

## --- A cirkuszi előadás kódja >>>

### 4.1. A cirkuszműsorok a századfordulón

A századfordulón a cirkuszműsorok három típusát lehet megkülönböztetni. Ebben az időszakban még a *lovas* produkciókra építő klasszikus cirkuszi műsor dominált, melyben testügyességi mutatványok is igen fontos szerepet játszottak; az ún. „Sport” cirkuszok is idesorolhatók. A *varietécirkusz* nem különül el határozottan a klasszikus cirkusztól; előfordulhat, hogy ugyanazok a számzsánerek képviseltetik magukat mindkét műsortípusban, ám a számok aránya árulkodó. Itt természetesen kevesebb volt az állatszám, viszont igen fontos szerepet kapott a balettkar. Meg kell jegyezni, hogy az európai cirkusztörténet valamennyi korszakában határozottan kirajzolódnak a periodikusan vissza-visszatérő revüsítési hullámok. A *menaszéria*-cirkusz eredeti ismeretterjesztő funkciójából megőrzött annyit, hogy ez a műsor külön típusnak számítson. Az előadás rendszerint az állatok "természettudományos" ismertetésével, bemutatásával kezdődött. A néhány ügyességi és bohóc számon kívül sok vadállatszám szerepelt. A műsrot az állatok etetése zárta.

A századfordulón ötvöződött össze e három típusból a XX. sz. tipikus vegyes cirkuszműsora, melynek jellegzetessége az artista teljes szakosodása, s a műsornak az a felépítési gyakorlata, hogy az igazgató a szezon elején megvásárolja az egyes számokat, s az ezekből összeállított produkciósor gyakorlatilag változatlanul megy le estéről estére, hónapról hónapra. Az átmenet annál hamarabb zajlott le, minél nagyobb volt a cirkusz. A Barnum és a Charles cirkusz már gyakorlatilag a mai műsortípussal dolgozott nálunk. A városi cirkuszban a Beketow korszak folyamán érződik a váltás tendenciája. [1]

A közönség naponta új előadást láthatott, a műsrot változatosan állították össze. A változatosság több szempontból értendő. Egyrészt az artisták naponta ténylegesen más és más műsorszámmal léphettek fel, másrészt feltételezhető a számon belüli változtatgatás is. Ez azt jelenti, hogy nagyjából ugyanazt a trükkort más köntösben adták elő, s a produkciót más címmel látták el (a számoknak ugyanis gyakran volt meseje: pl. kertészlány lóháton, a részeg matróz lovaglása stb.). A számok egymás után következésének sorrendjét is változtatták, és záradékol naponta új pantomimot mutathattak be, a társulatoknak akár feltucatnyi pantomimjük is lehetett. Ehhez társult még a vendégfellépés intézménye, vagyis a nagyvárosokba néhány napra szerződtek egy-egy világszámot.

A nagyvárosokba akár több hétre is beállhatott egy-egy közepes nagyságú utazócirkusz. A tipikus menete egy ilyen vendégjátéknak a következőképpen zajlott le: az első 1-2 hétben végigjátszották a szokásos repertoárt, majd következett az attrakció néhány napja, utóbb pedig a birokverseny, melyen belül a párok egymás közötti mérkőzéseinek sorozatát követték a döntő mérkőzések. A kisebb cirkuszok a helybeli amatőr jelentkezőket léptették fel, az egészen nagyok profikat is.

A műsorok összetételének vizsgálatához az Országos Széchényi Könyvtárban található aprónyomtatványokat vettem alapul. A műsorlapok – ellentétben az újságban található programismertetéssel – mindig feltüntették a szereplők neve mellett a számok zsánerét is. [2]

Kétségtelen, hogy a leggyakoribb számtípus a *lovas*produkció volt: szabadidomítás (46), magas iskola (32), zsoke (28), voltizs (24), parforce (11), groteszk (9), nyergeletlen lovak (5), pas de deux (1) mellett 14 lovas jelenet is előfordult (cserkesz, Wild West, tourbillon, caroussel), valamint a lovaszonglőr (5) sem volt ismeretlen.

Az *ügyességi* (akrobatikus) számok gyakorisága listáján az akrobata csoportok (22) (földszinti és trambolin, ugró, sportjelenet stb.) vezetnek. Hasonlóan népszerű volt a tipikusan szolisztikus equilibristika (statikus, kéz- és fejállásokon alapuló szám) (18). A rekvizitek (kellékek) között a kerékpár (17) állt az élen, ezt pedig a légtornász (gyűrű, trapéz, lógó bambusz) mutatvány (16) követte. A zsonglőrök (13), excentrikusok (11) és kígyóemberek (11) sorát a viszonylagosan sok nyújtó (9), műlövész (6) és ikária (4) zárta. A melange (3) (vegyes) számok mellett akad néhány nehezen osztályozható ügyességi produkció: lábequilibristika, földgömb, székipiramida, létrai lábmutatvány, bambusz stb.

Tucatnyi *atléta*, gladiátor szerepelt, voltak fogerőművészek (5) és egy kínai hajmutatvány. Itt említendő a fakírok (2) és tűznyelők (2) is.

Az *állatszámok* megoszlása a következő volt: kutya (15), vegyes (7), szamár (5), medve (4), elefánt (3), majom (3), jegesmedve (1). Vadállatszámokat a menaszériákon kívül csak a legnagyobb cirkuszok szerződtek.

A társulatoknak 2-5 *bohóca* műsoronként általában 2 entrét (teljes értékű bohócszám) csinált. A plakátok gyakori megfogalmazása szerint „*a n.é. közönséget a szünetek alatt a társulat bohócai és a Dummer August mulattatja*”. Esetenként előfordult egy-egy bohócnak az artistaszámokon belüli megjelenése is. Természetesen a bohócjeleneteken kívül bármely zsáneret komikus számként is előadhatták.

A cirkuszban szerepeltek *varietés*számok is: volt hasbeszélő (2), árnyjáték (1) és feltűnően kevés bűvész (1). A *zeneszámokat* (31) énekkel és táncsal kombinálhatták, de leggyakrabban zeneexcentrikusok, ill. zenebohócként dolgoztak. A táncszámok (38) a karakter ill. társasági táncok köréből kerültek ki: spanyol-, román-, lengyel-, zsidó-, orosz-, magyar-, csárdás-, torborzó-

, huszár-, cigány-, matróztáncok mellett a keringő, a cake walk, a „lábujjhegy” és „forgószél” különböző változatai divatoztak.

A számok felépítéséről, a dolog természetéből adódóan, gyakorlatilag semmit nem lehet megtudni, miután alig feltételezhető, hogy konkrét, pontos számléírások előkerülnének, kivéve ez alól a lószámok zsánere. A lovas produkciók kiemelkedő jelentőséggel bírtak, a lovak nevét is rendre közölték a műsorfüzetek és plakátok. A szaklapban számléírások is találhatóak, pl. a díjlovaglás lépésneveinek részletes elemzése jellemezte a kritikákat.<sup>[3]</sup>

A „Looping the Loop” szenzációszámként voltaképpen egyetlen trükkből állt: az artista a magas emelvényről gurult le egy hengerben, biciklivel vagy autóval. Chester Dick földet érés előtt az emelvény aljánál álló hintó felett végezte el a szaltót.<sup>[4]</sup> Az Internationale Artisten Revue egyik hirdetése egy looping pálya pontos leírását közölte. Az ábrázolások az átlagos artista produkciókról árulkodnak: kivételesen jó hajlékony számok fényképei maradtak meg; a vonalkázott nyilak jelzései duplaszaltók forgását mutatják pl. ugródeszkaszámmal; trapézon pedig fejállásban tartott hátsómérleg látható két férfitől (itt a trükk felépítése létráról a mai motoros felvitelnél nehezebb fokozatot képvisel). A leírásoknak inkább hangulatkeltő, mint tényközlő funkciójuk volt: „*Miss Roppardini a hold tündére utazik gyorsvonaton a levegőben. Magyarázat: a hölgy megjelenik, mint a hold tündére kibontott hosszú hajjal. A felszállás Mist. Roppardini úr által feltalált miniatűr gőzmozdonyon történik 60 láb magasságra, s ott a hold tündére légkirálynővé változik át. Az elindulást harangszó jelzi, a légkirálynő a jelzést viszozza. Ekkor a mozdony mozgásba jön, a hol a légkirálynő fogánál fogva tartja magát s légutazását megteszi. A mozdonyban el van helyezve 4 hatlövetű revolver, melyek utazás közben maguktól 24 lövést tesznek. A mutatvány nagy művészi tűzijátékkal van egybekötve és egészen úgy történik, mint a falragaszok hirdetik*”.

Külön kell beszélni a cirkusztársulatok színészi teljesítményéről is. A műsorok túlnyomó többsége valamilyen *záradékul* bemutatott külön kis „egyfelvonásos”-sal fejeződött be. Míg artistaszámmal csak 42 esetben záródott a műsor és birkózással is csak 27-szer, addig a beszélő- vagy némacépletek száma 200 körül van. Többségük természetesen vígjáték, de előfordulnak nagy történelmi némacépletek is tableaux-val és görögtűzfénnyel befejezőként. Ezeknél a daraboknál általában külön is hangsúlyozták a korabeli kosztümök korhű és gazdag kiállítását.

