė, spalvų ir pan.) buvo atsisakyta. Teigiama, kad tokiam besitęsiančiam cirko modifikavimui po 2000 m. pradėtas vartoti šiuolaikinio cirko terminas (Lavers 2015). Taip, anot Bessone (2017), kuri remiasi Emmanueliu Wallonu, *nouveau cirque* atsiradimas tampa puikiu pavyzdžiu, kaip buvęs meno sublaukas, atsiradęs dėl inovatoriškų idėjų, pradžioje nustumtas į pakraštį tiek galios laukų, tiek ekonominės, teisinės ir kultūrinės sričių, palaipsniui pats įgijo galios ir pateikė naujas cirko normas ir praktikas per konkrečius laimėjimus ir manifestus, taip iš naujo apibrėždamas cirko lauką.

**2 LENTELĖ. TRADICINIO IR ŠIUOLAIKINIO CIRKŲ SUGRETINIMAS  
(SUDARANT REMTASI: ALBRECHT 2006; BOUISSAC 2006,  
2014; WALL 2013; BESSONE 2017,11,27,28,29; SEYMOUR 2018B;  
CITVARAITĖ 2020; LAVERS IR KT. 2020; TAIT 2000; LAVERS 2014B)  
SUD. AUT.**

		TRADICINIS CIRKAS	vs.	ŠIUOLAIKINIS CIRKAS
1.	GYVŪNAI	yra	vs.	nėra
2.	PASIRODYMO STRUKTŪRA	eklektiški	vs.	teatrinis požiūris, yra dramaturgija
		meistriškumo ir pavojaus akcentavimas	vs.	artistiškumo ir hibridiško meno formų akcentavimas

Lentelės tęsinys kitame psl. ►

		TRADICINIS CIRKAS	vs.	ŠIUOLAIKINIS CIRKAS
3.	ERDVĖ	cirko palapinė, stacionari arena	vs.	įvairios netradicinės erdvės
		unikalus atsidavimas erdvei	vs.	erdvių ir jų galimybių plėtra, prisitaikymas
		pasirodymo uždarumas	vs.	pasirodymo prieinamumas, atvirumas, publikos kūnas neretai įtraukiamas į pasirodymą
4.	SANTYKIS SU PUBLIKA	aplodismentai reikalaujami po kiekvieno triuko	vs.	aplodismentai dažniausiai pabaigoje, netrikdant siužeto
		atstumo nuo publikos išlankymas	vs.	artimas dalijimasis su publika
		pasirodymai greitai keičiasi, publika neturi laiko reflektuoti, analizuoti, tiesiog verbali-zuoja tai, ką mato	vs.	skatinama refleksija ir interpretacija, pateikiamos abstraktesnės idėjos
5.	KŪRYBINIS REZULTATAS	senas, rezultatas gautas taikant konvencinius ir grynai techninius tyrimus	vs.	naujas, inovatyvus rezultatas gautas atliekant emocinius ir dramaturginius tyrimus bei įvairiai eksperimentuojant
		pateikia kažką įspūdingo, stulbinančio	vs.	pateikia kažką prasmingo, pasakoja istoriją, bet taip pat įspūdinga
		serija skirtingų pasirodymų, pristatomų konferansjė ar klounų	vs.	serija teatriškų scenų, jungiamų centrinio naratyvo ar abstrakčios temos
		svarbu <b>kas</b> padaroma: triukas, jo sunkumas, atlikimo virtuoziškumas	vs.	svarbu <b>kaip</b> padaroma: kokybė, interpretacija, atsakomybė, žinutė, (savi)refleksija, turėjimas ką pasakyti
6.	KOSTIUMAI	blizgantys aptempti kostiumai	vs.	kasdieniai drabužiai
7.	EMOCIJOS	emocijų nebuvimas arba paprastos emocijos (baimė, juokas, nustebimas)	vs.	emocijų kompleksiskumas, prieštaringumas ir autentiškumas
		fiktyvu	vs.	tikra
		žiūrėjimas į tolį: funkcionalus, padedantis išlaikyti balansą	vs.	žiūrėjimas į tolį: rodoma intencija, santykis
8.	DISCIPLINOS	tokios pačios	vs.	tokios pačios, tačiau siekiama inovacijų (neįprasti objektai, rekvizitai, aparatai, jų ir kitų technikų panaudojimas)

