

--- Bevezetés >>>

1.1. Tudományos szükséglet

Mindenekelőtt fel kell tenni a kérdést, hogy miért van szükség a cirkusz diszciplinált vizsgálatára, kiknek és mi végre. Ha népes kutatógárda venné górcső alá a cirkuszi produkciókat és azok minden lehetséges vonatkozásait, attól az artista dolga semmivel sem válna egyszerűbbé vagy könnyebbé, és egy jottányit sem javulna a cirkuszműsorok minősége sem. Sőt, az intellektualizálódás a tradicionális cirkusz életben maradása szempontjából még komoly fenyegetést is jelenthet.

A cirkuszközönségnek sincs szüksége tudományos-elméleti okfejtésekre. A műsorok élvezetéhez nem szükséges semmiféle előzetes képzettség, tanulás, műveltség vagy szellemi erőfeszítés, kizárólag jó cirkuszműsorokra van szükség.

A kutatásra mindenekelőtt és leginkább magának a tudománynak van szüksége. A társadalomtudomány legfőbb feladata ugyanis a forgalomban lévő hétköznapi ideologikus hazugságtömeg detektálása és működési elveinek feltárása, a társadalmi szintű elfojtások felszínre hozása; márpedig a cirkusszal kapcsolatban nagyon is felmerül egy ilyen társadalmi szintű elfojtás lehetősége.

A populáris kultúra legpregnánsabb jelensége, a cirkusz mindenekelőtt azért érdemel figyelmet, mert a maga szinte teljes feltáratlanságával zavaró fehér foltnak számít a kultúratudományok területén. Álljon itt egyetlen, ám abszurdításában annál árulkodóbb példa. A 2001-ben megjelent Humorlexikonban[1], amelyben hat teljes hasábot foglal el a Nemzeti Színház címszáva, a cirkusz egyáltalán nem szerepel. Mintha ilyen intézmény még csak nem is létezne, néhány sort sem szántak neki.

Talán ennél is jellemzőbb hiátusa a kötetnek a par excellence humor-logó figurájának negligálása. Az etimológia ismertetése után a 'bohóc' címszó definíciója mindösszesen 57 leütésnyi terjedelmet tesz ki, tokkal, vonóval, szóközökkel egyetemben[2]. Illendően hosszú életrajzzal került be a lexikonba pl. Orbán Ottó, Spiró György stb., – ám Boros, Deddy, Fernandó, Gerard, Jancsi, Spaci, Stefi neve kimaradt – hogy csak a legjelentősebb bohócok közül említsek néhányat. Ez viccnek is rossz! Ez nem lehet más, mint egy társadalmi szintű elfojtás a korábban jól bevált prefreudaiánus stratégia szerint: amiről nem beszélünk, az nincs is.

A tudomány egy olyan heurisztikus rendszer, amelyben a tudósok százai, ezrei vizsgálnak egy-egy apró, egymástól elkülönülő problémakört, „szakterületeik azonban átfedő szomszédságok láncolatává állnak össze”[3]. Azért van szükség cirkuszkutatásra, hogy a gyermekpszichiáter, a kulturális antropológus, a filmesztéta és még számos kutató hiányzó láncszemként építhesse be e témakör vizsgálati eredményeit az ismeretei tárházába.

1.2. Politikai tisztesség

Ha rákattintunk a www.circuses.com-ra, a honlapon mást nem találunk, csak az állatvédők kirohanásait a tradicionális cirkusz embertelen kegyetlensége, a szisztematikusan felsorolt kínzások, balesetek stb. ellen. Nagy mozgósító erővel hívják fel a látogatót tiltakozásra és az aktív harcban való részvételre. Mottójuk egy Desmond Morris-idézet, mely szerint primitív és középkori dolog a cirkuszi állatidomítás, és azon a régi (tév)hiten alapszik, hogy az ember felsőbb rendű, mint az állat, és joga van ahhoz, hogy uralkodjon felette.[4] Tény, hogy az evolúciós fejlődés csúcán elhelyezkedő emberi fajzat felsőbbrendű civilizációja definitív hatalommal és tempóban képes kiirtani az állatfajok sokaságát. Tesszük ezt azonban teljesen függetlenül a cirkuszi előadásoktól.

Könyvem utolsó fejezetében tárgyalom majd az újcirkusz állatfóbiájának okát-fokát, következményét; itt csak arra hívom fel a figyelmet, hogy pillanatnyilag az állatvédők mindent elsöprő nyomulásával szemben (pl. az ismeretterjesztő csatornák műsoraiban) gyakorlatilag fegyvertelen defenzívába kényszerült az ellentábor.

Bizonyos, hogy egyik napról a másikra ki lehetne irtani az állatidomítást egy egyszerű parlamenti szavazással. De látni kell, hogy ezzel a szavazással ugyanakkor magát a cirkuszt is kiirtanák. Egy jogállamban talán természetes igény, hogy a pro és kontra érveket összegyűjtsük, hogy megpróbáljuk számba venni a döntések következményeit, különösen egy olyan kulturális intézmény kapcsán, amely a viselkedési szabályozás alapjait is befolyásolhatja az elsődleges szocializáció egyik meghatározó elemeként.

1.3. A cirkuszkutatás

Úgy háromszáz évvel ezelőtt néhányan elkezdték az áttekinthetetlenül gazdag növény- és állatvilág egyedeinek leíró számbavételét. Úgy száz évvel ezelőtt néhányan elkezdték a primitív kultúrák eseményeinek, jelenségeinek leíró számbavételét... Ha tudományos igénnyel akarunk foglalkozni a cirkusszal, akkor ennek a munkának a produkciók, a cirkuszi tevékenységek leíró számbavételével kell kezdődnie. Amennyire át tudom tekinteni, a világon sehol nem történt meg ez a szisztematikusan alapozó munka, az egyetemes cirkusztörténeti könyvek és az egyes országok cirkusztörténeti legnagyobb részben bizonyos magángyűjtemények anyagainak feldolgozására épülnek.

A cirkusz nem ismer országhatárokat. Bármely ország cirkusztörténete, mint cseppben a tenger, egy nagyobb régió cirkusztörténetét is reprezentálja, hiszen egyrészt az adott ország cirkuszainak tulajdonosai gyakran szerepelnek külföldön is, másrészt a nagyobb társulatok összetétele nemzetközi. A leggyümölcsözőbb az lenne, ha egy globális, az egész világra kiterjedő adatbankot tudnánk létrehozni, melyhez minden ország hozzáadná a saját állományát. Ehhez viszont ki kellene alakítani egy nemzetközi szabványt, az információ-bevitel sztenderdizált formáját. Valószínűnek tartom, hogy az ilyen elképzelések az adott informatikai lehetőségek mellett pillanatnyilag még a legtöbb kultúrakutatási területen csak ábrándnak számítanak.

Nekünk természetesen a magyar emlékek feldolgozására kell koncentrálnunk. Az 1970-es években még jómagam is számítógép nélkül, cipősdobozokba állított, lovasokkal tűzdelt cédulákkal, kockás füzetekkel kezdtem a munkát. A 90-es évek második felétől kezdve az adatokat folyamatosan viszem be a számítógépbe. Egyszerű táblázatos formákat használok, reménykedve a későbbi konvertálhatóság lehetőségében. Az így előálló nyersanyagtömeg természetesen a legkevésbé sem tarthat igényt a nagyközönség érdeklődésére, egyelőre az elméleti általánosítás első lépéseit tesszük meg.

