

# CIRKUSZI AKROBATIKA

Alaputatási és szakmódszertani periodika

## Heitz György: Állami cirkuszok – és ami mögötte van\*

Az artistaművészet alakulását az elmúlt 25 év alatt az állami irányítás oldaláról nézni – főleg annak gazdasági oldaláról – olyan bonyolult és sokrétű, hogy e néhány oldalas áttekintés valóban csak vázlatnak tekinthető.

Az állami irányítás a cirkuszművészet területén lényegében az államosítás óta volt, mégis csak 1952-ben, 1953 elején értek meg az állami vállalat létrehozásának feltételei. Pontosabban szólva, ekkorra vált annyira feszültté a helyzet a cirkuszművészet berkeiben, hogy feltétlenül megoldást kellett találni az égető problémákra.

Mi jellemezte akkor a cirkuszművészetet, az artistapálya helyzetét?

1. Mindenkire kiterjedő, feltétlen munkanélküliség télen (nem tekinthető munkának, hogy valaki két hétre bejutott a Kamara Varietébe).
2. A nemzetközi helyzet teljesen kizártta tett minden külföldi szerződést.
3. A Fővárosi Nagycirkusz és a vidéki Népszórakoztató Vállalat cirkuszai (egy-egy évben 11 cirkusz indult, de ezek mérete, befogadóképessége, műsorlétszáma nem hasonlítható össze a mai elképzeléssel) csak májustól szeptemberig működtek.

Teljesen jogosnak tűnt az artisták kérése, sőt követelése, hogy szüntessék meg a létbizonytalanságot és a többi művészeti ág művészeihez hasonlóan éves alkalmazásban, státuszban, állandóan biztosított fizetéssel dolgozzanak. A kérés megfogalmazása is lojális volt. Nem azt kérték, hogy a nyári hónapok – viszonylag magas – gázsiját kapják 6 hónap helyett 12 hónapig, hanem azt, hogy a Fővárosi Nagycirkusz és a Vidéki Népszórakoztató Vállalat összes beralapjának az artistákra eső hányadát úgy osszák el, hogy a státuszba kerülő művészek januártól decemberig arányosan elosztva kapják meg azt az összeget, melyet az előző években májustól szeptemberig kaptak.

Nagyon érdekes ma arra gondolni, hogy a kiutat mennyire az akkori politika függvényeként kereste mindenki, mert az a gondolat, hogy az artistáknak külföldre kellene utazniuk (amit ez a pálya törvényszerűen kíván) abban az időben egyszerűen senkinek sem jutott eszébe. De ha eszébe jutott, ki nem mondta. Nem beszéltek erről sem az állami funkcionáriusok, sem a művészek, sem a szakszervezet, senki.

A megoldást feltétlenül az országhatáron belül keresték és ez a megoldás hamar megfogalmazódott. Olyan művészeti intézményt kell létrehozni, amely magában foglalja az összes artista munkahelyet, a Fővárosi Nagycirkuszt, a Kamara Varietét, a vidéki cirkuszokat és központilag gazdálkodik a pénzzel, a művészekkel egyaránt.

Persze, ezt a célt nem fogadták mindenütt megértéssel. A Fővárosi Tanács vezetői pl. sokáig ellenezték – érthető okokból. A Fővárosi Nagycirkusz ebben az időben is nyereséges volt, míg a vidéki cirkuszok abban az időben is ráfizetésesek voltak. A döntést az akkori művelődésügyi miniszter, Révai elvtárs mondta ki. Elmondta, hogy ha a Szovjetunióban minden cirkusz állami cirkusz, nálunk is az állam irányíthatja az egész területet és nem akadály, hogy a Fővárosi Nagycirkuszt a Tanács éppen akkor adja át, amikor a színházak terén a tanácsai kezelésbevétele tendencia.

Hosszú előkészítő munka után „vállalat” konstrukcióban (ma csak hálával gondolunk arra, amin

akkor bosszankodtunk, mi ugyanis intézményt kívántunk létrehozni) létrejött 1954. januárjában az Országos Cirkuszvállalat. Ez volt a legfontosabb lépés a magyar cirkuszkultúra, az artistaművészet útján és ha az 1954-es ünnepélyes indulástól sok megrázkódtatáson keresztül vezetett is az út, ez volt az a pont, ahonnan a mai fejlődés felé elindulhattunk. Ha vázlagszerűen is, hadd említsek néhányat a szomorú eseményekből is.