Lentelės tęsinys kitame psl. ▶



		<b>TRADICINIS CIRKAS</b>	vs.	<b>ŠIUOLAIKINIS CIRKAS</b>
9.	MUZIKA	sudėtinga, tiksliai ir struktūruota, klasikinė ir gerai žinoma muzika (valsas, maršas ir pan.), dažniausiai tai įrašas	vs.	papildo pasirodymą, sukuria tinkamą atmosferą, dažnai muzika atliekama gyvai
10.	KŪNAI	(super- / ant-)žmogiški įgūdžiai	vs.	žmogiškumas, emocionalumas, ryžtingumas
		statiškumas, pozos, pasikartojantys gestai, švarios linijos, lankstumas, stiprumas	vs.	judesio dinamika, linijos (kojų ištempimai ir pan.) yra nebesvarbūs
11	ARTISTAI	šeimos tradicija	vs.	iš skirtingų laukų ir šalių

Gyvūnų teisių judėjimas ne tik pakeitė koegzistuojančias modernaus cirko dresuotojų praktikas (atsisakyta žiaurių treniravimo metodų, atsižvelgiama į natūralią gyvūnų elgseną), bet taip pat atkreipė dėmesį ir į artistų teises cirke, dėl to buvo apriboti pasirodymai su vaikais, taip pat pagerinta artistų gyvenimo kokybė, fizinis ir socialinis saugumas (Bouissac 2006; Albrecht 1995).

Naujajame cirke tradicinio cirko konvencijos buvo užginčytos, dėmesys sutelktas į žmogaus kūnų skirtingus fiziškumus. Šiam cirkui priklausė išsilavinę žmonės iš vidurinėsios klasės šeimų, tad tokios privilegijos leido į cirką perkelti literatūrą ir muzikos kultūrą, atkreipti dėmesį į žiniasklaidos aktualijas bei naujausias technologijas. Kadangi prie naujojo cirko pradėjo jungtis skirtingų laukų menininkai, jų įtaka atsispindi tolesniame cirko žanro vystymesi: cirkas pradėjo hibridizuotis su kitomis meno formomis – šiuolaikiniu šokiu, radikaliau teatru ir performanso menu (Lavers 2014b). Poveikį, ne visada vienpusį, turėjo tokie meno laukai kaip pantomima ir fizinis teatras, drama, muzika, dailė, gatvės teatras ir pan. (Wall 2013; Bessone 2017; Citvaraitė 2020; Lavers ir kt. 2020). Itin reikšmingas yra šiuolaikinio cirko ir šiuolaikinio šokio santykis, kuriame esama klausimų tiek dėl jų sugretinimo, tiek dėl šių sričių identiteto išsaugojimo ar galimybės cirką laikyti daugiadalykiu žanru (Lievens 2009; Citvaraitė 2020).

Galima sakyti, kad naujojo cirko judėjimai taip pat kilo iš cirko prasmingumo kvestionavimo (ar cirkas tik meistriškumo demonstravimas, ar menas) ir siekio įrodyti, kad cirkas gali būti prasmingas (Bessone 2017). Tačiau šiuolaikiniame cirke fizinio meistriškumo demonstracija vis dar probleminė (Citvaraitė 2020), o kai kuriose cirko mokyklose akcentuojamas fizinis pasirėngimas, o ne kūrybiškumas (Lavers ir kt. 2020).

Kitas kriterijus, kuriuo remiantis galima lyginti tradicinį ir šiuolaikinį cirką, yra kostiumai. Šiuolaikiniame cirke pasirodymai nebevyksta

įsivaizduojamame atribotame pasaulyje su įsivaizduojamu personažu (Lavers 2014b), nebenaudojami blizgūs ir puošnūs kostiumai, pasirenkami kasdieniai, įprasti drabužiai ir, kaip teigia Citvaraitė (2020), įprasti džinsai, marškinėliai, suknelės spektaklyje atrodo kaip funkcionalus, žmogiškos prigimties rūbas, papildantis (ar atspindintis) temą. Pokyčiai matyti ir kūrybiniame rezultate, santykyje su publika ir erdve, muzikoje, emocijose bei kūnų pateikime (žr. 2 lentelę).

Nors šiuolaikiniame cirke puoselėjamos tradicinio cirko disciplinos, tačiau atsisakoma neeilinių fizinių gebėjimų, technikos demonstravimo, stengiamasi naujai pažvelgti į discipliną ir objektus, rekvizitus, aparatus. Vis dėlto dažniausiai specializuojamasi, fiziškai ir kūrybiškai lavinamasi vienoje cirko srityje ar dirbama su vienu aparatu, objektu, rekvizitu, taip tobulinant jau egzistuojančius triukus. Kita vertus, neretai vienos disciplinos ar aparato įvaldymas nėra galutinis tikslas, nes šiuolaikinio cirko artistui reikalingas lankstumas ir gebėjimas keisti discipliną, aparatą ar objektą, su kuriuo dirbama (Lavers ir kt. 2020).