Mielőtt az egyes kutatási lehetőségeket számba vennénk, fel kell tenni egy alapkérdést. Ténylegesen kik lennének jogosultak arra, hogy részt vegyenek a cirkusztudományról folytatott tudományos diskurzusban? A cirkuszzakmának nincs értelmisége. Az alkotó- és előadóművészetek legfőbb képzési és elméletalkotási műhelyei az egyetemek és a főiskolák. Az artistaképzés legmagasabb szintje ehhez képest csak a szak(közép)iskolai akkreditáltási fokra jutott el. Az OKJ felsőfokú szakképzési jegyzékében szerepel az „artistaművész” foglalkozás, de ez nem jelent felsőfokú végzettséget.

Az artisták egyik fontos pozitív jellemvonása, hogy az általános iskolázottsági és műveltségi kritériumokat átugorva alakítják ki autonóm világukat. Egy jól szocializált cirkuszos bakfis vagy kamasz ezer fontosabb készséget és jártasságot sajátít el, mint az iskolapadban penészedő kortársai (testérzetbeli, empatikus, metakommunikációs, zoológiai- és gendertapasztalások stb.). A cirkuszos életforma a lehető legtávolabb esik az elméleti irányultságtól, rájuk nem lehet számítani ebben a kérdésben.

A szakmán kívüli jószándékú dilettánsok örületes badarságokat tudnak összehordani, a praxisbeli féljártasság pedig általában lényegtelen szempontokat emel ki (ha valaki egyetemistaként egy nyáron át bohócmaszkot öltve utcaszínészként kereste meg az ösztöndíj-kiegészítőt, esetleg hajlamos elhithetni magával, hogy mindent tud a cirkusztudományról).

Az Állami Artistaképző Intézet fő feladata a gyakorlati képzés. A szakembereknek sem idejük, de főleg kedvük nincs elméleti kérdésekkel foglalkozni; elvont problémákkal találkozva egészséges szkepticizmussal húzódnak sündisznóállásaikba. Nem írnak, nem olvasnak, hanem dolgoznak; tudásuk a megtapasztalt életvalóságból származik. A cirkusztudomány jelen állapotában a XX. század eleji filmtudományával hasonlítható össze.

A filmelmélet születése során felmerült probléma ellentmondásosságát Balázs Béla a következő passzusban foglalta össze: *ezen a közönséges giccsen keresztül mégis magas optikai kultúra fejlődött ki. Ez a kultúra pedig még a legsivárabb rutini szakember kisujjában is benne van. (Ez a kisujj egyébként a kultúra székhelye.) A film nyelve (bármennyire visszaéltek is vele) feltarthatatlanul kifinomult, és a legprimitívebb közönség felfogóképessége is követte ezt a fejlődést. Szeretném a nyelvtenát leírni ennek az új nyelvnek és talán a stilisztikáját és a poétikáját is”*^[5].

Balázs Béla az orosz filmrendezők példáját hozta fel, akik gyakorlati problémáikat vitákban és publikációkban fogalmi szintre emelve teremtették meg azok elméleti kérdésekké formálásának lehetőségét. A mi esetünkben ez a folyamat alig-alig indult be. Az 1950-es évektől a Magyar Cirkusz és Varieté Vállalatnál alkalmaztak ugyan jó néhány dramaturgot, rendezőt és hasonlókat, de ők inkább művészi allűrökkel, mintsem fegyelmezett szellemi erőfeszítésekkel tűntek ki.

Már évtizedek óta mindenki jól tudja, hogy megoldást a felsőfokú képzés bevezetése jelentene, ám a jelenlegi szakmai vezetés messzemenően ellenérdekelt ennek előmozdításában. Pedig, ha életben akarjuk tartani a *tradicionális*, tehát antiintellektuális cirkuszt, bármily paradoxnak tűnik is, de ki kell nevelni egy olyan gárdát, amelynek tagjai intellektuális súllyal rendelkeznek. Ha nem sikerül a tudomány presztízsével hitelesített aprólékos munkát beindítani, akkor ez a szakma mellel lemond egy értékes fegyver összekovácsolásának lehetőségéről, melyre a politikai érdekérvényesítésben előbb-utóbb feltétlen szükség lesz.

Bár egyelőre nincs kutatói apparátus vagy státusz, ez a helyzet politikai döntések függvényében bármikor megváltozhat, és az adatgyűjtést, a vizsgálódásokat természetesen bárki, bármikor folytathatja. Elképzelhető, hogy a cirkusz veszélyeztetettsége növekedésének arányában fog növekedni a téma iránti érdeklődés (és a politikai figyelem).

1.3.1. A kutatóhelyek

A Magyar Országos Levéltárban a mutatók alapján csak a felszabadulás utáni időszakra vonatkozóan található egy külön fond, a Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat anyaga (XXIX-I-3-as). Ez pillanatnyilag 92 dobozt tartalmaz, rendezetlen iratállománnyal. Keresztes Csaba dolgozatának^[6] útmutatása nyomán a XIX-I-3-a fondban további állományokban lehet számunkra érdekes aktákat találni.

A Fővárosi Levéltár tárgymutatói alapján (néhány magisztrátusi ülés jegyzőkönyvét leszámítva) nem bukkanunk anyagra. A dokumentumokhoz csak a már ismert személyek nyomát követve, névmutató alapján lehet eljutni. A vidéki levéltárak dokumentumai feldolgozásra várnak.

A közkönyvtárak közül a legnagyobb cirkusztörténeti anyaggal (ezres nagyságrend) az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténeti Tára rendelkezik. A legrégebb grafikai plakátok is az OSZK-ban, a Plakát- és Kisnyomtatvány Tárban található (néhány tucat). E két tár állományát az elmúlt időszakban teljesen átrendezték, éveken, évtizedeken átívelő, folyamatos változássorozatokat zajlanak le itt, és ez a hivatkozások ellenőrizhetőségét megnehezítheti[7].

A Fővárosi Szabó Ervin Központi Könyvtárban sem működnek már a régi jelzetek, ebből következőleg a szakkatalógus alapján sok esetben már nem lehet megtalálni az adott könyvet. A Budapest Gyűjteményben legnagyobb számban a XX. század második feléből (százas nagyságrend) található plakátok, ill. fontos szakkönyvek. A Színházi Múzeum és Intézetben kevés könyv, de köztük néhány igazi ritkaság is akad.

Az Állami Artistaképző Intézet könyvtára és archívuma a százas nagyságrendű állományával kicsi ugyan, de szakmai jellegénél fogva igen jelentős, melybe igazgatói engedély alapján nyerhetnek betekintést az érdeklődők. Állandó nyitvatartási rendje a McTEKA Magyar Cirkusztörténeti és -Elméleti Kutató Alapítvány gyűjteményének sincs, de ez már kifejezetten kutatók fogadására létesült civil kezdeményezés[8]. A magángyűjtemények anyagai nagyon érdekesek lennének, de az általános hozzáférhetőség hiánya miatt csak korlátozottan felhasználhatók. Legendák szólnak arról, hogy a Színházi Intézet kezelésébe került volna az ún. Bárczy-gyűjtemény, a 80-as években ott azonban ez már nem volt megtalálható. Meglepetések természetesen mindig érhetik az embert, bizonyára több közgyűjteményben léteznek eddig feltáratlan források (pl. a kiscelli múzeumiról a *Nepszabadság* újságírójától szereztem tudomást).