Már 1954 végén gazdasági csődbe jutott a vállalat. Racionalizálásra került sor, emberek sora került utcára. Ez a csődhelyzet buktatta meg Erdős Gusztáv akkori igazgatót is, akinek neve csak egy a sok közül, akik vezetői képességeiktől függően jól vagy rosszul dolgoztak és bűnbakként kerültek a támadások középpontjába.

Ezek a bajok egyenesen következtek a körülményekből. Akkor persze nem láthattuk, hogy az Országos Cirkuszvállalat már csődhelyzetben indult. Sőt szándékosan szépre festettük a menyasszonyt és a tervezés során olyan adatokkal is számoltunk, mint pl. artistaszámok eladása éjszakai szórakoztatóhelyekre. Ez teljesen indokolatlan volt, hiszen éppen 14 évet kellett még várni, mire ezek az éjszakai szórakoztatóhelyek megnyíltak és valóban szerződtettek artistaszámokat. A gazdasági csőd persze nemcsak házon belül, szakmán belül kavart vihart, hanem az irányító állami intézmények berkeiben is. Érthető módon újult erővel hangoztatták ellenérveiket azok, akik különböző megfontolások miatt eleve elleneztek a Cirkuszvállalat létrehozását, azaz a terület centrális állami irányítását.

Két alapvető dolgot igyekeztünk az állami fórumokkal megértetni és elfogadtatni. Az egyik az volt, hogy a művészetek nem önellátók és ez nemcsak a filmre, színházra és az irodalomra vonatkozik, hanem az úgynevezett könnyűműfajra is. Ez tény, de ezt a tényt a terület vezetői nem voltak hajlandók elfogadni. Az érvek kínálóztak és szépen hangzottak. Pl.: „A kapitalizmusban a ráfizetésből gazdagodtak meg oly sokan a cirkusból és könnyűműfajból?!”

Az igazság az, hogy az állami cirkusz nagyobb terheket vállalt magára és a gazdagabb produkciót olcsóbban volt kénytelen adni, mint a magánigazgató.

Ez az ellentmondás a helyárák olcsósága és a magas rezsiköltségek között azóta sem szűnt meg.

A másik dolog a külföldi kapcsolatok erősítése a gazdaságosabb működés érdekében.

E kapcsolatok az adott légkörben csak nagyon lassan alakultak és igazán csak az 1957-1958. évben bontakoztak ki, bár nagy eredménynek számított az 1955-1956. évben is nemzeti társulatok vendégjátéka Magyarországon, illetve magyar társulatok vendégjátéka a szocialista országokban. Szeretnék itt egy akkor erősen ható elméletre utalni. Úgy fogalmazhatnám meg, hogy nagyon erősen tartotta magát a nemzeti cirkusz létrehozásának a gondolata. Meg kell próbálni beleélni magunkat az akkori légkörbe. A hozzánk eljutó szovjet filmek, képanyagok, a különböző állami politikai vezetők Szovjetunióban és Kínában tett látogatása alapján előttünk volt egy sor példa. Hamisítatlan nemzeti cirkusz volt a kínai, az örmény, a cigány és ezek a cirkuszok nemcsak egyszérszerűen nemzeti cirkuszok, hanem szocialista nemzeti cirkuszok voltak.

Mindez azt jelentette, hogy a fiatal szocialista állam teljesen el akar határolódni a nyugati kultúrától, semmi esetre sem akar kozmopolita lenni, tehát a cirkusz is legyen nemzeti. Persze, ma már tudjuk, hogy a cirkusz – mint minden műfaj – ellenáll a műfajtól idegen törekvéseknek és azt is tudjuk, hogy cirkuszaink nemzeti jegyei ma is erősségei cirkuszművészetünknek. Ilyenek a temperamentum, a sodró lendület, a nemzeti zenei és műfaji elemek, például az ugródeszka. Természetesen azonban nem képzelhető el nemzeti fliegende, carussel szám, stb. Ez érvek hatására eljutottunk azokban az években is lassan a nemzetközi műsorokig, de ezek még alapvetően szocialista országokból szerveződtek. A nyugati lapok kampánya a szocialista országok ellen elriasztotta a nyugati artistákat

szocialista szerződés elfogadásától és a politikai okokon kívül devizahiány is gátolta nyugati számok szerződtetését.