A darabokat a társulat több tagja vagy az egész együttes, 20-30 fő szokta előadni a közepes cirkuszoknál, Wulff és a legnagyobbak esetében a stálistákkal és táncokkal együtt 2-300 fős szereplőgárda is előfordult. Természetesen a látványosság volt ezeknek a daraboknak főszereplője. A címek alapján a következő főbb csoportokat lehet elkülöníteni egymástól:

– lovas játékok, melyeknek két fajtája lehetett. Még a XX. században is játszották Magyarországon a *Mazeppát* (Enders 1902), minden idők legnagyobb lovasdrámáját. Az *Onémet lovasjáték*, a *Quadrille noblesse* és *Grand Manöver* minden bizonnyal szintén idetartozik. E csoporthoz kapcsolódhat a western különböző megjelenése: *Texas Tex*, *Wild West*, *Indus lóháton*, ill. a magyar pusztaromantika: *Csikós-voltige*, *A csikós posta*, *Pusztabetyárok*, *Huszár négyes*. Külön alcsoportként kezelhetők a *komikus lovasjelenetek*, mint *Mons et Madame Deni az ő bolondos Jon szolgájukkal*, az *Amatőr lovaglás*, valamint a leggyakrabban megjelenő *99 éves nagymama lóháton*.

– A *balettek* közül a következők jelentek meg többször is: *Cake-Walk*, *Herold*, *Journalisten Gavotte*, *Kánkán a bíróság előtt*, *La Espagnola*, *40 amazon*, *A párisi élet*, *Walzer*.

– A *történeli és egzotikus* darabok lényege a mesés környezet. Köztük átmenetnek tekintem a *Helgolandot*, a *Millenniumi képeket* és a *Maffiát*, esetleg a *Cavalier Rustinacot*. A *Mazeppa* a XVIII. századi Ukrajnában játszódott, a főszereplő maga a ló volt. *Barbara Ubrik* címen a krakkói karmelita kolostor befallazott apácájának szomorú történetét adták elő. Az *Ördög Róbert* cselekménye lovagi udvarban, temetőben, szellemek, koboldok, nimfák közreműködésével játszódott. A római kori kosztümös jelenetek mellett igen sok variánsban élt a rablók vagy cigányok története a bakonyi erdőből, mely a főerdész gyermekének elrablása vagy egy éjjeli gyilkosság körül forgott. Feltehetően a darab egyik változata volt a *Rózsa Sándor a bakonyi erdőben*, és ez élt tovább a két világháború közt a *Cigányok a Bakonyban* c. egyfelvonásosban.

Budapesten már 1879-ben megjelent a Távols-Kelet Renz porondján az *Egy éj Calcuttában* c. darabban. A századfordulón is élt a téma *Egy kínai családi multság*, *Kínai lakodalom* címek alatt. Feltételezhető, hogy a kosztümöket és díszleteket többször is felhasználták. Az Enders cirkusz pl. az 1901-es *Egy est Pekingben* című pantomimjét megelőzően 1899-ben mutatta be a következő darabot: „*Japán vagy egy nyári ünnep Tiitipuban Nagy összjáték látványossággal, ballet-fölvonulással, csoportosítás, tornázás stb. Előadva 50 személy által 5 képben, többféle japán és chinai táncbetéttel. A lovarda részére rendezve Wollner úrtól. végül nagy Tableaux brilliáns görögtűzfénnyel*”.<sup>[5]</sup> A XX. század első éveiben Afrika is megjelent a porondon: *A négerek Afrikában* és *Az eredeti Transvaal búrok* c. pantomimekben.

– A *tréfás némacépletek* vagy humoros beszélő jelenetek közül a három leggyakoribbnak népszerűsége igen hosszú időn keresztül tartott, hiszen a *Cigányok a Bakonyban* c. darabhoz hasonlóan egészen a második világháborúig a komédiás cirkuszok állandó darabjai közt szerepelt *Az iskolás*, az *Álarcosbál* és a *Drótosbál*.<sup>[6]</sup> Az utóbbi kettő a századfordulón változatlan címmel ment: *Álarcosbál 5 forint vagy jegy*, ill. *A gróf és a drótos vagy 10 percig egy grófi palotában*. A *pajkos iskolás* gyermekeknek viszont számos változata is szerepelt a korszak repertoárján: pl. *Zürzavar a leánynevelőintézetben*, *A nevelőben* stb. A darabok némelyikének cselekménye tematikusan nem osztályozható: *A panoptikumban*, *Az elégetett*

paróka stb. Halvány társadalmi kritika fordulhatott elő az olyan jelenetekben, mint *A rászédett báró*, *Az igazgató vacsorája*, a *Betegek az önszegélyező egyletben*. A vígjátékok esetében ritkán adták meg a szereplőket, ill. a jelenetek sorrendjét. Jellemző kivétel *A varázsfuvola*: 1) Leánykérő, 2) A tündér átadja a varázsfuvolát, 3) Cancan a bíróság előtt, ill. *A két önfeláldozó vívó* vagy a *varázspálcza* szereplői: grófnő, szerelmes báró, szerelmes varázslónő, szolga, szerelmes úr. A szerelem természetesen több darabban is központi jelentőséggel bírt, pl. *Szerelem a műhelyben*, *Amor, tréfás jelenet a konyhában* vagy az *ostoba tisztiszolga*. Több variánsa van az *Együgyű újoncnak* és *A hamis örnek* (*Miska és a medve az őrháznál*, *A medve és az őrház*), melynek végezetétül gyakran egy eleven ember tűnt el a porondról.

A leggyakrabban e színdarabtípus az iparosok világát jelenítette meg. *A két hétfő* bármely műhely másnapos legényeinek játékát adhatta, de a legtöbb esetben konkrét mesterséget választottak ki: *A bécsi mosónő*, *A falusi patikárius*, *Párisi szabó*, *A politikus csizmadia*, *A víg kádárok*, *A víg molnárok*. A leggyakrabban előforduló figura: *Egy amerikai borbély*, *A falusi borbély*, *A szevillai borbély*. Esetleg hibás következtetésre adhat okot a *Bíró ezer félelemben* című darab foglalkozásneve, mert itt minden bizonnyal a népetimológia szerint módosított Pierrot-Piró-Bíró alakváltozatról lehet szó.

– *Egyéb* szórakoztató műsorok is szolgálhattak az előadás záradékául: a birkózásokon kívül kinematográf, állatetetés és amatőrök szerepeltése.

Itt kell megemlíteni, hogy a cirkuszok a közönséggel konkrét, személyes kapcsolatokat igyekeztek kialakítani. A birkózó versenyekre benevező helybeli segédlegények, a bohócprodukcióban egymást püfölő, amateur szereplőknek hirdetett gyereksereg; a vadállatok ketrecébe bemerészkedő kívülálló (borotválás, kalabriásparti, borozgatás az oroszlaneketreben); a helybeli szereplőknek gyakran név szerint történő feltüntetése a plakátokon; és egyáltalán a hirdetéseknek személyhez szóló hangvétele – mind erről a tendenciáról tanúskodik.

Az előző fejezetekben a „századforduló” tényanyagát ismertetve igyekeztem lehetőség szerint minél árnyaltabb képet festeni a cirkusz működési feltételeiről, jellegzetességeiről. A továbbiakban a térbeli és időhatárok széthúzásával egy általánosabb, elméleti nézőpontot igyekszem majd elfoglalni a produkciók hatásmechanizmusának elemzése során. Mielőtt azonban a fogalmi pontosságot feltételező tudományos szövegek felfejtéséhez kezdenénk, teszünk egy kitérőt a cirkusz társadalmi reprezentációjának irányába egy csokorra való különféle vélekedés felvillantásával.

#### 4.2. „Cirkusz”: a mindennapi szóhasználat

A cirkusztörténeti szakirodalom emleget bizonyos egyházi zsinatokat, szabályzatokat, melyek rendelkezései eltiltották a híveket a kötéláncosok és más vásári komédiások előadásainak látogatásától. E tény ismeretében lehet kellőképp értékelni a XX. század két nagy pápájának pozitív nyilatkozatát a cirkuszról: „az *artisták békében élnek a testükkel meg az állatokkal is*” [7]; „*a cirkusz szolgál bizonyítékul arra, hogy különböző fajtájú, vallású, nemzetiségű és nézetű emberek együtt tudnak működni abban, hogy másoknak se többet, se kevesebbet ne nyújtsanak, mint örömet*” [8].

Bizonyos, hogy a legártatlanabb szórakozások közé tartozik, kifejezetten a gyerekkultúra részét képezi manapság már a tradicionális cirkusz, és ebben a szerepkörben – legalább bizonyos életkorhoz kapcsolódóan – meghatározó élményt adhat. Mielőtt elmegy az ember (a gyerek) a cirkuszba, már van egy előzetes képe, egy elvárása arról, hogy mi fog ott történni, és ez a kép feltehetőleg nagyban befolyásolja az élményt magát.