1.3.2. Az előzmények

Ha reálisan értékelünk, azt kell konstatálnunk, hogy tudományos igényességgel, megfelelő jegyzetapparátussal a korábbi évtizedekben magyar cirkusztörténeti szakirodalomként mindössze egyetlen A/5-ös méretű, 83 oldalas kis füzetecske[9] jelent meg. Ha nem is közvetlen előzmény, de valamiféle előhírnöki kísérlet gyanánt azonban mégis fel tudunk sorolni néhány kezdeményezést.

A XIX.-XX. század fordulóján létezett fontos magyarországi szakperiodikában, az Internationale Artisten Revue-ben jelentek meg a hazai cirkusz kutatás előhírnökei, az első komolyabb cikkek, amelyek a tudományos igényesség irányába mutatnak. A szövegek némelyike tanulmánynak is beillik a terjedelme és alaposága okán, témának az artistamunka esztétikáját, az ókori forrásokat, az állatidomítást és hasonlókat választottak.

A következő említésre méltó eseménysor az 1960-as évekre esik. Az Országos Levéltárban fennmaradt dokumentumokból jól kirajzolódik egy folyamat, amelynek során a Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat vezetői bizonyos elméleti munkát is indikáló fejlesztéseket kezdeményeztek. Három ilyen momentumot érdemes megemlíteni: egy archívum létrehozásának tervét, egy ankét jegyzőkönyvét és a MACIVA nyomtatott formában is megjelent jubileumi évkönyvét.

Sajnos évszám jelölése nélkül maradt fenn dr. Szekeres József tervjavaslata[10] egy „*artista, cirkusz, varieté dokumentáció létesítésére*”. Szekeres az anyagfeldolgozás praktikusán alkalmazható rendezési elvét is megadta a következő négyes csoportosításban: 1. az artistaprodukció, 2. a számszám, 3. a cirkuszgyűjtemények 4. az állandó cirkuszépületek. A történeti összehasonlításhoz pedig megfelelő kiindulási alapnak tűnik az a 32 tételből álló szánerjegyzék is, melyet a tervezet mellékel.

Amennyire jól áttekinthető és hasznosítható lett volna ennek a tervezetnek a megvalósítása, annyira értelmetlen a *Cirkuszi látványosság és attraktivitás* címmel megtartott ankéton elhangzott okfejtések zöme. Az 1965. január 11-i nagyszabású rendezvénynek a jegyzőkönyve fényesen tanúskodik arról, hogy egy ilyen fórum hogyan viheti zsákutcába az amúgy létjosogult kérdéshelyetteseket. Az ankéton[11] összesen 29 személy vett részt: vállalati vezetők és artisták, egy minisztériumi főelőadó, a Színháztudományi Intézet igazgatóhelyettese, valamint egyik munkatársaként az előbb jó osztályozási készségéről és logikájáról megismert Szekeres József.

Rövid részletet idézek egy hozzászólásból: „*különbséget kell tenni az artistaszámoknál a mondanivaló és tartalom között... A kiállítás színvonala szintén egy része a számnak. Az attraktivitás kérdésénél különbséget kell tenni a tőkés országokban megkívánt attrakció és a mi általunk kívánt esztétikai attrakció között.*” A 25 éves jubileumi kiadványt sem szükséges itt részletesen elemezni, elég annyi, hogy a szerkesztők számos információt gyűjtöttek össze és publikáltak (de az ellenőrizhetőség és az elméleti megalapozottság hiánya sokat levon az adatok értékéből).

Érdemes egy pillantást vetni a hozzáférhető primer és szekunder forrásokra, ill. az eddig megjelent további kiadványokra is.

1.3.3. Magyar nyelvű feldolgozások

A legmegbízhatóbb forrásgyűjtemény a témában Zoltán József két könyvének egy-egy fejezete, amelyek számba veszik a cirkuszt is: *A barokk Pest-Buda élete* (1963) és *Népi szórakozások a reformkori Pest-Budán* (1975).

A fentebb már említett füzetecske (Dr. Szekeres József: *A Fővárosi Nagycirkusz története* Budapest, 1966.) dokumentumértéke nagy, mert felhasználta olyan anyagokat is, melyek azóta már elkallódtak. Pontatlanságai miatt fenntartásokkal kell kezelni e kötetet (pl. az épület megnyitásának évét tévesen közli, azt írja, hogy 1896-ban, a millennium évében nem játszott a cirkusz stb.). E szerzőnek stencilezett formában jelent meg három tanjegyzete az Artistaképző Iskola részére (Ókor, Szovjetunió, Magyarország), ezek jegyzetapparátussal nem rendelkeznek, adatainak egy részét ellenőriztem, tapasztalataim vegyes képet mutatnak.

A Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat (MACIVA) gondozásában megjelent Szilágyi-Szekeres: *Circus* című kötetnek (1979) erőssége, hogy viszonylag nagy képanyagot publikál. A kompiláció megengedhetetlen módon, lelőhely feltüntetése nélkül közli régebbi kiadványok részleteit, a fő hibája pedig az, hogy átfogó kép bemutatásának látszatát sugallja, ugyanakkor teljesen esetleges, hogy ki és miért került be a kötetbe, ill. maradt ki belőle. Hasonló színvonalú és megbízhatatlanságú Szilágyi György: *Komédia nagyban és kicsinyben* (1985) c. könyvecskéje.

Budai Imre a MACIVA igazgatója volt hosszabb ideig, az általa összeállított 1980-as tanjegyzet *A cirkuszművészet rövid története* az előbb felsoroltak adataira épít, saját eredménye egy „szocialista esztétikai” számvetés.

Részterületeket érintő feldolgozások jelentek meg Rodolffról (*Vigyázat, most nem csalog!* 1987), Eötvös Gáborról (*Van má-ásik!* é.n.), (ez történetesen nem került forgalomba), a 2 Axtról (Pintér-Szamay Szerzői kiadás 1987). Kellő kritikával az információk egy része jól felhasználható. Kb. 1970-ben jelent meg az imént már említett kiadvány, *A porondon...* (MACIVA é.n.) artisták és cirkuszi vezetők szerkesztésében, mely a felszabadulás utáni történésekről villant fel egy-egy képet, és nagyjából megbízható listákat közöl az artistákról és artistaszámokról (de sajnos például a számszámereket nem tünteti fel).

Egyéb természetű kiadványokban véletlenszerűen bárhol feltűnhetnek cirkusztörténeti vonatkozású adatok (pl. Alfonzó, Kellér Dezső stb.), valamint az elméleti tisztázás szempontjából praktikus felhasználható részeket [\[12\]](#).

A Fővárosi Nagycirkusz közönsége körében négy alkalommal készült szociológiai felmérés (Diósi 1998, 1999, 2003, 2005, kézirat), mindössze ezek empirikus adatai állnak rendelkezésünkre hitel érdemlő részkövetkeztetések levonásához, ill. egy szintén kiadatlan egyetemi szakdolgozat az Állami Artistaképző Intézet növendékeiről (Murainé Szakáts Ildikó 2001).