Šiuolaikiniame cirke kūno ir jo savininko elgesys supaprastinamas ir priartinamas arčiau žiūrovo, atlikėjai nebijo parodyti savo pastangų ir emocijų. Kaip teigia Lavers ir kiti (2020), tradiciniame ir šiuolaikiniame cirke galima matyti ryškų kūno vaizdavimo ir cirko atlikėjų savo kūno pateikimo skirtumą: abiejose cirko formose cirko technikos jungiamos su disciplinomis, objektais, rekvizitu ar aparatu, nestinga artistų stengimosi peržengti ribas, ignoruoti limitus, tačiau tradiciniame cirke, skirtingai nei šiuolaikiniame, atlikėjų kūnai pristatomi ir įveiksminami kaip bebaimiai, nepažeidžiami superžmonių kūnai (Dugan 2019).

## Šiuolaikinio cirko artisto kūno specifiškumas

Kūnas šiuolaikiniame cirke dėl nuolatinio fizinio ir emocinio darbo tampa paieškų ir jų rezultatų demonstravimo vieta, siekiant surasti ir parodyti savi-discipliną, saviaktualizavimą, autentiškumą, ekspresiją ir vieningumą. Lisa Blackman (2008), remdamasi Micheliu Foucault, teigia, jog drausminanti jėga nebūtinai yra jėga, kuri draudžia ir suvaržo, nes ji gali veikti per savęs formavimo praktiką, normos ir reguliuojami idealai tampa inkorporuoti į subjektų vidines savireguliacijos ir savęs stebėsenos formas. Tyrinėjant kūną cirke taip pat galima analizuoti ir būsenas, į kurias jis patenka: įtampa, skausmas ir rizika, jų suvaldymas, prisitaikymas prie naujos disciplinos ir aparato. Šiuolaikiniame cirke kūnas tapo šešėliu, įvaizdžiu, medžiaga, kurią galima disciplinuoti ir formuoti per praktiką ir pasiryžimą, o dėl institucinių ir ideologinių pertvarkymų cirko kūnas tapo daugeliui prieinamas parodyti galimybes ir mėgautis gyvenimu (Bessone 2017).

Manoma, jog per kūną mes galime priimti ir išreikšti daugiau reikšmių ir informacijos, negu žinome ar galime žinoti verbaliai artikuliuodami (Shimota 2018). Dana Dugan (2019: 29,30) kalba apie savo cirko kūno mokymąsi ir žinias:

*Pirmiausia pradėsiu nuo formos – paties kūno – materialios ir nematerialios. Mano kūnas turi sąmonę <...>. Mano kūnas yra daugiau nei mėsa ir kaulai, nes jis įgyja ir gamina žinias. Fizinė šių žinių manifestacija ir yra kūniškos (angl. embodied) žinios. Kūnas (angl. the flesh) yra vieta, kurioje susiduria sąmonė ir pasąmonė ir patiria bei susiduria su kūrybiškumu, refleksija ir suvokimu. Cirko kūnas negali egzistuoti be žmogaus materialios formos. Kūnas <...> yra pagrindas mano cirko kūno formai <...>[kuri] egzistuoja per mano kūną santykiyje su objektu, kažkuo kitu nei subjektyvusis materialusis jis pats.*

Cirke įvairių disciplinų kūno darbas ir autentiškumas taip pat priklauso ir nuo pasirinkto aparato. Bessone (2017) mini, jog asmeniniai rekvizitai įgyja aukštą simbolinę ir emocinę vertę. Jų turėjimas, rūpinimasis jais ar jų kiekis pabrėžia priklausymą cirko kultūrai ir taip pat atskiria artistus, jų požiūrį ar įgūdžius pačiame cirko lauke. Anot Lavers ir kt. (2020), aparatą galima suvokti abstrakčiai, mat juo gali būti bet kas limituojantis ar praplečiantis žmogiškąsias ribas, sukuriantis išplėstą žmogų (angl. *extended self*). Dugan (2019) šiuos komponentus vadina dirbtine kūno dalimi – protezu. Cirko praktikai teigia, kad cirke egzistuoja kūno ir protezo santykių įvairovė, ir kai kurie protezai yra net nebūtinai materialūs objektai, kaip, pavyzdžiui, gravitacija (Lavers ir kt. 2020). Dominikos Byczkowskos (2009) sportinių šokių tyrime šokėjai pripažino, kad jų partnerių kūnas taip pat yra dalis sąvokos „mano kūnas“.