Vezető értelmiségekkel készített interjúkból [9], irodalmi visszaemlékezésekből [10] meglehetősen egységes kép rajzolódik ki. Kiemelek egy tipikusnak vélt interjúrészletet: „*nálunk az úgy volt, mikor kicsik voltunk, nekem volt egy nagyon jópofa nagynénikém, és ő volt a különböző gyerekattrakciókért felelős. Orvosnő volt, és a saját fiát, aki az én unokaöcsém, meg bennünket a nővéremmel rendszeresen vitt cirkuszba. Akkor az egy nagy élmény volt. Aztán egy idő után, ahogy növekedtem, kezdtem kinőni belőle, és akkor már nagyon nem érdekelt. Volt egy hosszú periódus, amikor nem jártam cirkuszba, aztán a gyerekeimmel kezdtem megint. Azt tudom, hogy az egy nagy ünnep volt. Az egy nagyon komoly dolog volt, hogy elmentünk a cirkuszba. Arra mi készültünk, szép ruhába fölöltöztünk, tehát az olyan volt, mint egy nagyon komoly dolog. Valahogy úgy együtt volt a *Vidám Park* meg a cirkusz, meg a *vurstli*, meg lehetett kapni léggömböt meg forgót meg cukorkát. Azt a cukorkát, ami spirálba megy föl, lehetett szopogatni, valahogy oly mókás, nem tudom, ezek léteznek-e még, celofánba csomagolták. És hát az biztos, hogy sokkal szegényebb lenne a lelkem, hogyha mindez nem lett volna.*” [11]

Magától értetődik, hogy a cirkuszi PR-kiadványok fényezik az összképet, de éppen ezért, az alábbi nyilatkozatrészletek kiváló segítséget nyújtanak az erősségek feltérképezéséhez.

„*A cirkuszművészet számomra nem egyszerűen szórakozást, kikapcsolódást jelent, hanem egy kicsit a néplélek megnyilvánulását... gyerekkoromtól kezdve vonzott, izgatott az a különös varázs, csillogás, a létezésnek az az egyszeri csodája, amit a cirkusz világa jelent.*” [12]

A görkörösolyázó artisták a gyerek élményében „különleges, szinte misztikus lényeknek tűntek”<sup>[13]</sup>, akik utóbb ugyanúgy imádkoztak vacsora előtt, mint ők maguk.

„Nekem a cirkusz valahogy a legigazibb valóság. Ha jól játszunk a színházban, olyan nemesek vagyunk, mint az artisták. Én hiszek a személyiségben, de a kollektív játék, a szép egymásrautaltság nagyon nagy élmény. Hogy két artista fogja egymás kezét a magasban, az számomra példa és szinte parancs. Ha a színpadon úgy figyelünk egymásra, ahogy ők a magasban, akkor nem egyszerűen színészek vagyunk, hanem emberek. És a bohócok! Az az önfeledtség, ahogy egy gyerek képes figyelni a bohócot, ahogy mozdul az arcán mindaz, amit a porondon lát... Jó volna ezt a varázslást a színházban is tudni, megvalósítani.”<sup>[14]</sup>

„A poros, földönjáró cirkuszokat szeretem, mert az azokban fellépők mitikus embereknek tűnnek számomra, mindig úgy látom, hogy igazán ők szabadok... Hogy halálosan szabadok...”<sup>[15]</sup>

„Én mindig együtt élek a látvánnyal, a porondon mosolygó, s közben iszonyatos erőfeszítéssel dolgozó artistával. Amit ők csinálnak, kenyérkereset, de csupán kenyérkeresésként nem lehet csinálni, hit kell hozzá, belső erő, és ami ennél is több: imádni kell azt a munkát... Én mindenkit, aki a cirkuszban dolgozik, a testvéremnek tekintem. Magát a cirkuszt pedig babonásan tisztetem.”<sup>[16]</sup>

„Szent meggyőződésem, hogy a színészet forrása a bohóc. Jó néhány évtizedet eltöltöttem a színház világában, de a cirkuszé jobban vonzott; titokzatosabbnak, különlegesebbnek éreztem.”<sup>[17]</sup>

„Szinte babonás tisztelettel vonzódok a cirkuszhoz. Ott minden este megszületik a csoda. És ezért a csodáért minden este újra és előlről meg kell küzdeni. A cirkusz világát én példaértékűnek érzem.”<sup>[18]</sup>

„Gyerekkoromban Zalaegerszezen éltem. A nyár igazi eseménye mindig a cirkusz volt. Soha nem maradtam el egyetlen előadásról... a legősibb emberi szórakozás és szórakoztatás, amit én a legtöbbre becsülök.”<sup>[19]</sup>

Az itt kiszemezgetett összeállítás záró darabja Tolnai Klári mosolyogatóan megható leírása az első nyilvános fellépéséről.<sup>[20]</sup> Hasonlóan szép történetben mesélte el Kállai Ferenc egy tévébeszélgetés<sup>[21]</sup> alkalmával azt, hogy öt éves korában hogyan állt be vándorcirkuszosnak.

Az erősen szubjektív megnyilatkozások mellett gondolatébresztő lehet az a definíciósor, melyet egy interjúorozatban vezető értelmiségiek rögtönöztek "első nekifutásra". Természetesen itt is figyelembe kell venni, hogy a reálisnál kedvezőbb képet mutatnak az alábbiak, hiszen a cirkuszkutatóként beazonosított kérdező feltételezett igényeire igazodva, vélhetőleg a ténylegesnél pozitívabb képet vázoltak fel az interjúalanyok, már csak a minimális udvariasság okán is.

A cirkusz „a kultúra egy nagyon sajátos, produktív ága, valami a magaskultúra, a tömegkultúra, a művészet, a szakutadás határán.” (Horányi Özséb) „A cirkusz egy ilyen mitikus dolog, átmenet a színház és az élet között, határmezsgye. Már több mint az élet, de kevesebb mint a színház.” (Csepeli György) „A cirkusz egy ága az emberi kreatív tevékenységnek, egy kultúra, egy nagyon ősi kulturális produktum.” (Csányi Vilmos) „Nem gondoltam végig, de tán igaz: minden cirkuszi műfaj a szabadságnak valamilyen metaforája, az egész cirkusz ugye ennek a fölött világnak üzen hadat, minden módon, a cirkusz is mint egész tulajdonképpen. Én ilyen szabadságharcosnak látom, a szabadságnak a játéka.” (Esterházy Péter) „A cirkusz nekem ilyen szent és egy saját világ, amit én áhitattal és egy kicsi szomorúsággal nézek.” (Seregi László)<sup>[22]</sup>

Csepeli György, az egyik legnagyobb áttekintéssel rendelkező magyar társadalomtudós, azt emelte ki, hogy a cirkusz a szocializációban játszik mulhatatlanul fontos szerepet: „a gyerekeknek egy olyan világlátása van, amiben tulajdonképpen még a cezúra a valóság és a mágia között nem világos a gyermek számára, minden többszörös jelentésű. És én az olyan felnőtt életnek vagyok a híve, ami ezt megtartja, és azt hiszem, hogy ha valaki rendszeresen jár cirkuszba, akkor kiképződik ez a fajta érzése, hogy állandóan képes a valóságnak egy ilyen varázsosabb, egy ilyen tulajdonképpen nemlétező, de ha akarom, mégis létező, költőibb verzióját látni, és akarni látni. Ez a cirkusznak egy örült fontos funkciója. És mindezt eleven emberekkel, testekkel, az előadásnak a minden fényével és hanghatásával együtt teszi, mindezt játékosan, szórakoztatóan – és hangsúlyozom, elevenségében, és ez azért nagyon fontos, mert a mai szocializációs eszközök, azok borzalmasan másodlagosak, elidegenítőek, gépszerűek, gépek is végzik, és mikor ember embernek mutat valamit, ez szerintem a gyerek számára pótolhatatlan, és hogyha ezt nem éli meg, akkor robot lesz felnőtt korára.” (Csepeli György)<sup>[23]</sup>

\*\*\*

Wittgenstein vizsgálódásai, a beszédaktus-elmélet nyomán közhelyszámba megy, hogy az elhangzása pillanatának körülményei, a cselekvési situáció elemzése szükséges egy szó jelentésének megfejtéséhez, az értelmezés munkája nem más, mint a konnotációs mező feltérképezése. A „cirkusz” szó használata a legkülönfélébb situációkban fordulhat elő. Néhány példa: a doktori program tanévkezdésén az adminisztratív teendőket „cirkusz”-nak; kedélyes barátnői beszélgetésben hallható a tróli, hogy „tegnap olyan cirkusz volt az irodában”; máskor a dühtől magából ijesztően kivetkőzött férfi üvölti a szerencsétlen ruhatárosnak. Az újságírók némely politikai tevékenységét, filmen egy idegbeteg

rohamát minősítik ezzel a kifejezéssel, és számtalan más szituációban fordulhat elő a „cirkuszos”. Ezeket a tapasztalatokat rendszerezni, elemezni majdhogynem kilátástalan feladatnak tűnik, hiszen elképzelhetetlen a laboratóriumi tesztelés körülményeinek biztosítása.

Sokkal inkább járhatónak tűnik egy másik módszer, az írott dokumentumok vizsgálata. A saját olvasmányélményeimből kigyűjtött idézetek elemzésénél a kiindulópont, vagyis a mintavétel módszertani szigorja persze szóba sem jöhet, viszont egyfajta véletlenszerűség mégiscsak adott, és ha nem is akarunk általános érvényű következtetéseket levonni, de bizonyos tendenciák körvonalazódni látszanak, és kiemelhető a gondolkozást előrevivő megfogalmazások sora.