1.3.4. Primer források

1.3.4.1. Plakátok és műsorfüzetek

A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteménye a XIX/XX. század fordulójának korszakából néhány tucat plakátot és műsorfüzetet tartalmaz, az OSzK Színháztörténeti Tárában viszont ezekből több ezer példányt őriznek (a grafikai plakátokat továbbra is az Apró- és Kisnyomtatványtárban). A nyolcvanas évek közepén még a megjelenés topográfiája szerint lehetett a nagy dobozokat kikérni, mára katalogizálták a darabokat, jómagam így kevésbé tudom áttekinteni az egészet. A fő probléma itt az, hogy némelyik anyag oly mértékben porlik, hogy egy teljes körűen átfogó, többszöri kézbevételel feltételező feldolgozásra jó lelkiismerettel nem is lehet gondolni, mert minden érintés jövőtehetetlen károsodást okoz a dokumentumokban.

1.3.4.2. Fényképanyag, videofelvételek

A produkciókat tekintve a legfontosabb és leghitelesebb forrás a videofelvétel. A Fővárosi Nagycirkusz műsorairól készített filmek vagy ott helyben vagy a MACIVÁ-nál találhatóak, ám a gyűjtemény messze nem teljes, az állomány nagysága ellenőrizhetetlen. A McTEKA digitális fényképgyűjteménye (egyebek mellett az Állami Artistaképző Intézet több ezer darabos szkennelt fotójával) elemzések jó kiindulása lehet.

1.3.4.3. Szaksajtó

A Budapesten szerkesztett *Internationale Artisten Revue* 1891-1914 között tíznaponként jelent meg nagy terjedelemben. E szaklap néhány rovatát (Aus der Zirkuswelt, Aus Nah und Fern) teljes alaposággal feldolgoztam. A két világháború közötti *Artisták Lapjából* csak szórványosan maradtak fenn példányok, az ötvenes évek közepén pedig csak néhány éven keresztül létezett a *Porond* c. újság. 1994 óta időszakos belső kiadványként ad ki a MACIVA egy *Manézs* c. lapocskát egyre szórványosabban és rendszertelen időközönként.

1.3.4.4. Szakdolgozatok

Az Állami Artistaképző Intézet végzős növendékeinek diplomamunkái nagyrészt kompilációk, melyeket egy kisebb szakirodalom alapján állítanak össze. Vannak azonban praktikusán jól felhasználható dolgozatok is (egy-egy turné során készített feljegyzések, öreg artisták szakmai életrajza, cirkuszi felszerelések technikai leírásai stb.).

Arra vonatkozóan, hogy az ország különböző egyetemein és főiskoláin készülnek-e szakdolgozatok, kevés információval rendelkezem. A tudomásomra jutott esetekből (TF, VE Színháztudományi Tanszék stb.) az ilyen diplomamunkák számát tucatnyira becsülöm.

1.3.4.5. Orális archívum

A McTEKA archívumában vannak azok a magnókazetták, melyeken az artistákkal, ill. szakmai vezetőkkel, egy-két esetben privátokkal is (pl. a Balettgimnázium tanárai) különböző időpontokban készített interjúkat rögzítem. Ugyanitt található az azoknak a beszélgetéseknek a felvételei, melyeket a magyar szellemi élet prominens személyiségeivel folytatok a cirkusról. Mivel a tárolás időrendi sorrendben történik (táblázatos formában a leltári file), hivatkozásként a kazetta rögzítésének dátumát adom meg.

1.3.5. A külföldi irodalom

A cirkuszkönyveknek és brossúráknak se szeri se száma. Gyönyörű szép és méregdrága kiadványok jelennek meg szerte a világon, melyekből elvéve kerül be egy-egy példány az országba. Az Artistaképző Intézet nem rendelkezik könyvtárfejlesztési kerettel, a teljes dokumentumállomány ajándékpéldányokból kerül ki, néhány régi szaklap szórvány-példánya fellelhető ugyan, a kurrens *Circuszeitungot* a MACIVÁ-tól, ill. artistáktól szoktam kölcsönkérni. Az informális kapcsolatok esetlegessége szabja meg ismereteim korlátait, mert az elmúlt években a nagy közgyűjtemények sem szereztek be a témára vonatkozó könyveket.

Említést kell tenni az interneten megjelenő hatalmas adattömegről. Az itt hozzáférhető információk hasznosításában nagy elővigyázatossággal kell eljárni a forrásmegjelölés fix pontjának kérdésessége miatt. A keresőprogramok vagy túl sok, vagy túl kevés találatot produkálnak. Magyar vonatkozású adat egyelőre alig akad a világhálón. Jelenleg csupán két-három sztárartistának van honlapja, és rendezvényekre kijelölt, variété jellegű műsoroknak.

Az interneten található bibliográfiák és a feltüntetett absztraktok alapján úgy tűnik, hogy a másodlagos irodalom egységesnek tekinthető mindenütt a világon. Nagyjából ugyanazok a trendek rajzolódnak ki minden ország cirkusztörténetében és gyakorlatában, és gyanítható, hogy a külföldi cirkuszkönyv-kiadásban is a szórakoztató elem dominál. Jellemző anekdotaként megemlítem, hogy a címek alapján történt első lelkes online vásárlásom eredménye három gyerekkönyv és egy lektűr volt.

Könyvem elsősorban saját cirkusztörténeti alap kutatásaim adatbázisára épül, de természetesen felhasználtam a nagykönyvtárakban fellelhető átfogó cirkusztörténeti munkákat (Speaight, Kuznyecov, Thetard, Eberstaler, Winkler stb.) is, a részterületekre vonatkozó feldolgozásokat (bohóc, vadállat, zsonglőr, néhány életrajz és régió) zömét az NDK Henschelverlag kiadványaiból ismerem.

1.4. Az egyes tudományterületek adalékai

Számba kell venni, hogy mely tudományterületek egyes kutatóinak a figyelmét keltette fel a cirkusz, de még sokkal árulkodóbb a *negatív* előfordulások hatalmas territóriumai. Miért *nem* jutott eszükbe a cirkusz olyan kutatóknak, akik számára szinte ösztönösen az első és legszembeötlőbb jelenségként kellett volna foglalkozniuk vele? Mindenekelőtt a tömeg- és a gyerekkultúra specialistáira gondolok.

A legsajnálatosabb ténynek az mondható, hogy a gyermek-pszichoterápia szakembereinek még csak meg sem fordul a fejükben, hogy az ilyen-olyan művészeti foglalkozások sorába be lehetne emelni a cirkuszkunstsztokat. Logikusan végiggondolva, minden bizonnyal ez lehetne a legeredményesebb módszer(ek egyike). Itt ki kell emelni a terápia azon meghatározó mozzanatát, mely elsődleges feladatának tekinti azt, hogy a gyerek önbizalmát felépítse, ill. helyreállítsa [\[13\]](#).

A legjobb esetben sem történik több, mint a „panem et circenses” szállóige közhelyszerű felemlgetése. Akár az elméleti gondolatmeneteket, akár az empirikus vizsgálatokat nézzük, a témát nem fedezték fel. Lehet bármily mélyenszántó és alapos a vizsgálat, a kutatók számára a kultúra a lektűrnél és a ponyvánál kezdődik. Az alsóbb néposztályok, a szegénykultúra vizsgálatának szinte minden kérdőívén szerepel könyv, újság, film, színház stb., de cirkusz egyáltalán nem [\[14\]](#).

Az alábbiakban minél nagyobb teljességre törekedve próbálom felvonultatni mindazokat a problémaköröket, melyek vizsgálata a különböző tudományterületek ismereteit, és ebből következőleg interdiszciplináris megközelítést igényelnek.