Cirko kūnas, teigia Bessone (2017), remdamasi Loicu Wacquantu, yra tikslas mėgėjams pasiekti, o profesionalams įrankis dirbti, jis taip pat yra kasdienio darbo objektas, mediumas ar fizinio krūvio rezultatas. Kaip teigia Dugan (2019), yra šešios pagrindinės cirko disciplinos: žemės akrobatika, oro akrobatika, balansas, klounada, žongliravimas ir manipuliavimas objektais, gyvūnų dresūra (dažniausiai jojimas). Šios sritys siejamos su specifiniais protezais (pavyzdžiui, balansuojant ant rankų protezu tampa grindys), techniniu pasirengimu, praktika ir reikalingu sceniniu takelaužu (angl. *rigging*) (Dugan 2019). Dugan (2019:30) teigia, kad jos *cirko kūnas kaip kyborgo kūnas, kūnas, patobulintas protezu, reprezentuoja jam būdingą deviaciją, dezorientaciją ir transgresiją per nustatytas ribas.<...> Protezas ir materialus kūnas tam tikrais momentais gali egzistuoti individualiai vienas nuo kito kaip atskiri subjektai, bet jie tęsia [koegzistavimą] savo kyborgo formoje, nes jų santykis yra nuolatiniam dialoge.*

Mokymasis iš naujo pasinaudoti savo kūnu taip pat yra nuolatinis darbas šiuolaikiniame cirke – jame nebeužtenka įvaldyti vieno aparato ar disciplinos (Lavers ir kt. 2020). Šiuolaikinio cirko artistai išsiskiria lankstumu keisti savo įgūdžius (Bessone 2017). Taip pat cirko praktikai nuolat dirba stengdamiesi pasiekti geriausią savo fizinę formą, o vėliau siekia pagerinti savo silpnąsias kūno zonas, taškus. Nuolatinis tobulinimasis cirke egzistuoja dėl stipraus ryšio tarp virtuoziško ir rizikos, dėl to šiuolaikinio cirko praktikos nėra apribotos įprastais, jau įvaldytais triukais, o kaip tik pasižymi inovatyvumu ir kūrybiškumu. Ekspresyvumo ir kūrybiškumo sąvokos šiuolaikiniame cirke yra susijusios su narcisizmo rizika, rizika netekti savęs šalia rizikos netekti gyvybės<sup>2</sup> (Bessone 2017, 167).

Bouissacas (2014) mini, jog cirko pasirodymas dažniausiai apima įvairias šių lūkesčių artisto kūnui kombinacijas:

1) **Padaryti įmanomą** (turint įgūdžių įmanoma pakartoti, tai profesionalumo ir įgūdimo rodymas, numeriai, kurie paprastai netreniruotam žmogui nėra įmanomi);

2) **Nepadaryti įmanomą** (nepadaryti to, kas visiems publikoje atrodytų yra įmanoma, pvz., atsigerti iš puodelio);

3) **Padaryti neįmanomą** (padaryti tai, kas atrodytų net ir turint įgūdžių – neįmanoma);

4) **Nepadaryti neįmanomą** (nesėkmės, traumos arba mirties galimybė).

Teigiama, kad šiuolaikinio cirko artistui tampa būtina įsitraukti į kūrybinę ir estetinę riziką lygiai taip pat kaip ir fizinę. Priešingu atveju, įsitraukiant į didesnę fizinę riziką (kas reikalauja virtuoziško), bet vengiant didesnių artistinių ir antrepreneriškų iššūkių, vis dėlto netobulėjama.

Analizuojant cirko kūnus, dažnai diskutuojama apie minėtą rizikos ir nuolatinės kaitos normalizavimą. Atliekant biologinę analizę kvestionuojamos kūno galimybės (*ką kūnai gali padaryti*) bei iškonstruojamos socialinės ir kultūrinės idėjos atmetant kūno sampratą (pamirštama ir nebeklausama, *kas yra kūnas* ir *ką kūnai turėtų ar neturėtų*) (Tait 2000; Dugan 2019).