Az első megállapítás az lehet, hogy a cirkusz, a cirkusz-metaphora előfordulása nagy. 15 verseskötetből[24] egyetlen olyan gyűjteményt találtam (Nemes Nagy Ágnes), amelyben egyáltalán nem került elő cirkuszi utalás. A versek persze a legkülönfélébb érzelmek megfestéséhez használhatják metaforaként a cirkuszi késdobálót, a bohócot vagy a légtornászt. Az én vizsgálataim szempontjából azok a legjelentősebbek, amelyek az élmény intenzitására helyezik a hangsúlyt: „*Pénteken életet kóstoltam. Hatalmas morzsa volt. Egy cirkusz ment el a házunk előtt – még mindig érzem a pirosat a tudatomban, ámbr a dobok elhallgattak.*”[25]

Egy másik érdeklődésre számot tartó terület lehet az önéletrajzi regényeknek a gyerekkori emlékeket felelevenítő részei, ill. az ifjúsági irodalom. A *Tom Sawyer*ban vagy a *Huckleberry Finn*ben előforduló utalások a tipikus cirkuszelményt adják: hogyan mozgatja meg a gyerekek fantáziáját, mennyi játékot inspirál, milyen vigaszt, majd undort vált ki az az ábránd, hogy megszőkhet bohócnak vagy légtornásznak. Hogy ma van-e még, azt nem tudom, de tény, hogy a cirkusznak több mint száz éven keresztül meghatározó szerepe volt a gyerekkultúrában.

Ám a szépirodalomban bárhol, bármikor akadhatunk nagy megvilágító erővel rendelkező mondatokra. Egy közepszerű regénynek odavetett kitétele is plasztikusan emelheti ki az artista mentalitás tipikusnak vélt elemét: „*Ha nagyon faggatják, majd elárulja nekik, hogy évi hatezer dollár fizetése van és azonkívül ingyen lakása. Micsoda gyerekség! HENCEGNI, MINT EGY CIRKUSZI MŰLOVAR. DE AZÉRT EGÉSZ MULATSÁGOS LENNE.*”[26] Az artista tehát hencegni.

Ezeket a példákat csak jelzésnek szántam, a teljességre törekvés nélkül bemutatom még azt, hogy hogyan képzelem az irodalmi anyagok mozaikjait összeszedni a további elemzés céljára. A közelmúltban tíz Agatha Christie könyvet olvastam[27], ezek között szintén csak egyetlen könyv akadt, amelyben nem szerepel valamilyen cirkuszi jelenségnek a megemlítése. A krimikben előforduló szavak gyakorisági megoszlása a következő:

bohóc	1
bűvészkedés	1
idomárnő	1
szemfényvesztés	1
mutatvány	2
bűvész	4
bűvészmutatvány	4
cirkusz	9

Magától értetődik, hogy a bűvészkedés nem a cirkuszműsorban játszott szerepének fontossága miatt, hanem a krimiben előforduló témákból adódóan lesz ebben a műfajban ilyen túlréprezentált. Másfajta szépirodalmi alkotásokban egyéb cirkuszi műfajok kerülnek a gyakorisági lista élére. Mario Vargas Llosa három regényének[28] kigyűjtött adatai a következő táblázatot adják:

kötéltánc	1
tűznyelő	1
légtornász	2
bohóc	6
cirkusz	6

Ha magát a „cirkusz” kifejezést vizsgáljuk, azt találjuk, hogy Llosánál a hatból két esetben egyértelműen pejoratív értelemben szerepel a kifejezés 1. „*a nagy vádaskodásban mindent a fejéhez vágta, még az Achilles-sarkát is előhozta. Képzelted, micsoda cirkusz volt!*”; 2. „*Hát nem érted, hogy mekkora cirkusz lehet belőle, ha a férjem megtudja?*”

Négy alkalommal a tényleges cirkusz-intézmény szerepel, az 1-es sz. előfordulás tényközlés, a másik három idézetben hasonlatként fordul elő: 1. „*Gyermekkoromban légtornász akartam lenni egy cirkuszban,* 2. *Narciso olyan könnyedséggel ontotta a neki serkentőkre vonatkozó ismereteket, mint amilyennel a nagy Richardi – don Rigoberto sóhajva emlékezett vissza gyermekora cirkuszára – kendőket húzott elő a cilinderéből;* 3. *»Emberi sasok« cirkusz légtornászainak látványa, ahogy tíz méterrel a porond fölött elrugaszkodtak – háló nélkül végezték mutatványukat –, a levegőben repültek, majd találkoztak. Ilyen szerencsés, tökéletes és egymáshoz illő volt Lucrecia és Narciso;* 4. *A pornográfia passzív és kollektívista, az erotika kreatív és individuális, még amikor kettesben vagy hármásban úzik is (ismélem, ellene vagyok, hogy a résztvevők*

*száma emelkedjék, nehogy ezek az alkalmak elveszítsék ünnepélyes, individualista jellegüket, és hatalmi játékokká váljanak; beszennyezze őket egy nagygyűlés, sportesemény, cirkuszi attrakció látszata)."*

A legutolsó idézet rávilágít a „cirkusz” szó helyiérték-változtatási képességére: Llosa értelmezésében a hatalmi játékokhoz és sporteseményekhez hasonlóan a cirkuszi attrakció beszennyezheti az erotika kreatív individualitását, a korábbi idézetekből viszont valami gyermeki tisztaságú ámulat csengett ki. Az előbb említett Agatha Christie idézetek esetében sokkal egységesebb a képlet: a kilenc előfordulásból nyolcszor az egyértelműen pejoratív értelmű változat szerepelt.

Az ambivalens megítélés különösen a sporttal való egybevetés eseteiben szembetűnő. Két újságcikket hozok itt fel példaként: Buda Béla: *A verseny – a sport lényege?*[29] c. írásában az elüzletiesedő, a harmóniát, játékosságot nélkülöző versenyek kapcsán mondja a következőt: *a mai viszonyok kritikus figyelőjének nem kell magyarázni, hogy a sport ma is cirkusz, az utolsó fél évszázadban mindinkább globális cirkusz.* György Péter pedig[30] a street fighting önszerveződési elvét és értékeit félti a professzionalizálódástól, ennek kapcsán éles gúnnnyal jegyzi meg: *van út kifelé a mozgalmából a cirkusz felé.*

Valamilyen formában nyilván mindenki értelmezi ezeket az előfordulásokat, könyvemnek nem célja hogy a probléma végére járjak, csupán illusztrációként használom az irodalmi utalásokat. Tény, hogy egy egészen vegyes anyagban (periodika, ismeretterjesztés, szépirodalom) a kigyűjtött 125 „cirkusz”-előfordulásból 81 volt pejoratív értelmű, a többi leíró jellegű. Érdekes azt is megemlíteni, hogy a cirkuszon belüli zsánerek eloszlása szerint a bohóc egymaga 102-szer, míg az összes többi számfajta együtt is csupán 147-szer szerepelt. A cirkuszi kifejezések használatának leginkább stilisztikai értéket lehet tulajdonítani, mint például az alábbi esetben Lukács Györgyre és Jánossy Ferencre vonatkoztatva, akik *„nem tudtak volna meglenni Gertrúd, a feleség és anya, a matematikus és közgazdász nélkül, aki a villámsebességgel működő szöveges és grafikus multimédia-artisták felügyelője, mintegy belső, lelki, szakmai és erkölcsi számtartója”*[31]. Itt ugyanaz a hangulatfestő motívum dominál, mint a „lepedőakrobata” kifejezés használata esetében.

Ezek az esetleges példák nem magyarázó, csak megvilágító erővel bírnak. Próbálkozásokat kell tenni annak megértésére, hogy mi lehet azoknak a szituációknak a közös vonása, amelyekben előszeretettel használják a cirkuszi kifejezéseket. Paul Bouissac a következő magyarázatot adja e kivételes rugalmasságra: *„A cirkusz olymértékű szabadsággal kezel egy kulturális rendszert, hogy a közönség az előadást úgy foghatja fel, mint az adott (melyben lezajlik) kultúra alól felszabadított emberi természet demonstrációját. ... lelkesedés, melyet a kultúra alóli felszabadítás okoz, és ezt kíséri a félelem, hogy ez a lehetséges felforgatás általánossá válhat. Vagyis éppen a kultúrában játszott fontos szerepe miatt kapja a cirkusz a kultúrától a felemás visszautasítást.”*[32]

#### 4.2.1. Történeti kitérő

A cirkusz-konnotációk vizsgálatánál elkerülhetetlen legalább egy rövid kitérővel megemlíteni a történeti vonatkozásokat, nevezetesen az intézmény társadalmi presztízsenek megváltozását. Bő száz éven keresztül újságcikkekben, naplókban, irodalmi művekben jelentek csak meg szövegek a cirkuszról; ezek elsősorban leíró jellegűek voltak. Nagyjából a XX. század elején születtek meg azok az írások, amelyek valamely fogalmi keretbe ágyazottan, bizonyos mértékig elméleti síkon reflektáltak erre a kulturális jelenségre. Szemléltetésül két jellegzetes példát adok itt meg, egy szakkönyvecskét, valamint Popper Leónek egy esszéjét. Az első, az 1911-es kislexikon[33] a lelki finomságokat hiányolja a cirkuszból. Két címszónak, az *akrobatának* és a *zsonglőrnek* a leírását összeötvözve, a definíciók lényege így adható vissza: *az artista produkáló ember, de sohasem művész, mert mozgások láncolatával nem lelki folyamatok láncolatát adja vissza. A bohóc pedig a közönség nevető izmainak zsonglőrije, mulattató ember.*

Egy kicsit hosszabb idézetet hozok Popper Leónek a giccsről írott század eleji esszéjéből. A tanulmány a modern kor két szörnyű találmányának, a konfekciónak és az individualizmusnak párhuzamos megjelenéséből vezeti le a giccs térhódítását: *„a régi iparban volt munka és volt szépség, amelyek feltételezték egymást. Most viszont a munka a gépbe olvadt bele, és a szépség ingerekké foszlott szét”. Az esszé utolsó gondolatmenete egy némileg meglepő fordulattal zárul: „keressük és egyre keressük azt a művészetet... amely eddig még nem vált giccsé. És íme ráakadtunk a cirkuszra... a cirkusz végső hatásaiban éppoly magasrendű, mint a művészet; csak abban különbözik tőle, hogy benne nem lehet szélhámoskodni ... aki ma eléggé fél és undorodik a giccsől, az tekintsen a cirkuszra”*[34].