1.4.1. Történettudomány

Amit a kis- és középiskolában tanítanak, az legnagyobb részét az uralkodócsaládok, háborúk és politikai csatározások története. A mindennapi események vizsgálatának értékére és a követendő kutatási módszerekre Ariés, Norbert Elias hívta fel a figyelmet. Mindenekelőtt össze kell gyűjteni a forrásokat a játékra, a szórakozásra, a szocializációra és főleg a testnyelvi megnyilvánulásokra vonatkozóan, és az így rendelkezésünkre álló anyagot kell a fellelhető cirkuszi hagyományokkal egybevetni.

Kiindulhatunk az ókorból. Ha a hétköznapi mozdulatok hitelességét az élethelyzetekben való helytállás adja, akkor a görög emberábrázolások harmóniájának egyik összetevőjét a gesztusnyelvi elemzéssel tárhatjuk fel. A hősi ethosz mellett jelentős apróságok adták az élet szép tejjességét. Hume-nak tűnt fel a klasszikus görögség mindennapi természetes viselkedésmódja, hogy a királylányok maguk mennek a kútra vízért, és a hősöknek sincs komornyikjuk[15]. A köznapi magatartás, a jellegzetes mozdulat, a felvett póz meghatározott személyiségjegyekre utal. „Az alázatosság, a takarékoság és a lelkiismeretesség nem jelenhetett meg egyetlen görög erénylistán sem”[16]. Ha a cirkuszi akrobata hőstetteinek számítanak a „halálos ugrásai”, akkor természetesnek kell vennünk a kísérő mozdulatokban az ún. akadémiai pózokat is, melyek a XIX. század folyamán divatoztak.

A produkciók kommunikációelméleti elemzése során fogjuk részletesen tárgyalni a gesztusnyelvi szubkódot, ezen belül pedig a „complement”-et. Az artista nem meghajol, hanem kiáll vagy más szóval „komplamál”, a complement a legjellemzőbb cirkuszi mozdulatok közé tartozik. E mozdulat egyik variációjának lehetséges előképét vélhetjük felfedezni a nyugati *homagium* szertartásának leírásában: „a *vazallus emelt fővel ereszkedett féltérdre*”[17]. Egyes bohócjeleneteket idézhet viszont az a ceremónia, melyben a keleti szolgálóember „*földig hajolt, kézcsókra járult, vagy éppen földre vetve magát, a porban kúszva csókolgatta urának ruhaszegélyét*”[18].

Az akrobatikus elemekre vonatkozó adatokat, a művészettörténeti ábrázolásokat és írott forrásokat összegyűjtötték ugyan az egyiptomi sziklasírokig visszamenőleg; az összefoglaló cirkusztörténeti munkák rendre felsorolják a listát. Az aprólékos filológiai munkához azonban a kutatónak birtokolnia kellene mind az adott korszakra vonatkozó tudásanyagot, mind pedig az artistaszakma gyakorlatának alapos ismeretét, ill. a két terület szakértői közös erőfeszítésekkkel juthatnak eredményre.

Elég itt egyetlen forrásban felmutatható elemzési lehetőségeket felhozni példának. Xenophon *Lakomájában* leírja egy táncosnő számait, aki „*tánc közben pörgetve a levegőbe dobálta*”[19] karikáit, szám szerint tizenkettőt. Később egyenesen álló kardokból formált kör közepébe és onnan megint visszajutott levegőben tett bukfencel. Ha ennek a leírásnak alapján akarjuk értelmezni magát a produkciót, akkor arra a következtetésre kell jussunk, hogy vagy elképzeltetlenül nehéz trükkről van itt szó, vagy pontatlan leírásról.

Ez a mozzanat persze csak tárgyszerűségét illetően bír jelentőséggel, annál fontosabb társaslélektani konzekvenciákat fogalmaz meg a produkciókra adott Szókratész-reflexió a női egyenértékűségről és a bátorság taníthatóságáról, hiszen itt a nőekkel kapcsolatban kialakított athéni elképzelésekhez képest egy egészen ritka álláspontot vet fel.

Az ókori római cirkusz olyan kultúrtörténeti kincs, amelynek kutatásával emberek százai, ha nem ezrei foglalkoztak. A valamirevaló gladiátor is a fentebb, a *homagium* kapcsán idézett méltósággal fogadta a végső döfést és a halált, rekonstruálni tudták egy-egy küzdelem lefolyását, tudunk nők szerepléséről, feltárták, hogy mely császárok vetek részt a játékokon, stb. A bökkenő az, hogy mindezt az információömeget esetleg a cirkusztörténet címszó alatt rögzítik, holott ezt az anyagot nyilvánvalóan a sportesemények (a birkózásé, a fogathajtásé) előzményeként kellene számon tartani[20].

Azokat a jeleneteket, amelyek valóban a mai cirkuszi produkciók egyértelmű megfelelői, csak interludiumként mutatták be, nem voltak a játékok szerves részei; úgy fogyasztották őket, mint mi a színházi szünetben a molnárkát és kávé. A modern cirkusz névválasztása persze tudatosan nyúlt vissza az ókori hagyományhoz, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az első cirkusz tulajdonosa a másik meghatározó játékfajta bemutatására szolgáló épület nevét választotta: *Astley's Amphitheatre of Arts* volt az (ne felejtjük el, hogy az amfiteátrum rendelkezett közelítőleg kör alaprajzú arénával, a cirkuszé erősen nyújtott ellipszist formázott).

A középkori források alapján kitapintható az udvari ioculatorok és a vásári komédiások rétegének elkülönülése. Tudomásom szerint a legalaposabb feldolgozását a későközépkor időszakának Bahtyin végezte el. Monumentális könyve két kulcsfogalom, a népi nevetéskultúra és a karneváli világerzékelés körbejárását adja.

Munkájában hatszor szerepel a 'cirkusz' szó. Kétszer a test groteszk ábrázolását, kétszer az ellentétek ikerítésének technikáját illetően, és kétszer a topográfiát tárgyalva beszél a cirkuszról. Mindannyiszor csak utalásszerűen említi e technikák mai cirkuszi előfordulásait.

A testábrázolás groteskségét és az ikerítést világosan, érthetően tárgyalja, ám a topográfiát illetően, vagyis amint a dolognak valamiféle szellemi vetületét akarná adni, azonnal felmerül a kérdés, hogy vajon mi indokolja az általánosítás felé tett lépést: „*A népi komédiákban látható testmozgások logikája (ami a mutatványosok és a cirkuszok előadásaiban mind a mai napig megfigyelhető) mindig testi-topográfiai logika. E test mozdulatainak rendszerét hol a »fent«, hol a »lent« határozza meg: hol főlzállások, hol lehullások (bukások). Ennek legegyszerűbb kifejeződése, mondhatnók: a népi komikus »ősfenomenja« a*

kerék forgása, másként szólva, a test felső és alsó részeinek szüntelen helycseréje (vagy pedig – ennek ekvivalenseként – a föld és az ég állandó helycseréje).” Hogyan kerül ide az ekvivalens?