Šiuolaikinio cirko artistui esmė yra įgūdžių, bet ne savo kūno įvaldymas (angl. *mastery*), o tikslas – dirbti su kūnu testuojant jo galimybes (Seymour 2018a). Dėl to įprasta tampa nenustoti treniruotis, dėl ko kūnas gali patekti į skausmo būseną. Skausmo normalizavimas ir nenustojimas treniruotis net ir turint traumą arba senstant yra artimas net tradicinio cirko principui, nes neretai toks sprendimas priimamas norint pasiekti artistinę brandą (angl. *artistic maturity*), kuri cirko praktiko karjeroje prasideda vėliau nei pasiekiami fizinės formos viršūnė (Bessone 2017).

2 The risk of losing yourself besides that of “losing your life” (Bessone 2017, 167)

Cirko fantazija taip pat susitelkia į kūną ir išankstinius nusistatymus, taip cirkas atskleidžia visuomenės tabu, juos desocializuoja ir iš naujo įkontekstina, o kartais panaikina (Bouissac 2014). Taigi, anot Bouissaco (2014) ir Yoram S. Carmeli (2006), viena vertus, cirke daug tikrumo, nes cirkas siūlo nesužadintą pasirodymo realybę su tikrais pavojais, rizika ir emocijomis, antra vertus, cirke taip pat daug netiesos, nes ten egzistuoja tam tikras iliuzinis aspektas.

Cirko įkūnijimas yra išmokimas naudotis specifiniais instrumentais tiek techniškai, tiek artistišškai (angl. *embodying circus is about learning how to use specific tools, not only in artistic, but also in technical terms*) (Bessone 2017, 224). Teigiama, jog aiškia ribą tarp kūno modifikacijų ir fizinės formos palaikymo sudėtinga brėžti, nes praktiko karjereje galima aptikti įvairių stadijų, o kūnas modifikuojamas labiau kaip treniravimosi pasekmė, o ne kaip tikslas kaip pavyzdžiui, fitnese. Cirko praktikams, kurie tampa ekspertais, dažnai nebereikia daryti naujų modifikacijų, treniruojamasi labiau dėl fizinės formos palaikymo. Tai yra nuolatinis intensyvus darbas su savo kūnu, todėl artistai neretai turi pagalvoti ir apie būtinybę pasitraukti iš šios veiklos (Bessone 2017). Dėl to cirko artisto kūnas turėtų būti studijuojamas per proceso atpažinimą, per tai, kaip jis yra patiriamas ir konstruojamas, naudojant duomenų rinkimo metodų ir teorijų įvairovę (Byczkowska-Owczarek 2019; Byczkowska 2009).

## Perspektyvos tyrinėti cirko artisto kūną

Galima sakyti, jog tarp daugelio meninių kūno praktikų šiuolaikinis cirkas yra išskirtinis, nes jame mokymosi kryptims, specifinei estetikai ir performatyvumo standartams bei kūno technikoms trūksta kodifikavimo, formalizavimo ir fiksacijos, kas šio žanro kūrėjui leidžia pasižymėti kūrybiškumu, improvizacija, asmeniniais įgūdžiais, požiūriais ir išskirtinėmis patirtimis. Tai lemia didelę įvairovę ir suteikia galimybę kintamumui ir santykiui tarp skirtingų sektorių ir institucijų, požiūrių ir individualių praktikų apibūdinant, kas yra idealus cirko kūnas ir kaip tai turi būti pasiekta (Bessone 2017, 219). Cirko artistas yra fiziškai išskirtinis – rizikuodamas ir socialine tapatybe, jis meta iššūkį žmogaus kūniškumo limitams, laisvės idėjoms. Galima sakyti, kad cirko pasirodymas – tai atletų pilna arena, tačiau cirkas nėra varžybos, kur svarbiausi yra nugalėtojai ir pralaimėtojai (Tait 2006).

Pavyzdžiui, stereotipizuojama, kad berniukams tinkamiausias šokis yra hiphopas, o mergaitėms baletas (Bassetti 2013), sporte yra moteriškos (artistinė gimnastika, sinchronizuotas plaukimas, figūrinis čiuožimas) ir vyriškos (boksas, imtynės, svorių kėlimas, futbolas) šakos (Jakubowska ir

Byczkowska-Owczarek 2018). Pagal tokį skirstymą vyrus ir moteris verčia ma ugdyti tam tikrą kūną kaip kapitalą.