Mint látható, a legelső reflektált gondolatmenetek végletes ellentétességgel nyilatkoztak a cirkusz hordozta értékeket illetően, ám hosszú távon a fumigáló irányultság győzedelmeskedett, hiszen mára a cirkusz szó pejoratív értelmű használata (*Micsoda cirkusz!, Ne cirkuszolj!* stb.) – úgy tűnik – gyakoribbá vált, mint az eredeti jelentésű. A Történeti Etimológiai Szótár szerint először 1927-ben fordult elő ez a lekezelő jelentésváltozat (szerintem kicsit korábban, Kaffka Margit század eleji regényének[35] szeretetteljes mondata, hogy *„Furcsa egy cirkusz ez a világ!”* már ebbe a kategóriába tartozik). Plasztikusan rajzolódik ki a kritikus időszak egy Thomas Mann-regény példáján. A Lányi Viktor fordításában megjelent *Buddenbrook ház* szövegét egybevetve az eredetivel, azt találtam, hogy Thomas Mann a 'Zirkus' szót soha, egyetlen alkalommal sem használta átvitt értelemben, csakis a megfelelő kulturális intézmény jelölésére. A magyar fordítás ezzel szemben következetesen, minden egyes alkalommal a „cirkusz” kifejezéssel vált ki több pejoratív árnyalatú szinonimát, úgymint: 'Narrenposse', 'Hetz', 'Possen', 'Spektakel'[36].

#### 4.3. A művészek cirkusz-képéről

A különböző művészeti alkotások előszeretettel nyúlnak cirkuszi vagy cirkusszal kapcsolatos témákhoz. Az irodalmár eszközrendszerével megközelítve újfent e toposz kétarcúsága rajzolódik ki, és ugyanakkor az értelmiségi világlátás ambivalenciája is.

A tudós életvilága tipikusan filiszteri életvilág. A polgári beállítottság nem tud mit kezdeni a cirkusszal, amely a plebejus nyilvánosság színtere, ahol az érzékközeli élmények, a testiség és életöröm uralkodik. Nem így a művészet. Az avantgárd művészek a legizgalmasabb problémákat fedezik fel egyrészt a cirkuszi produkciók plaszticitásában, másrészt az életkörülmények rapszodikus ellentmondásaiban, a vándorlás romantikájától a kiszolgáltatottságig, a fény és árnyék játékaiban, stb. A látszat szerint a művész világa közelebb áll a cirkuszéhoz, mint a tudósé.

Amikor egy irodalomtörténész adott munkájában a kiemelt momentumok jellemzőit görcső alá veszem, akkor ezzel az eljárással a polgári mentalitás néhány tipikus anomáliájára szeretnék rávilágítani. A cirkusz legfőbb jellemzői közé tartozik az antiintellektualizmus és az ideológiamentesség. Ezzel az életszemlélettel az értelmiségi nem tud mit kezdeni, de mégis szeretné azt kisajátítani. Három pontban lehet összefoglalni a kutatók jellemző elfedéseit, csúsztatásait. 1. Magának a cirkusznak a határait elmosás. 2. Látszólag a cirkusszal foglalkoznak, de tényleges cirkuszi eseményekről és személyekről lehetőleg nem ejtenek szót. 3. A legátszellemltebb figurát, a bohócot nagymértékben túlréprezentáltan szerepeltetik.

És ha az előbb hangsúlyoztam, hogy a látszat szerint áll közelebb a művész a cirkuszhoz, akkor itt meghagyom annak a lehetőségét, hogy esetleg a művész is hajlamos az elkenésre, de itt most erre nem tudok kitérni.

Nem céloz sem Szabolcsi Miklós munkásságának, sem *A clown...* c. könyve tartalmának ismertetése, elsősorban a fent említett három jellemző momentumot igyekszem megvilágítani. A középpontba Szabolcsi könyvét állítottam, azon egyszerű oknál fogva, mert ez az egyedüli átfogó munka ebben a témában. Néhány esetben összehasonlításként felhasználtam még két kötetet[37], Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*[38] c. könyvét, valamint egy nemrégiben megjelent kis füzetecskét: Csibra Zsuzsanna: *A színház és a cirkusz-motívum a XX. századi költészetben*[39].

Az eljárásom az volt, hogy kigyűjtöttem a kötetekben szereplő tulajdonneveket, és azokat különféle táblázatokban rendeztem el. Mivel a nevek mögött közismert művészi kvalitások állnak, nem az adathalmaz statisztikai vonatkozásait hangsúlyozom, hanem az olvasóban törvényszerűen aktíválódó hatalmas háttér-ismeretanyagot szeretném mozgósítani.

Az előforduló tulajdonneveket három kategóriába osztottam: 1. a könyv(ek)ben előforduló *művészek* neve (pl. Shakespeare), 2. a művészeti alkotások címe vagy szereplőjeként előforduló, csak a *fantáziában* létező nevek (pl. Hamlet, de idesoroltam Jézust is), 3. *egyebek* (pl. Liszt Ferenc *tér*, de idekerültek a cirkuszi artisták is). Némely esetben gondot okozott a tulajdonnévi-köznévi besorolás (pl. Bohóc, Halál, de a kis kezdőbetűvel írt isten is), ill. az ugyanannak a névnek a többféle írásos változata (pl. Arlecchino, Arlekin)[40].

#### 4.3.1. Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe

Ezen a címen jelent meg 1974-ben Szabolcsi Miklós könyve. A kötet ötezer példányát igen gyorsan elkapták. A szerző ezzel az írásával óriási népszerűsége tett szert, egyetemi előadásain az ELTE bölcsészhallgatói zsúfolásig megtöltötték a nagytermet. A rossznyelvek a már említett 1970-es Starobinski-kötet felmelegítésének tartották a munkát, gyorsan hozzá kell azonban tenni, hogy igaztalanul, mert Szabolcsi lényegesen nagyobb anyagot (és nem csak a magyar vonatkozásokkal történt kiegészítés értendő ide) dolgozott fel.

	művész	fantázia	egyéb
Szabolcsi	242	133	32
Starobinski	93	45	8
Csibra	32	40	4

A Szabolcsi-könyv valamennyi művészeti ágat bevonta a vizsgálati körbe, míg a másik két kötet csak az irodalommal[41] (ill. Csibra értelemszerűleg csak a XX. századi magyar költészetrel) foglalkozik. A könyv fő mondanivalóját és anyagát a cím tökéletesen reprezentálja.

Némelykor úgy érezheti az olvasó, hogy felszínesen kerülnek elő meglehetősen jelentéktelen vagy a témához csak erőltetetten köthető alakok. A megemlített 242 művész közül 150-nek a neve mindössze egyszer fordul elő (Starobinskinál 66-nak), ezek az utalások műveltségfitogatásnak tekinthetők. Természetesen, minél többször szerepel egy név, annál részletesebben foglalkoznak velük a szerzők. A húsز leggyakrabban szereplő művész a következő:

#### Művészek előfordulási száma

Szabolcsinál		Starobinskinál
9	Fellini, Federico	1

10	Apollinaire, Guillaume	9
10	Klee, Paul	1
10	Nezval, Vitezlav	
11	Chagall,	1
11	Léger, Fernand	
11	Somlyó György	
13	Rouault, Georges	19
14	Blok, Alekszandr	
14	Chaplin, Charlie	2
15	Goncourt testvérek	2
16	Shakespeare	8
17	Baudelaire	26
17	Laforgue, Jules	1
17	Mann, Thomas	
17	Verlaine	1
19	Karinthy Frigyes	
34	Watteau, Antoine	2
38	Kafka, Franz	
51	Picasso, Pablo	18

#### 4.3.1.1. Határelmosás

Csibra egyszerűen semmi különbséget nem tesz a színház és a cirkusz között, ez már kis könyvének címéből is kitűnik. Referenciaanyagának egy része (Eliade, Jung, Pessoa) is holmi miszticizmus iránti vonzalomról tanúskodik, de az elméletalkotási szárnyalásai aztán túllépik a megengedhetőség határait: „*A kör (circus) alakú centrális tér, a porond a leképezett életér, a világ teljessége. Maga a teremtett világ, mivel a kör a pont – Isten – ideális kiterjedése*”. Végül (de még a bevezető tanulmány elején) a szerző műfaji váltást hajt végre, a fegyvelmezett tudományos diskurzust felcseréli a bohózatokban kiválóan alkalmazható zagyvasággal: „*a legmegdöbbentőbb élményben az részesül, aki (mint az artista) a feje tetejére áll, s a fordított irányba szegezett tekintetével megfordítja a látottakat. Ez a látvány teszi, hogy a fizikai valóság erői is viszonylagossá válnak, a gravitáció felfelé hat, ahelyett, hogy lefelé hatna, és a mutatványt nézők úgy érzik, hogy az ő fejükbe toltak a vér. Ugyanígy gondolataik is kifordított gondolatok. Ez a legvallásosabb pozitúra*”<sup>[42]</sup>.