Az alábbiakban pedig a kozmikus elemi erők érzékelését tartom értelmezhetetlennek. Ráadásul sántít is a hasonlat, mert a színházzal ellentétben a cirkusz nem használ süllyesztőt, tehát a „pokol” nem jelenik itt meg. „*A testi topográfia a groteszk komikumban szorosan összefonódik a kozmikus topográfiával: a mutatóanyagok és a cirkuszok játéktérének fölépítése, az a tér tehát, melyben a komikus test mozog, topográfiaiilag ugyanúgy tagolódik, ahogy a misztériumjátékok színpada: itt is megtaláljuk a földet, a poklot és a mennyet (persze misztériumjátékok színpadképének keresztényi jelentése nélkül); érzékelhetjük a kozmosz elemi erőit is: a levegőt (akrobatikus mutatóanyagok, légtornászok), a vizet (úszás), a földet és a tüzet.”*[21]

Az egyszerű dokumentarista leírásokon túllépve olyan elméleti kérdésekbe ütközünk, amelyek esztétikai, kulturális antropológiai és egyéb vizsgálatokat igényelnek.

1.4.2. Általános társadalomelméleti munkák, művészetfilozófia, esztétika

Marxtól, Max Weber-től és Durkheim-től kezdve a világ elvarázstalanodása, a munka, a munkaerkölcs kerül az emberi valóság meghatározójaként a legáltalánosabb szintű elméletalkotás érdeklődésének középpontjába. A magányos tömeg, a dologtalan osztály, az egydimenziós ember vagy bármely központi gondolat köré csoportosított elmélet túlságosan általános keretek között mozog ahhoz, hogy a cirkusz vizsgálatában előre vihetne. Vajon az artista (esetleg a tipikus cirkuszközönség) kívülről, belülről vagy a tradíció által irányítatik-e? Nem lenne túl értelmes kérdés az sem, hogy kibillent-e az egy dimenzióból egy cirkuszi előadás. Ugyanakkor az ilyen és ehhez hasonló felvetéseket szem előtt tartva kell az egyes szakágak hozadékait számba venni.

A művészet a legtöbb filozófiai konstrukcióban[22] fontos referenciaterületnek számít. A cirkusz értelmezésének szempontját szem előtt tartva nemigen találni olyan pontot, ahol be lehetne kapcsolódni ezekbe a diskurzusokba. Zarathustra ugyan megbecsülése jeléül eltemeti a kötéláncost[23], de ennek a momentumnak a továbbiakban semmi szerepe nincsen, és az sem vinne közelebb a témához, ha a dionüszoszi elvet a Bahtyin-féle karneváli életérzéssel egybevetve próbálnánk a cirkusz közelébe férközni.

Sir Charles Popper szerint azért gondolkodunk, hogy az elméleteink haljanak meg helyettünk[24]. Ez a tömör megállapítás a cirkuszra vonatkoztatva egészen konkrét jelentést vesz fel: a légtornásznak vagy tigrisidomárnak bizonyos szituációkban nem adatik meg a tévedés lehetősége. Véleményem szerint kevésbé világosak Popper művészetre vonatkozó gondolatai. „Harmadik világ”-ának körvonalai egyértelműen kirajzolódni látszanak: érthető, hogy a művészet előfeltétele a művészet megértése, de menthetetlenül elakad az ember az olyan mondatoknál, mint „*mind a tisztán kifejező, mind a tisztán kommunikatív művészet olyan zsákutca, amely a kérdéses művészet felbomlásához vezet.*”[25] Feltéve, hogy a cirkusz művészet, vajon kifejezőnek vagy kommunikatívnak kell-e tekinteni?

A marxi indíttatású művészeti elméletek is kevés magyarázó erővel kecsegtetnek, Lukács nagyesztétikájában[26] szó sem esik a cirkuszról, tükrözésemélete nem látszik továbbgondolhatónak. Adorno esztétikai írásaiban[27] többször megemlíti a cirkuszt, a legnagyobb terjedelemben ő is a bohócokkal foglalkozik, és megállapításai nem lépik túl azt a kört, hogy a művészet előképe ezen a környéken található.

A legtermékenyebb esztétikai eszme-futtatások azok, amelyek a konkrét megfigyelések valóságához közelítenek. Füst Milán pl. az elsődleges indulatok szerepét hangsúlyozza, a tetszéssel mint élettani jelenséggel foglalkozik, a befogadó szerepében pedig kiemeli egy érdekes momentumot: „*az ember gyermekes hajlamai, a naivitása hozzák benne létre filozófiáját*”[28]. A legtermékenyebbnek tűnő gondolatban végtére az esztétika felolvadni látszik, hiszen ez az életformák vizsgálatát tekinti feladatának. „*Ahhoz, hogy világosan lássunk az esztétikai kifejezések kérdésében, életmódokat kell leírunk. Rendszerint azt hisszük, hogy olyan esztétikai ítéletekről kell beszélnünk, mint hogy 'Ez szép.' Aztán ráébredünk, hogy ha esztétikai ítéletekről kell beszélnünk, egyáltalán nem ilyen szavakba botlunk, hanem valami gesztusszerű kifejezésbe, ami egy bonyolult tevékenységet kísér.*”[29]

Amennyi a posztmodern esztétikából a látóterembe bekerült, abból úgy tűnik, hogy ezen a környéken ma mással, mint hermeneutikával nemigen találkozhat az ember.

Ha a művészet vizsgálatára kidolgozott fogalomrendszerrel nem látszik megközelíthetőnek a cirkuszi előadás értelmezése, itt azt is meg kell jegyezni, hogy a giccs tanulmányozóinak ugyanígy nem jut eszükbe a cirkuszi előadásra való hivatkozás. A boldogság művészete[30] hazudik, a cirkusz viszont legfeljebb túloz, de játékát a lehető legkomolyabban veszi.

1.4.3. Szociológia

Önéletrajzokból, ifjúsági regényekből számtalan idézetet lehetne hozni arra, hogy milyen érzelmi gazdagsággal szóltak a magyar és a világirodalom nagyjai a gyerekkori emlékeknek erről a fajtájáról. A mai magyar kultúrában a cirkusz a

szocializációban játszhat fontos szerepet, de bizonyos jelek arra utalnak, hogy egyre szűkül az a réteg, amelyik egyáltalán eljut a cirkuszba. Az 1970-es évekig az érkezési napokon sok száz gyerek segédkezett a cirkusz felépítésénél, hordták az ülésdeszkákat, székeket, kannában a vizet. A 80-as évek végére ez a gyakorlat teljesen megszűnt, és egyre többször lehet olyan gyerekekkel találkozni, aki életében soha nem volt cirkuszban. Az Artistaképző Intézet növendékeinek 14%-a (!) is ebbe a csoportba tartozik[31].