Remdamasi Marie-Carmen Garcia (2011), Bessone (2017) teigia, kad šiuolaikiniame cirke, kaip minėtame šokio pavyzdyje, vyrai ir moterys nėra vienodai pasiskirstę tarp cirko disciplinų: oro akrobatės dažniausiai yra moterys, akrobatai ant žemės, *bases* (liet. atraminiai akrobatai), žonglieriai ir klounai dažniausiai yra vyrai. Manoma, kad tai dėl socializacijos, kuri verčia vyrus rinktis daugiau jėgos, o merginas daugiau lengvumo, lankstumo ir grakštumo reikalaujančias disciplinas. Teigiama, jog cirke merginos skatinamos užsiimti solo oro akrobatika, o žemės akrobatika daugiausia atliekama vyrų. Šiai nelygybei prieštarauja kai kurios šiuolaikinio cirko kompanijos, pavyzdžiui, „Circus Oz“ per 39 egzistavimo metus visada buvo 50 proc. moterų artistų (Lavers ir Burt 2017, Lavers ir kt. 2020).

Bessone (2017), remdamasi Pierru Bourdieu, įvardija cirko kapitalą kaip vieną iš galimų subkapitalų. Minima, jog kiekvienas cirko artistas turi dar kitus subkapitalus, specifiskesnius ir išugdomus dirbant su aparatu, rekvizitu, objektu (trapecija, audiniu, lyra, įtempta ar laisva virve, dviračiu, stulpu, rutuliu, kėgliais ir t. t.). Cirko kapitalas gali būti įterpiamas į asmeninį gyvenimą kaip profesionali asmeninė karjera, pragyvenimo šaltinis, galimybė kūrybai, būdas išreikšti bei kurti save.

## Apibendrinimas

Cirko paini istorinė raida, kaita ir artumas kitiems laukams, jo principai ir praktikų įvairovė suteikia galimybę cirką apibūdinti kaip įvairialypę ir labai kūnišką meno formą, palankią tyrinėti įvairių sričių mokslininkams.

Deja, žodis „cirkas“ šnekamojoje kalboje ir žurnalistikoje dažnai vartojamas kaip neigiama metafora, kalbant ne apie meną, o dabartiniai cirko Lietuvoje tyrimai parodo, jog beveik visuomet Lietuvos cirkas buvo konkurencingas, tačiau išliko žemosios kultūros reiškiny. Tad besiformuojantis šiuolaikinio cirko laukas šiuo metu susiduria su problemomis: ne visada suprantama, kas yra šiuolaikinis cirkas, mažai profesionalių artistų, ne visi jie yra aktyvūs ir beveik nėra erdvės treniruotis ir edukuotis.

Manoma, jog sociologija, tirianti cirką, turėtų atsižvelgti į sporto ir šokio sociologijos įžvalgas bei orientuotis į įkūnijimo procesus, kūnišką mokymąsi, nagrinėti klausimus, susijusius su kūno senėjimu, skausmu, rizikos ir baimės valdymu bei cirko kūnus analizuoti priklausomai nuo disciplinos arba aparato, kurį artistas įvaldė ar su kuriuo treniruojasi per galimas reikšmių kombinacijas: kūnas padaro ar nepadaro tai, kas įmanoma ar neįmanoma.



Kaip žinoma, cirko principas remiasi fiziškumu, o jo meninės raiškos priemonė yra kūno veiksmas, tad cirko praktikas (-ė) ir yra jo (-os) kūnas, kuris yra visiškai apibrėžtas minėto santykio. Dėl to galima išskirti cirko subkapitalą kaip vieną iš turimų cirko artisto subkapitalų, išugdomų treniruojantis.

Sunku pasakyti, kokius įvykius galima laikyti cirko kaip meno pradžią pradžia, tačiau ji siejama su priešistoriniais religiniais ritualais ir medžioklės apeigomis, o kartais net su žmogaus pirmtako prisitaikymu gyventi gamtoje. Vis dėlto cirko tyrinėtojai sutaria, jog pirmas svarbus periodas yra modernaus (vėliau vadinamo tradiciniu) cirko atsiradimas, ir nuo XVIII a. pab.–jo inovacijos ir geografinė plėtra.

Pastarąjį periodą XX a. pab. pakeitė naujasis cirkas, prasidėjęs kartu su įvairiais socialiniais judėjimais. Naujasis cirkas, pradžioje buvęs cirko meno sublauku, atsiradęs dėl inovatoriškų idėjų, nustumtas į pakraštį institucinių galios laukų, palaiapsniui įgijo statusą ir pateikė naujas cirko normas, praktikas ir iš naujo apibrėžė cirko lauką. Nors cirkas skirstomas į du ryškiausių periodus (tradicinį ir šiuolaikinį), atsiradus naujajam, o vėliau šiuolaikiniam cirkui, tradicinis cirkas nedingo, tad cirkai koegzistavo(-uoja) ir darė(-o) įtaką vienas kito pokyčiams.