Szabolcsi Miklós természetesen nem rugaszkodik el a szolid filológiai módszeresség talajáról, de a határokat ő is egybemossa. Nem szabadna a maszkokat, a hegedűst és a bohócot egy kalap alá venni, és olyan szétfolyó, definiálatlan mondatokat papírra vetni, mint „*a clownt nagy, mindent átfogó mítosszá C. G. Jung változtatja... így nő Jungnál a Harlekin az Örökbe, a Mítoszba*”<sup>[43]</sup>.

#### 4.3.1.2. Cirkuszi események

Az itt vizsgált jelenség részben összefügg az előző pontban tárgyaltakkal. Fő feladatának Szabolcsi a bohóc-művész sorsazonosság motívumának felfejtését tette meg. Azt azonban legalább egy rövid deskriptív utalással rögzíteni kellett volna, hogy a clown, vagyis a bohóc végső soron mégiscsak cirkuszi figura, amely figurának funkciója, helye, szerepe van egy adott műsorfajtában. A bohócmetafora denotátuma egyáltalán nem kerül szóba, tényleges cirkuszi események egyik könyvben sem kerülnek elő (Csibrának az imént idézett *kopfstandjába* csak valami kvázi-absztrakcióként lehetne valamelyes értelmet projektálni). Ennek megfelelően cirkuszi artisták neve csak egészen esetlegesen került az anyagba: Szabolcsinál az előforduló 407 névből mindösszesen 5, Csibránál a 76-ból csak 2. Az alacsony előfordulási arány magyarázatához meg kellene vizsgálni a cirkusznak sajátos névhasználati szokásait is. Azt a szokást, hogy nem individuális, hanem csoportmegnevezéseket alkalmaznak, valamint a commedia dell'artéből ismert tipi fissihez hasonló névhasználatot (a cirkusztörténet tucatnyi „Herkules”-t ismer) stb.

A második táblázatból különösen szembetűnő két művész nevének indokolatlanul nagyszámú előfordulása, mindketten külön fejezetként szerepelnek Szabolcsi könyvében: Shakespeare és Franz Kafka, az utóbbi két fejezetben is. Shakespeare-re vonatkozóan a legfontosabb ellenvetés az lehet, hogy tárgyyszerűen az égvilágon semmi köze nincs a cirkuszhoz, Hamlet, mint clown (igaz, hogy más szerzőknél is visszatérően) egyszerűen erőltetett párhuzam.

Ami Kafkát illeti, a róla szóló első fejezet a *Természetszínház* címet viseli, és az *Amerikával* foglalkozik, a másik fejezet pedig Kafka utolsó novelláskötetét, az *Ein Hungerkünstlert* elemzi. E kötet négy írásából háromban visszatér a cirkusz-motívum, és magától értetődik, kézenfekvő a művészsors parabolájaként értelmezni az írásokat. Mégis elhibázottnak tartom nem annyira a felvetést, hanem a gondolat rövidre zárását: az embernek olyan érzése támad, mintha *Az átváltozás* c. novellának valaki zoológiai vagy etológiai vonatkozásokat akarna tulajdonítani.

#### 4.3.1.3. A bohóc átszellemültsége



A bohócot, azzal, hogy kiemeli a többi cirkuszi artista közül, Szabolcsi központi szereplőnek teszi meg, és ezzel jelentőségét ab ovo túldimenzionálja. De fontosabb itt megint a körülhatárolatlanság, hogy ti. a színpadi bohóc-figurák fordulnak elő a legnagyobb számban (pl. Falstaff is). Itt is az tapasztalható, hogy minél átszellemültebb és szomorúbb a figura, annál többet lehet róla beszélni. Problémás a számszaki pontosság megadása a névváltozatok nagy száma pl. Arlecchino, Arlequin, Harlequin stb, ill. a nagybetűvel írt köznevek (Bohóc, Paprikajancsi) és egyéb jelölésváltozatok miatt. A tendencia azonban egyértelmű: minél átszellemültebb és szomorúbb a figura, annál nagyobb az előfordulási száma.

A magyar cirkuszi szaknyelvben a „clown”-szó nem egyenértékű a „bohóc” gyűjtőfogalommal. A „clown” meghatározott jelmezt (fehér arc, cukorsüveg sapka, térdig érő flitteres-fényes bricsesz-nadrágos kezeslábaszerűség) és tulajdonságokat (tudálékosság, kényeskedés, hatalmaskodás) feltételez. A tipikus bohócot „august”-nak mondja a szaknyelv. A két kifejezést nem lehet felcserélni (de természetesen mindkettőt lehet „bohóc”-nak nevezni). Vannak színháztörténészek, akik megpróbálják egy elfogadható fejlődésvonalba rendezni a különböző komikus alakokat, én ezen kísérletek adatokkal történt alátámasztottságát nem érzem meggyőzőnek[44]. Az viszont biztos, hogy Arlecchino élettelibb figura, mint Pierrot vagy Giles[45].

Szabolcsinál egyetlen alkalommal szerepel az „Augustin” szó, a „clown” nyolcszor. August nélkül nincsen cirkusz, a clown viszont nem feltétlenül szerepel minden műsorban; a Pioerrot-k és Giles-ek pedig kimondottan színházi figurák. A leggyakrabban szereplő nevek Szabolcsinál a következők:

Gilles	17
Hamlet	19
Harlekin	79
Pierró	105

Még szembezőköbb ez a tendencia Csibra Zsuzsannánál, ahol is a legtöbbet emlegetett (20) „bohóc” nem más, mint Orpheus.

Összefoglalva: a szükségszerűen polgári beállítottságú kutatók megengedhetetlen egyszerűsítéssel igyekeznek összemosni a cirkusz és a színház közti különbségeket, és túlhangsúlyozzák a bohóc alakjának jelentőségét azzal, hogy a cirkuszműsor szövegösszefüggéséből kiemelten, elkülönítve elemzik a figurát. Ezzel az eljárással a cirkusznak, mint kulturális intézménynek látszólag olyan *intellektuális* értéket tulajdonítanak, amilyennel az ténylegesen nem rendelkezik. Ezen önbecsapó kísérletek nem hitelesíthetők, a cirkuszi kommunikáció egyik lényegi tulajdonsága az antiintellektuális értékrend.

#### 4.4. Kommunikációelmélet

Kétségtelen, hogy a cirkuszi előadás eseményét kommunikációs aktusnak lehet és kell tekinteni. A sport[46] és más, a mindennapi élettől kevésbé eltávolodott tevékenységek[47] vizsgálatakor egyre gyakrabban merül fel a kommunikációelmélet nézőpontjának, szemléleti alapállásának és értelmezési módszereinek alkalmazhatósága.

Ez a tudományszak Magyarországon az 1970-es években jelent meg. Mint Pallasz Athéné, teljes fegyverzetel pattant ki Buda Béla fejéből az első szöveggyűjtemény[48], amelynek anyagát egybevetvén a legutóbbi angol nyelvű kézikönyvek tematikájával, kiviláglik, hogy ez a munka a mai napig érvényesen mutatta be a kutatás főáramát képviselő csomópontokat. Hasonlóan időtállóan bizonyult a Horányi Özséb szerkesztette *Kommunikáció 1-2*[49] c. kötet is.

Ha madártávlatból vetjük első pillantásunkat a kommunikációelméletre[50], hétféle hagyományban 32 elméletet találunk. Egyik jobb, mint a másik. Többségük olyannyira ígéretesnek tűnik, hogy érdemes lenne valamennyit kipróbálni az adott kutatási témára vonatkoztatva. Ám ezek az elméletek egy olyan tengelyen helyezhetők el, melynek egyik végpontján a nagyon megbízható de semmitmondó, a másikon pedig a nagyon érdekes, de annál kevésbé okadatolt vizsgálatok helyezkednek el. Az elméleti fogódzók és a referenciaterületet tekintve a szociológiai és pszichológiai mellett két fő áramlat látszik kirajzolódni: az egyik a szociobiológia (evolúciós pszichológia? humánétológia?), a másik pedig a kulturális antropológia (etnológia? folklór?) talaján áll, ill. arrafelé orientálódik. A vizsgálat alá vont jelenség maga határozza meg, hogy melyik oldalra kell, hogy kibillenjen a mérleg nyelve, a cirkusz esetében, és a nemverbális kommunikáció szerepét kiemelve a kettő metszéspontján egyensúlyozhatunk.