A téma vizsgálatára a szociológiai felméréseknek két fajtája kínálkozik: az egyik a befogadói attitűdvizsgálat, a másik pedig a cirkuszos életmód felmérése. A korábbi időszakokból egyáltalán nincs említésre méltó adat, a 90-es évek végétől Diósi Pál készített felméréseket a Fővárosi Nagycirkusz látogatói körében. A közönség demográfiai eloszlása 1999-ben (N=1000):

Nemek szerint	%
férfiak	30
nők	69
nem válaszolt	1

Életkor szerint

20 éves korig	
	4
21-30 éves	27
31-40 éves	38
41-50 éves	16
51-60 éves	9
61-70 éves	4
71 évtől	1
nem válaszolt	1

Iskolai végzettség szerint

nyolc általánosnál kevesebb	1
nyolc általános	4
szakiskola, szakmunkásképző	19
középiskola	42
főiskola, egyetem	31
nem válaszolt	3

A válaszadók 89%-a gyermek(ek)kel érkezett, a gyerekek életkori megoszlása:

%	
6 éves korig	38
7-10 éves	37
11-14 éves	20
15 évtől	4
nem válaszolt	1

Arra a kérdésre, hogy „Holnap újra megnézné-e ezt a műsort”, a válaszadók 78%-a igennel válaszolt, 17%-uk szívesebben nézne más műsort, és csak 1% mondta, hogy „egy ideig nem szeretne cirkuszba jönni”. Diósi a közös élmény momentumát tartja a legfontosabbnak: „a pillanatnyi élmény, szórakozás, élvezet öröme túl abban látjuk ezt a szerepet, hogy az együttes program során spontán születő reakciók célzatos gyerekevelési szándéktól, kikupálási törekvésektől függetlenül is erőteljesen hatnak (nem biztos, hogy gyakran átlátható szándékosság esetén ugyanilyen erőteljesen), és feltehetően beépülnek a gyerekek örömről, kellemességéről kialakuló rendszerébe. Abba, hogy mit tartanak kívánatosnak, kellemesnek, felszabadítóknak vagy éppen jólesően háborzongatóknak. És ezzel alapélményeket formálhat, a leendő felnőtt esztétikai irányultságát építgeti.”[32]

Életmódvizsgálatot Magyarországon soha senki nem végzett ebben a szakmában. Az ilyen vizsgálatok bizonyos aspektusai azonban már átvizsgáltak a humánétológia, a pszichológia és a kulturális antropológia vizeire. Miután ebben a témakörben nem volt módomban elmélyedni, meg kell itt elégedni egy régebbi angol vizsgálat[33] néhány olyan megállapításával, melyek

igaznak, és megfelelő célvizsgálatokkal további kutatásra érdemesnek tűnnek. *Kiterjedt genealógiai ismeretekkel és közös tapasztalatokkal rendelkeznek; mind privát, mind üzleti életük nyitott könyv; leggyakrabban a szakmájukról beszélgetnek; nemigen vallásosak; nincs határozott cezúra a munka és a szabadidő között; sokszor az asszony végzi a titkári teendőket, kevés a válás, szigorúan tartják a lányokat...*

Számos felmerülő szociológiai kérdést lenne érdemes közelről megvizsgálni: milyen változások, hogyan zajlanak le, melyik cirkusz, milyen gazdasági jegyeket mutat fel, ezek mely változókkal, hogyan függnek össze stb. Kézenfekvő feltételezés, hogy minél szegényebb egy ország, annál több és jobb artistája van (Kína, SZU), hogy résztvevőinek kivételesen alacsony iskolai végzettségét tekintve a cirkusz a modern társadalomban egészen egyedülálló kulturális intézmény. Ez a tény egy totálisan szuverén értékrendre utal. „*Mi éljük azt, amiről mások csak álmodnak*” – e gondolat különféle megfogalmazásai gyakran felbukkannak a cirkuszi programfüzetekben, a tematikus műsorok vezérmotívumaként.

1.4.4. Pszichológia

A mélylélektan nagyjai a hisztériát a művészet torzképének tartották. Ferenczi Sándor feltételezte, hogy a hisztériások autoplasztikus mutatványai szolgálták az artisták és színészek testi produkcióihoz a példát: „*a hisztériáról megmondta Freud, hogy az a művészet torzképe. Nos, a hisztériás 'materializáció' a szervezetet tényleg plaszticitásának, sőt alkotó ügyességének teljében mutatja be. Valószínűleg ki fog derülni, hogy a hisztériások tisztán 'autoplasztikus' mutatványai példányképeül szolgálnak, nemcsak az artisták és színészek testi produkcióinak, hanem azon alkotóművészek munkájának is, akik már nem a saját testükkel, hanem külvilági anyaggal dolgoznak.*”[\[34\]](#)

Középkori illusztrációk a boszorkányok ördögi testficamításairól, nagyroham alkalmával produkált bógni (híd) az ilyesmi teljeseen gyakorlatlan beteg kivitelezésében, és talán még egy-két hasonló jelenség szolgálhatna alapul a hipotézis alátámasztására. A továbbiakban ez a kutatási lehetőség nem került a klasszikus pszichoanalízis érdeklődésének fókuszába, Bálint Mihály azonban a borzongásokról és regressziókról szóló tanulmányában egy teljes kis elméletet alakított ki a címben megadott témakör magyarázatára. Magától értetődő természetességgel sorolta be a cirkuszi eseményeket a vizsgálandó jelenségek sorába, és tárgyalja őket számos példa részletes elemzésével.

A thrillerrel kapcsolatban a következőket mondja: „*pszichológiáját senki, semmilyen terjedelemben nem tárgyalta még, nem csoda, hogy érvényes kifejezőkészségünk – amely főleg az oralitással kapcsolatos korai élményeken alapszik –, meglehetősen szántalmassá válik, ha ezeket a jelenségeket kíséreljük meg leírni velük. Hogy e leírást mégis megtehessek, két, bevezetésre váró, új kifejezést kell ajánlanom. Görög műveltséggel rendelkező olvasóim tudni fogják, hogy az akrobata szó szerint a biztonság földtől távol, a lába ujján járó embert jelenti. Megtartva ezt a szót megalkottam a 'filobata' kifejezést, hogy segítségével egy olyan típusra utalhassak, aki kedvét leli az ilyesfajta borzongásokban*”[\[35\]](#).

A filobata-oknofil fogalom pár nagyon erősen emlékeztet az extravertált–introvertált kettősrre. Bálintnál azonban a közvetlen testérzetek dominanciája válik hangsúlyossá.

El kell fogadni Bálintnak a mutatványokkal kapcsolatos tárgyyszerű és gondolatébresztő megállapításait, valamint a nárcisztikus-szublimációs elképzelését, mely szerint a „progresszió a regresszióért” működési elvét követő gyakorlat meghatározó személységi jegyeket alakít ki. A szimbolikus értelmezésekkel kapcsolatos fejtegetéseivel azonban nem lehet mit kezdeni. A cirkuszos szakirodalom (az etológiai ismeretekre támaszkodva) azt mondja, hogy az oroszlánszelídítő ostora arra való, hogy az idomárnak a szó szoros értelmében vett felsőbbbőségét bizonyítsa: az állat az ember testrészének tekinti a kezében tartott ostort vagy botot, és tapasztalhatja, hogy hiába harapja vagy karmolja meg, láthatóan semmi kárt nem tud tenni az emberben. A magasdrótosok rúdja azért kell, mert (ld. newtoni törvények, erő-erőkar, testtömeg stb.) annak segítségével könnyebb az egyensúly megtartása. Nehezen követhetők az olyan fantáziaszülemények, mint az, mely szerint: „*az oroszlánszelídítő ostora, a kötélháncos rúdja, a siető botja... az erekált, potens pénisz kétségtelen szimbóluma*”.[\[36\]](#)

Bálint Mihály nem fejt ki, hogy mi lehet az az „ősjelenet”, amit a trapézban dolgozó maskulin férfi és az őt a talajon aggódva visszaváró csinos nő szimbolizálna (NB. szolotrapézban nők legalább olyan gyakran dolgoznak, mint férfiak). Félreértés ne essék: azt nem gondolom, hogy nincsenek olyan emberek, akik szimbólumképzésre hajlamosak, én csak azt állítom, hogy ezek az emberek nem rendeltetésszerűen használják a cirkuszélményt. Azt gondolom, hogy a cirkuszi események éppen azon a preverbális kommunikációs csatornán fejtik ki hatásukat, amelynek lényege a közvetlenség, a szimbólumoknak a hiánya.