Pokytį galima matyti ne tik cirke kaip meno srityje, bet ir pagrindiniame jo komponente – kūne. Tradiciniame cirke egzistavo kūnų bestiariumi, kuriuose šalia egzotinių gyvūnų buvo galima pamatyti įvairiausių žmonių kūnų, laikomų keistais, nepriimtinais, nenormaliais. Aukštesnį statusą turėjo išskirtinai atletiški artistai, turintys tarsi superžmonių kūnus. Šiuolaikiniame cirke kūnai pateikiami kitaip – kartu galima išvysti visuomenei priimtinius ir nepriimtinius kūnus, reflektuoti kūniškos elgsenos tabu. Pastarasis cirkas yra išskirtinis, nes kodifikavimo, formalizavimo ir fiksacijos nebuvimas šio cirko kūrėjui ir jo kūnui leidžia pasižymėti kūrybiškumu, improvizacija, asmeniniais įgūdžiais, požiūriais ir išskirtinėmis patirtimis bei kritika visuomenei ir sau. Tokiame cirke galima pamatyti kūnų įvairovę, tų kūnų savirefleksiją ir bendradarbiavimą tarp skirtingų meno laukų.

Šiuolaikiniame cirke atsiradęs šio žanro principas išsiskiria fizišku tikrumu – kūnas veiksmu nuolat patenka į rizikingas pozicijas, tačiau beveik visada išlieka žmogiškas, besimokantis, save reflektuojantis, išlaikantis aukštą simbolinę ir meninę vertę.

## Literatūra

- Adams, K., H., Keene, M., L. 2012. *Women of the American Circus, 1880–1940*. USA: McFarland.
- Albrecht, E. J. 2006. *The Contemporary Circus – Art of the Spectacular*. USA: Scarecrow Press.
- Albrecht, E. J. 1995. *The New American Circus*. USA: University Press of Florida.
- Assael, B. 2005. *The Circus and Victorian Society (Victorian Literature and Culture Series)*. USA: University of Virginia Press.
- Bassetti, C. 2013. “Male Dancing Body, Stigma and Normalising Processes. Playing with (Bodily) Signifieds/Ers of Masculinity”. *Recherches sociologiques et anthropologiques* (44-2): 69–92.
- Bessone, I. 2017. Italian “Contemporary” Circus In A Neoliberal Scenario: Artistic Labour, Embodied Knowledge, And Responsible Selfhood: daktaro disertacija. Italy: University of Turin, University of Milan.
- Bouissac, P. 2006. Timeless circus in times of change. Pranešimas konferencijoje: “Fabulous Risk: Danger in Performance in Circus and Sideshow”, Australia: University of Wollongong.
- Bouissac, P. 2010. *Semiotics at the circus*. Berlin / New York: De Gruyter Mouton.
- Bouissac, P. 2014. *Circus as Multimodal Discourse. Performance, Meaning, and Ritual*. London and New York: Bloomsbury.
- Blackman, L. 2008. *The Body*. Oxford and New York: Berg.
- Byczkowska, D. 2009. “What do we study studying body? Researcher’s attempts to embodiment research”. *Qualitative Sociology Review* 5(3): 100–112.
- Byczkowska-Owczarek, D. 2019. „The Analytical Procedures of Grounded Theory Methodology in Research on the Human Body“. *Przegląd Socjologii Jakościowej* 15 (3): 56–69. <https://doi.org/10.18778/1733-8069.15.3.04>.
- Carmeli, Y. S. 1988. “Travelling circus: an interpretation”. *European Journal of Sociology* (29, No 2): 258–282.
- Carmeli, Y. S. 2006. Danger in Circus Performance: The Case of the 1970s British Taveling Show. Pranešimas konferencijoje: “Fabulous Risk: Danger and Performance in Circus and Sideshow”. Australia: Wollongong. Prieinama nuoroda: <https://semioticon.com/virtuals/circus/danger.pdf> [žiūrėta 2020-07-10]
- Citvaraitė, M. 2020. Šiuolaikinis cirkas: žanro samprata ir plėtra Lietuvoje. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas: magistro darbas.
- Davis, J. M. 2002. *The Circus Age: Culture and Society under the American Big Top*. USA: University of North Carolina Press.
- Dugan, D. 2019. Art of (dis)obedience: A Study of Critical Embodiment Through a Circus Body. Concordia University: magistro darbas.
- Jakubowska, H., Byczkowska-Owczarek, D. 2018. “Girls in Football, Boys in Dance. Stereotypization Processes in Socialization of Young Sportsmen and Sportswomen”. *Qualitative Sociology Review* 14(2): 12–28.