Szinte magától értetődik, hogy nincsenek közvetlenül a cirkuszra vonatkozó vizsgálatok[51]. Ez alól egyedüli kivétel egy utalás az okos lóra. Knapp egy tanulmányában[52] azt meséli el, hogy a *kluge Hans* nevű ló a század elején a közönség által felvett testtartások alapján jött volna rá arra, hogy mikor kell abbahagynia a kopogásokat (és ezzel azt a látszatot keltette, mintha számolni tudna). Merlin Donald szintén tesz említést erről az esetről[53].

Ez a momentum természetesen nem bír különösebb jelentőséggel, ám szolgálhat némi tanulsággal, ha figyelmet fordítunk az adott szakmának az ügyre vonatkozó megnyilatkozására is. Elképzelhető, hogy a század elején a közönség sokkal látványosabb testi jelzésekkel fejezte ki érdeklődését és izgalmat. Lehetséges ugyanis, hogy akkoriban még az ilyen események érdeklődést és izgalmat váltottak ki.

Az viszont több mint valószínű, hogy a cirkuszzakmában nem akad ember, aki a Knapp-féle magyarázatot elfogadná. Éppen azért nem, mert a szakemberek tapasztalatból tudják, *milyen* – tehát az embertől eltérően – intelligens állat a ló, nehéz elképzelni, hogy valaha kiderülhetett volna ez a hiperérzékenység, hiszen az idomár soha nem fordult volna oda Hanshoz egy olyan kérdéssel, hogy „mennyi 3+4”. A cirkuszi Ockham-borotvája csak jól felépített trükköket feltételez, nem valami átláthatatlan rendszert. Ezt az álláspontot képviselte a kortárs vélekedés is, hiszen a szakfolyóiratban megjelent cikkek[54] ügyes reklámfogásnak minősítették a vonatkozó „tudományos” kísérleteket.

#### 4.4.1. Divatjelenség

Az elmúlt évtizedben nemcsak néhány hiteles, nagy tudású kutató foglalkozott a témával, de úgy általában is divatba jött a kommunikáció. Főiskolák, tanszékek alakulnak, és jó üzlet a menedzserek trenírozása. Az utóbbi években magyarul megjelent kötetek színvonala vegyes képet mutat, némelyike minősíthetetlenül silány, a nagyobbik része gyakorlati igényeket elégít ki: *hogyan legyünk sikeresek*. Az egyik ilyen remek kis könyvecske[55] beszámol arról, hogy szemináriumaiuk milyen eredményesen működnek, hogy kiindulásul 2500 tárgyalási szituációt vettek videóra elemzés céljából stb. Vagyis az üzletemberek köréből kerül ki a legfontosabb célközönség. Idesorolhatunk néhány, a kultúráközi szempontokat is figyelembe vevő, pl. turisztikai kiadványt[56] is.

Egy másik lehetséges fogyasztói réteget jelent a gyerekek, ill. szüleik csoportja. Sorozat készült a serdülőknek[57], fényképes album jelent meg[58] szülők részére, egészségügyi füzetcskék stb. A legegyszerűbben hozzáférhető internetes honlapok is a szituációk uralásának a technikáját, az önkontroll készségeit propagálják (pl. Designed Thinking). Ha harminc évvel ezelőtt a pszichoanalízis volt, ma a kommunikációs tréning mondható a legfelkapottabb mentálhigiénés eljárásnak.

Akár a jó szándékú segítő szakmákat, akár a gátlástalan sikerlovagokat nézzük, az alapkérdés ugyanaz: ezek a tréningek eo ipso csak látszateredményeket hozhatnak. A paradoxon lényege abban a képtelen biztatásban fogalmazódik meg, hogy „*tudatosan légy spontán!*” A sikeres üzletember vagy politikus a kommunikációs készsége birtokában egyre arrogánsabbá válhat, és ha nem tud tényleges értéket felmutatni, bizonyára sokan képesek lesznek dekódolni viselkedése rejtett inkongruenciáját .

A segítő szakmákban dolgozók esetében még összetettebb a kép. Ők abból élnek, hogy vannak rászorultnak minősített emberek. Minél több a segítő, annál több lesz a sérült (ld. gyógyyszeripar). A fejlett világban, az Európai Unióban ebbe a szakmába is hatalmas összegeket pumpálnak. Természetesen e foglalkozás arisztokráciája ugyancsak nagy pénzeket szakít, de az egyszerű közkatonák is a polgári lét kényelmét és biztonságát élvezik.

Ők azonban valami többlet erkölcsi súlyt is vindikálnak maguknak, az altruizmus és önfeláldozás pózában a mártírium glóriájával. Nem vonható kétségbe a jó szándékuk, ám ideológiai hatalmuk mögött a saját értékrend jól működő érdekérvényesítése rejlik: *én* vagyok a felsőbbrendű, *én* tudom, hogy ki szorul segítségre, és *én* tudom, sőt jelölöm ki, hogy mi az érték, amivel a páciens vagy kliens életét teljessé lehet varázsolni.

Az érték pedig átszellemültséget feltételez. A hazai nonverbális pszichoterápia egyik vezető személyisége, Bagdy Emőke így foglalja össze a terápia lényegét: „*a kommunikáció korrekciójára és tökéletesítésére törekszünk, a mozgásos önkifejezés eszközrendszerének bevonása és fejlesztése útján*”[59], de saját módszerét az antropozófiához kötve aztán szelleme elszárnyal a rózsaszín-lila ködösítés fellegeibe: „*az ember a makrokozmosz leképeződése, mikrokozmosz valóság, olyan lényeg hordozója, amely elsődlegesen szellemi természetű... Ahogy az érzékek az érzőtesten át érzeteket juttatnak az érzőlélekhez, ugyanúgy juttat a szellem – az intuíció képessége révén – intuíciókat a »szellem-lélekhez«*”[60].

A kommunikáció mozgásos önkifejezésének lehetőségét kizárólag a cirkusz adja meg. Ha McLuhan nevezetes állítását vesszük, hogy a csatorna maga az üzenet, akkor a *közvetlen testi* kommunikáció csak itt valósul meg a hétköznapinhoz képest több oktávot átfogva és gazdagabb eszközrendszerrel. A táncban, a színházban van mi mögé rejtőznie az előadónak, nem maga magát feltárva, hanem a koreográfia, a mondott szöveg közvetítésével nyilatkozik meg. A cirkuszélmény lényege éppen a közvetlenségnek az élvezete. A cirkusz nem feltételez valamely szellemiséget, amelyet majd kívülről fog a közönségbe plántálni. Csak annyit feltételez, hogy örömteli és élvezetes lehet két (vagy sok) ember találkozása.

A cirkuszi „mentálhigiénés terápia” során nem próbálnak szellemi vagy bármilyen értékeket rátukmálni a kliensekre, hiszen ezzel már azt sugalmaznák, hogy jelenleg nem rendelkeznek ilyenekkel. A cirkusz bárkit egyenrangú partnerének tekint, még a gyerekeket is. Egy szép megemlékezés[61] az öreg Barokaldi Papáról azt emelte ki, hogy ő tanította meg a kicsiket nevetni, és ő volt az első ember, aki *meghajolt* előttük. A cirkuszi kommunikációs aktus nonverbális elemeit egy későbbi fejezetben fogom részletesen elemezni, előbb azonban meg kell ismernünk azt az elméletet, melyet a cirkusztudomány megalapozójának kell tekinteni.

#### 4.4.2. Bouissac

A cirkuszkutatás alapító atyja Paul Bouissac. Vannak munkatársai és tanítványai, létezik Bouissac Fond stb. Akár azt is mondhatnánk, hogy személye révén a tudományra jellemző intézményesültség fokára tudta felküzdeni magát ez a téma is. Ha

ezt mondanánk, akkor azonban szemet kellene hunynunk néhány apró, de annál jelentősebb tény fölött. Ezek sorában vezető helyre kívánczik a tömbösödés hiánya. Bouissac érdeklődési köre nagyon széles, az pedig nem derült ki számomra, hogy vannak-e igazi vitapartneri *ebben* a speciális témában.

Egy korábbi helyen volt már szó arról, hogy a cirkuszzakmának nincs értelmisége. A vonatkozó könyvek információit nagy óvatossággal kell kezelni, de Bouissac írásaiból kiderül, hogy alaposan ismeri a cirkuszi valóságot is, nemcsak annak irodalmát. Összefoglaló könyve előszavában beszámol arról, hogy 1964 és 1966 között vezetett egy saját alapítású kísérleti cirkuszt. Az internetre felvitt életrajzában ez az adat hiányzik, csak a tudományos karrierjéről számol be. Nem kétséges, hogy a mester annak rendje-módja szerint bejárta a tudományos számárlétrát. A Sorbonne-on végezte tanulmányait: francia irodalmat, általános pszichológiát, klasszika filológiát tanult, 1970-ben szemiotikából doktorált. Mára a torontói egyetem „Professor Emeritus”-a[62].

Ugyancsak az interneten található egy publikációs listája, melyen 2001-ig 126 tanulmánya vagy könyve van feltüntetve, valamint egy másik jegyzék, mely 224 tételben sorolja fel Bouissac előadásait (Public Lectures, Seminars and Participation in Scholarly Meetings). Húsz körül van azoknak a periodikáknak a száma, melyekben publikált, elsősorban antropológiai, nyelvészeti folyóiratokban. A *Popular Culture*-ban csak egy, a *Semiotic*-ban viszont tucatnyi írása jelent meg. Munkáinak döntő többsége a cirkusszal, ezen belül pedig a bohóc szerepével foglalkozik. Úgy tűnik, hogy a kulturális antropológiától indulva, Bouissac egyre inkább az evolúciós pszichológia bűvkörébe került. Az általa főszerkesztett *Encyclopedia of Semiotics* c. kötet 300 címszavából (eddig) mindössze egy került fel a hálóra, az pedig a *Biosemiotics*. A különböző linkek rendre a *MEM*ekhez, Dawkinshoz és az evolúciós elméletekhez vezetnek.