Érthető viszont, és osztom is Bálint Mihály hitét a civilizációt megelőző preambivalens állapotok szeretettörvényű működéséről. Magam is hiszek a tevékenységek, a mozdulatok tudattalan mozgatórugóiban. Azt gondolom, hogy a kötélháncos azért nem zuhan le, mert a közönség izgul érte, és lezuhanna, ha a Karinthy Frigyes *delejes halálát* képviselő személyek töltenék meg a nézőtér sorait.

Bálint Mihály bizonyos gondolatai a szociálpszichológia területére vezetnek át: „*a meghatározó különbség az általában vett mutatvány és a filobatikusság között a valós külső veszély jelenlétében adható meg. A civilizáció fejlődésével a tényleges halál fokozatosan illúzióba, így a színházba (a Hamlet utolsó felvonásának végén körülbelül fél tucat hullá hever a színpadon), vagy a halálos veszély fenyegetése a modern cirkuszba helyeződött át. De bárhogyan történt is, a modern*

cirkuszok és színházak hivatásos előadói megörökölték az egykori hősoktól a közönség mély és ambivalens érzelmekkel átitott tiszteletét, a nézők félelmét és irigységét, a megvetést és a bámulatot stb. Az ambivalens tisztelet dinamikus értelme, hogy a közönség előtt az akrobatáknak és a színészeknek is megengedett az ősjelenetet szimbolizáló filobatikussá felvonás nyilvános bemutatása”[37].

Bálint Mihály, mint annyian mások, összemossa a határt cirkusz és színház között, ahelyett, hogy kiemelné az áthághatatlan szakadék jelentőségét: az akrobata vállalja a valós veszélyt, a színész meg szimbolizál. A Hamlet végén fekvő hulláhegyek bináris opozícióban állnak egy lezuhant légtornással. A cirkuszélmény: élvezetes; a színházi: mű-élvezés.

A *kommunikációelmélet* eredményeit és lehetőségeit egy későbbi fejezetben fogjuk részletesen tárgyalni a cirkuszi előadás kódjának vizsgálata alkalmával.

[1] Kaposy Miklós: *Humorlexikon* Tarsoly Kiadó Budapest, 2001

[2] „Ma főleg a cirkusz porondján szereplő komikusokat jelenti”.

[3] Polányi Mihály: *Tudomány és ember* Argumentum Kiadó 1997 221. o.

[4] The idea that it is funny to see wild animals coerced into acting like clumsy humans, or thrilling to see powerful beasts reduced to cringing cowards by a whipcracking trainer is primitive and medieval. It stems from the old idea that we are superior to other species and have the right to hold dominion over them." – Dr. Desmond Morris, anthropologist, animal behaviorist, author

[5] Balázs Béla: *A látható ember, A film szelleme* Gondolat 1984, 128.o.

[6] Keresztes Csaba: A cirkusztörténet levéltári forrásai In: *Cirkusz és tudomány* Józsefvég 2005

[7] A forrásjelölési gyakorlatomat mégsem változtattam meg, mert elvileg bármely paraméter alapján megtalálható egy-egy forrás, és ha egyszer majd digitalizálják is az állományt, talán ténylegesen is könnyű lesz az eligazodás.

[8] A hozzáférés egy esetleges megszűnés után is biztosított, hiszen a Fővárosi Bíróság köteles dönteni az elhelyezés módjáról.

[9] Dr. Szekeres József: *A Fővárosi Nagycirkusz története* Budapest 1966

[10] Orsz. Levéltár XXIX-I-3; 26-os doboz

[11] u.o. 1965. 01. 11-es dátummal

[12] pl. Bálint L.: *Színészek, táncosok, artisták* Gondolat 1983, R. Barthes: *A varietében* In.: *Mitológiák* Európa 1983, Popper L.: *A giccs* In.: *Esszék és kritikák* Magvető 1983 Szabolcsi M.: *A clown mint a művész önarcképe* Corvina 1974 Vitányi Iván: *A „könnyű műfaj”* Kossuth 1965

[13] Ld. pl.: Petzold, Hilarion - Ramin, Gabriele: *Gyermek-pszichoterápia* Osiris Kiadó Budapest 1996 vagy Juhász Sándor (szerk.): *Nonverbális pszichoterápiák* Animula könyvek Magyar Pszichiátriai Társaság Budapest, 1991

[14] Kivétel: Tibori Tímea: *Adalékok a szórakoztató-intézményvizsgálathoz* Közművelődéskutatás Kulturális Minisztérium Tudományos Koordinációs Bizottság 1979, 1982.

[15] Hume, David: A jó ízlésről In.: *David Hume összes esszéi* I. Atlantisz 1992

[16] Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában Erkölcselméleti tanulmányok* Osiris Kiadó Budapest, 1999 186.o.

[17] Szücs Jenő: *Vázlat Európa három történeti régiójáról* Magvető Budapest 1983 30.o.

[18] Uo.

- [19] Xenophón: A lakoma In: Ritoók Zsigmond (szerk.): *Régi görög hétköznapok* Gondolat Budapest 1960 96.o.
- [20] Ebben a kérdésben véleményem szöges ellentétben áll a cirkuszkutatás legnagyobb alakjának véleményével, ezért az ő nézetét az adott fejezetben részletesen fogom ismertetni.
- [21] Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* Osiris, Budapest 2002. 377-378.o.
- [22] Gadamernél pl. jól elkülönül a könyvnek az első felét kitevő rész. Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer Egy filozófiai hermeneutika vázlat*a Gondolat Budapest, 1984
- [23] Nietzsche Frigyes: *Im-igyen szóla Zarathustra* Grill Károly Könyvkiadóvállalata Budapest 1908 20.o.
- [24] Popper Karl R.: *Test és elme Az interakció védelmében* Typotex kiadó 1998 104.o.
- [25] Uo. 108.o.
- [26] Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* Akadémiai Kiadó Budapest 1969
- [27] Theodor W. Adorno: *Minima Moralia Reflexionen aus dem beschädigten Leben* Suhrkamp 1964
- Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann Suhrkamp, 1992
- [28] Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben* Kortárs Kiadó 1997 25.o.
- [29] Ludwig Wittgenstein: *Előadások az esztétikáról* Latin Betűk Debrecen, 1998 22.o.
- [30] Moles, Abraham A.: *A giccs, a boldogság művészete* Gondolat, Budapest 1975
- [31] Murainé Szakáts Ildikó: *A motiváció szerepe* (szakdolgozat) SE Sport- és Testneveléstudományi Kar 2001
- [32] Diósi Pál: *Jégimádók tavasztól nyárig* 1999 kézirat 16. o.
- [33] Dallas, Duncan: *The Travelling People* Macmillan London 1971
- [34] Ferenczi Sándor: *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében* Magvető Kiadó Budapest 1982 246-247. o.
- [35] Bálint Mihály: *A borzongások és regressziók világa* Animula 1997 18-19. o.
- [36] Uo. 23. o.
- [37] Uo. 24. o.