Mindezen kívül elvi idegenkedés is volt. Szóba sem jöhetett ebben az időszakban, hogy szocialista cirkuszhoz a kapitalista kultúra képviselőit szerződtessük. A szocialista és a kapitalista cirkusz közti különbséget néhány kirívó műsor-jellegzetesség alapján helytelenül általánosítottuk. Túlhangsúlyoztuk pl. hogy a szocialista cirkusz nem keresi a veszélyt, szemben a kapitalista cirkusszal. Ma már tudjuk, hogy ez – mint minden egyéb kulturális, művészeti kérdés – sokkal bonyolultabb és nem lehet az ilyenfajta kérdéseket a napi politika igazolásaként kezelni.

Az 1956-os ellenforradalom természetesen nem vonult el a mi vállalatunk, művészeti águnk felett sem észrevétlenül, de e vázlatnak nem feladata, hogy néhány mondatban sommásan értékelje, mi történt a mi berkeinkben 1956-ban?

Egy azonban biztos, hogy a Kamara Varieté volt az első szórakozóhely, ha úgy tetszik színház, mely 1956 után megnyitotta kapuit és bemutatta műsorát a közönségnek. S aki visszaemlékszik a konszolidációért az ellenforradalommal szemben vívott harcra, az tudja, hogy ez mennyire fontos lépés volt.

Az 1957-es évből is kiragadnék egy eseményt, a „Paris sur Glace”, a Párizsi Jégrevü vendégszereplését a Fővárosi Nagycirkuszban. Meggyőződésem, hogy ez az egyszerű műsor sokkal több volt, mint egy a programok közül.

Egy sor tanulsággal járt, amelyek későbbi működésünket alapvetően befolyásolták. Mik ezek a tanulságok?

Elsősorban az, hogy lehet és kell kitűnő gazdasági eredményeket elérni, ha megfelelő műsort jó reklámmal és szervezéssel adunk el. De ugyanilyen fontos volt az a nézetbeli fejlődés, hogy a Fővárosi Nagycirkusz épületében és általában a cirkuszi pályán nem kell ortodox cirkusz-hívőnek lenni, a mi bemutatási körünkbe tartozik a jégrevü, a vízirevü, a Brazília, a Koita Fodeba balett, stb., jöhet bálna, Luna Park és egyéb show-műfaj. Ha ezt mértékkel és kellő szabályozással csináljuk, a haszon a cirkuszművészetet fogja szolgálni.

Nem lehet pontosan időzíteni, napra meghatározni a lépéseket, vagy inkább ugrásokat a technikai fejlődés folyamatában, de az biztos, hogy ezek az idegen műfajok is rengeteg technikai tanulsággal jártak a telep szakemberei, műszaki gárdánk számára. Ki tudná napra pontosan megmondani, hogy mikor és milyen folyamat részeként nőtték a 18 m-es sátrak 43 vagy pláne 56 méteressé. Hogyan növekedett a befogadóképesség 7-800 főről 2800-4000 főre? Ki tudná követni azokat a lépéseket, s azt a folyamatot, mely odáig vezetett, hogy az NDK legjelesebb cirkuszait, melyeket tízegynéhány éve messze magunk előtt járó példaképnek tekintettünk és a technikailag kitűnően fejlett lengyel cirkuszokat, ahonnan tízegynéhány éve lakókocsikat, sátrakat vásároltunk, szerénytelenség nélkül legalábbis elhagytuk és ma már gyakran a mi cirkuszunk az ő példaképük.

1964-ig a vállalat újból és újból a gazdasági csőd szélére jutott. A legnagyobb bajok a társadalmi tulajdon védelme és az ún. pénzügyi fegyelem terén voltak, hiányoztak azok a rendszabályok, melyektől jól szervezetté válik egy vállalat.

Természetesen ekkor újból és újból gyártottak érveket a vállalat megszüntetésére és a státusz felszámolására. Azt hiszem, ezek a nézetek elsősorban az állami vállalat fix kötelezettségeinek oldaláról közelítettek a problémákhoz (bér, bérleti díjak, stb.) és az volt a tartalmuk, hogy ha e fix kötelezettségeket megszüntetjük, megoldódnak a problémák.