- Lavers, K. 2014a. "Cirque du Soleil and Its Roots in Illegitimate Circus". *M /C Journal*, [S.l.], v. 17, n. 5, oct. 2014. ISSN 14412616. Internetinė nuoroda: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/882> [žiūrėta 2020-07-10]
- Lavers, K. 2014b. "The Political Body in New Circus and Contemporary Circus Arts: Embodied Protest, Materiality, and Active Spectatorship". *Platform: Postgraduate Journal of Theatre and Performing Arts Royal Holloway* (Autumn Vol. 8 Issue 2): 55.
- Lavers, K. 2015. "Horses in Modern, New, and Contemporary Circus". *Animal Studies Journal* 4(2): 140–172. Prieinama: <https://ro.uow.edu.au/asj/vol4/iss2/11>
- Lavers, K., Burt, J. 2017 "Briefs and Hot Brown Honey: Alternative Bodies in Contemporary Circus". *M /C Journal*, [S.l.], v. 20, n. 1, mar. 2017. ISSN 14412616. Internetinė nuoroda: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1206> [žiūrėta 2020-07-10]
- Lavers, K., Leroux, L. P., Burt, J. 2020. *Contemporary circus*. New York/United Kingdom: Routledge.
- Lievens, B. 2009. *Dramaturgy: from Aristotle to Contemporary Circus*. Disturbis, 6. Internetinė nuoroda: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Bauke.html> [žiūrėta 2020-07-10]
- Nickell, J. 2005. *Secrets of the Sideshows*. University Press of Kentucky.
- Seymour, K., D. 2018a. Bodies, Temporality and Spatiality in Australian Contemporary Circus. School of Hum, Lang & Soc Sc: daktaro mokslinis darbas.
- Seymour, K. 2018b. "Briefs: Bending Gender in Australian Contemporary Circus". *Performance Matters* 4.1–2(2018): 52–56.
- Shimota, A. F. 2018. "Acute Awareness of the Self and Interaction: Responsive Embodiment among Dancers and Sociologists". *Journal of Undergraduate Ethnography* (Vol 8, No 2): 86–102. ISSN 2369-8721.
- Skidmore, J. 2007. "Dark and Ancient Roots - The Circus of the Sun". *Open Semiotics Resource Center*.
- Tait, P. 2000. *Body Show/s: Australian Viewings of Live Performance body*. Netherlands: Brill Rodopi.
- Tait, P. 2005. *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*. New York/United Kingdom: Routledge.
- Tait, P. 2006. "Circus Bodies Defy the Risk of Falling". Paper presented at the Fabulous Risk: Danger in Performance in Circus and Sideshow Conference. Australia: University of Wollongong.
- Toulmin, V. 2018. "Celebrating 250 years of circus", *Early Popular Visual Culture* (16:3): 231–234, DOI: 10.1080/17460654.2019.1569842
- Wall, D. 2013. *The Ordinary Acrobat*. New York: Vintage Books.

RENIDA BALTRUŠAITYTĖ

## The Body of a Circus Artist in Circus History

### Summary

The aim of this article is to discuss the bodies of circus artists in circus history. In order to highlight the significance of the circus artist's body in the circus and its change, the article analyzes studies and literature on the history of the circus, circus definitions and differences between the body's position in traditional and contemporary circus. Going deeper into the history of the circus, it can be seen that the position of the circus in society has almost always been unstable, and it has been both marginalized and considered as an art of the elite. As the circus is a very bodily form of art, the changing position of the circus in society has also influenced attitudes towards the body of the circus artist. Likewise, the bodies of circus performers were seen as strange, unacceptable, abnormal, or an ideal example to society. The object of the article is the change of the body of the circus artist in the historical development of the circus. The text also analyzes the problems of circus periodization, as it is often difficult for circus specialists to agree on circus periods and their differences. Nevertheless, a clear distinction can be observed between the traditional and the contemporary circus and the bodies in there. The body of the contemporary circus artist is paradoxically distinguished by virtuosity and human vulnerability, their body is constantly in a state of pain, risk, fear, or success and must be ready for change. In the contemporary circus, the bodies of artists are self-reflective; they, unlike in the traditional circus, are close to ambiguity and thus the contemporary circus becomes an opportunity for self-expression and social critique to manifest through the body.

**Keywords:** circus, body, circus body, circus artist's body, traditional circus, contemporary circus.