Nem lenne objektív ez a visszapillantás, ha nem esne szó arról, hogy a 60-as években az egyéb nehézségek mellett mind erősebben terhelte a vállalatot az élet – de különösen az artistaszakma – kegyetlen, semmit nem kímélő törvénye, az öregedés, és hogy alig 10 évvel ezelőtt ezt a kérdést bizony az emberre és néha az emberiségre való tekintet nélkül, csak számszerűen igyekeztek megoldani.

Nem hiszem, hogy az öregedés ma kevesebb gondot okozna. Nem hiszem, hogy aki művészpályája vége felé jár, ma kevesebb fájdalommal gondolna arra, hogy búcsút kell vennie a porondtól. Nem hiszem, hogy ma kisebb gyötrelme lenne a fényszórók ragyogásából kilépni a sötétbe. De hiszem, hogy ezt a folyamatot lehet – az elmúlt évek ezt bizonyították – emberséggel, türelemmel, nemcsak a számokra, hanem az olyan érzékeny emberi lélekre is figyelve megoldani.

Talán 1965-1966-ra tehető a konszolidáció valódi időszaka, amikor a súlyos gazdasági problémákat nemcsak a fix kötelezettségek, hanem az üzletmenet oldaláról, a bevétel oldaláról, a felesleges kiadások csökkentésének oldaláról is kezdte a vezetés megközelíteni.

A konszolidáció nem véletlenül következett be és nem valami csoda hatására. Mit tett ezért a vezetés?

Rendet teremtett, ügyrendet teremtett, vállalati fegyelmet teremtett (sokszor nemtetszésünk ellenére), reális terveket, művészeti és gazdasági terveket dolgoztak ki, figyelembevették a szakmai tapasztalatokat és a szakembereket bevonták az alkotó munkába. Nagy lehetőséget adtak a technikai fejlődésre, sőt megkövetelték és a művészeti elgondolások megvalósításának megteremtették a gazdasági alapját.

A művészeti munkában egyébként 1954-től több mint 10 évig ösztönszerű, lényegében kampány-munka folyt. Az első években téves művészeti elméletek uralkodtak, utána csinált mindenki, amit tudott és amit akart. A művészeti osztály ereje, kapacitása és lehetősége inkább csak műsorok ötletszerű létrehozásában merült ki. Ezekben az években a számok gyakran egyedül, magukra hagyatva, szinte lombikba zárva, tapasztalatok nélkül jöttek létre.

Szeretném ezt a bezártságot, tapasztalatnélküliséget egy egyszerű példával illusztrálni. 1943 táján, amíg a magyar artisták a háború ellenére is külföldre utaztak, a netzharisnya az artistaszakmában még nem létezett. Elmúltak a háború évei, lassan-lassan lábrakapott a cirkuszművészet, de külföldre nem utazott senki és 1956 szeptemberében, az első társulat Párizsban döbbenet tapasztalta, hogy elégedetlenek a kosztümjeinkkel, hiszen nincs a hölgyeken netzharisnya. Azt se tudtuk, hogy eszik-e vagy isszák.

Utána következtek évek, amikor a művészeti osztály csak tanácsadásig jutott el az artistaszámok terén, míg 1969 évben eljutottunk a Stúdióig, addig a stúdióig, melyet elméletben 1953-ban a vállalat létrehozásakor már leírtunk. Talán mindenki megérti, ha befejező gondolatként azt a példát említem a fejlődés illusztrálására, hogy milyen módon változtak a vállalat társulati ülései 1954-től 1969-ig.

E változásban benne van az elmúlt évek emberi, művészi, kulturális, gazdasági fejlődése, az egymás elismeréséből, megbecsüléséből fakadó igazi kollegialitás és mindennek az alapja a vállalat jó működése. Ez azon az alapvető elgondoláson nyugszik, hogy lehetőség szerint mindig találja meg mindkét fél az érdekeinek legmegfelelőbb megoldást.

\* *A PORONDON... a magyar artistaművészet 25 éve* A Magyar Cirkusz és Varieté Igazgatósága, Párt

és Szakszervezete kiadványa (1969. novemberében meghirdetett pályázatára érkezett pályaművekből) 35-40. o.

megjelenik minden negyedévben