A cirkuszkutatás további serdülése, gyarapodása szempontjából Bouissac érdeklődési köre súlypontjának eltolódása szomorú következményekkel jár. Abból a kilenc tanulmányából, amit az interneten sikerült megtalálnom, hétben egyáltalán szó sem esik a cirkusról. Ami pedig ennél is komolyabban elgondolkoztató, az az említett *Encyclopediának* egy óriási hiátusa. A könyv 300 címszava közt megtalálhatni a *cartoon* és a *cinema* értelmező leírását, de hiába keressük a *circus*-ét. Sajnos ez csak azt jelentheti, hogy nem sikerült olyan elméleti relevanciával bírni, kellően alátámasztott fejezettel összeírni eddigi eredményeit, hogy azt egy ilyen összefoglalásban publikálásra érdemesítette volna.

#### 4.4.2.1. Circus and Culture

Bouissac *Cirkusz és kultúra* c. könyvében egy rövidebb, problémafelvető és egy hosszabb, magyarázó-elméleti tanulmány után a következő számszánereket veti alá részletes elemzésnek: az akrobata-, a lószám (két fejezetben is), a zsonglőr és bűvész, az oroszlán- és állatszámok, valamint a bohócok produkciója. A záró fejezet a cirkuszplakátokkal foglalkozik. Elengedhetetlennek tűnik az első két fejezet részletes ismertetése.

A *Bevezetés*-ben Bouissac leszögezi, hogy a cirkusz megítélése ellentmondásos, hiszen érzelmes művészeti témaként elnyeri ugyan a művelt, iskolázott rétegek figyelmét is, de az értelmiség jellemzően előítélettel, jó esetben fenntartásokkal fogadja a valóságban sikeresen megjelenő produkciókat, azokat mint alacsonyrendű szórakozási formát el- és megvetik. Úgy tűnik, mintha mesterkéletlensége miatt alkalmatlan lenne a cirkusz a magasabb esztétikai értékek képviseletére.

A cirkusz válságának sommás kikiáltása helyett Bouissac érdemesnek tartja distinkcionálni a szervezeti keret, ill. annak átrendeződése, valamint a kulturális intézmény konstans elemei között. Abból indul ki, hogy szerzte a világon nemcsak gyerekek, hanem felnőttek sokasága nézi nap mint nap a cirkuszi előadásokat. A tömeges látogatottság persze nem adja bizonyítékát egy intézmény kulturális fontosságának, azt a strukturalista elemzési mód alkalmazásával gondolja Bouissac kimutathatni. Lévi-Strauss nyomán[63] a kultúrára jellemző patternizált cserék és interakciók egyikeként, mint kódot, jelképesen szólva, mint nyelvet kívánja elemezni a cirkuszi előadást. A cirkuszszámot és -műsort egy audiovizuális üzenetnek gondolja, ennek az üzenetnek a megértését a közönség tapssal vagy egyéb módon jelzi. Ez a folyamat csak azért játszódhat le, mert létezik egy kód, melynek birtokában van mind az előadó, mind pedig a közönség.

Az artisták bárhol a világon, az adott ország nyelvének vagy kultúrájának ismerete nélkül is bemutatathatják a számukat. Ebből nem következik ugyan a cirkuszkód egyetemessége, bizonyos közös jegyek megléte azonban mindenképpen. A tartalmi kérdést illetően Bouissac nem elégszik meg azzal, hogy ez egy ősi hagyomány jelentés nélküli maradványa lenne. Azt a véleményt osztja, mely szerint nagyon pontos jelentése van: a szellemi javak megficskázása („*to content ourselves with a passive enjoyment is to insult our intelligence*”[64]).

A cirkusz társadalmi státusza különös; izgalmasnak találják, megörvendeztetni az embert, ugyanakkor lekicsinylő kacagást is kivált. A „micsoda cirkusz”-féle kitételek miatt a cirkuszt egy metakulturális kódnak gondolja Bouissac, melyben a kulturális környezet teljessége megjelenik a különböző ellentétes kategóriát szimbolizáló konkrét jelekben. „*A circus performance tends to represent the totality of our popular system of the world, i.e., it actualizes in one way or another all the fundamental categories through which we perceive our universe as a meaningful system*”[65].

A cirkuszi előadás azonban nemcsak egyszerű leképezése a környező kultúrának, hanem itt az összeegyeztethetőség törvényei transzformáltak vagy akár fordítottak is lehetnek. Az elefánt telefonál, a bohóc össze nem illő viselkedést produkál, még az egyensúly alapvető törvényei is megkérdőjeleződnek. A cirkusz olymértékű szabadsággal kezeli a kulturális

rendszer, hogy azt az adott kultúra alól felszabadított, általános emberi természet demonstrációjának lehet felfogni. A cirkuszi tradíció a kulturális transzformáció törvényeinek készlete. A viselkedési szabályok áthágása következményeinek enyhítéséül a transzformációt rituális módon mutatják be. Az etnológiából ismert fogalom, a mítoszok profanizálása magyarázza a cirkusz ambivalens megítélését. „It is a kind of mirror in which the culture is reflected, condensed and at the same time transcended; perhaps the circus seems to stand outside the culture only because it is at its very center” [66].

Bouissac *A cirkusz mint többszornás nyelv* [67]c. fejezetben fejti ki azt a központi gondolatsort, amelyre az elemzést építi. A cirkusz legfontosabb fizikai alapeleme a középen fekvő [68], elkerített kör alakú terület, a manézs, melyet a közönség számára különböző számú ülés sor vesz körül. Ettől az elkerített résztől egy összekötő (befutó) vezet a függöny mögötti, a közönségtől elzárt területre. Ez az alapstruktúra nem változik, akár kőépületben, akár sátorban, akár szabadterén tartják az előadást. A közönség által fizetett belépti díj fejében egy előkészített rend alapján meghatározott műsort mutatnak be a porondon. A hagyományos cirkuszi előadás akrobatákat, bohócokat és idomított állatokat tartalmaz, melyeket speciális zene- és fényhatások kísérnek. Az e definíciónak megfelelő jelenség igen széles földrajzi térségben felfedezhető, és legalább 2500 éve létezik.

Általánosan elfogadott, hogy az ún. modern cirkusz 1770-ben született, mikor Astley, a műlovar, lovagló porondot alapított Londonban. De az akrobatika, állatidomítás és bohózat nem egy csapásra született meg a XVIII. század végén. Amikor a modern történészek a római cirkuszt vizsgálják, általában a kortárs cirkuszhoz képest inkább annak különbségeit, mintsem hasonlóságait szokták kiemelni. Befolyásolva a keresztény hagyományoktól, a történészek alábecsülik a római műsorok technikai ügyességét, és a véres oldalát hangsúlyozzák. Különböző nagyságú társulatok – csavargó zsonglörök vagy kóklerek – megélhetését biztosította az akrobatika, bűvészet és/vagy az idomított állatok kiállítása. A rómaiak „circulator”-oknak hívták őket. Az ikonográfiában nagy anyag van róluk, és a szónokok, költők, történészek és filozófusok nagyszámban utalnak rájuk.

Bouissac a Római Birodalom amfiteátrumaiban játszott műsorokról szóló jelentős forrásanyagra támaszkodva mutatja be, hogy a közönség nagyon kedvelte az akrobatákat, idomított állatokat és bohócokat. Nagyon sok állatszám volt: vadállatok, medvék labdázta, emberi ruhába öltöztetették őket, elefántok csoportja táncolt, hangszereken játszottak stb. A legszenzációsabb mutatvány a kötélén táncoló elefánt volt. Látható tehát, hogy mennyire figyelemreméltóan maradandó és állandó jelenség a cirkuszi produkció. A szemiotikai tanulmányozás első lépése a cirkusz konstansainak és változóinak elkülönítése. A cirkusztörténészekkel ellentétben, akik általában a változókat vizsgálják, Bouissac a konstans jegyeket elemzi, melyek egy sajátos természetű nyelv összetevőinek tűnnek. A szemiotikai elemzéshez el kell különíteni az egyéni számoknak és a műsornak, vagyis a különböző számok kombinációjának a szintjét.

A cirkuszi előadás nem a számok találmára sorba rakott halmaza. A cirkuszgazgató feladata a műsor összeállítása. A program egész struktúrájának szem előtt tartásával határozza meg a sorrendet, a tradíció által közvetített, tudattalan törvényeket követve. Ha egy vagy több számot hirtelen ki kell hagyni, vagy ha egy új szám bekerül, a műsort rögtön át kell rendezni. A változtatás okáról nehezen tudnának számot adni, indoklásul olyan fogalmakat emlegetnének, mint „egyensúly”, „szimmetria” vagy „ismétlés”.

A cirkuszi előadásokat irányító alapvető törvények meghatározásához a számok szigorú elemzése alapján kialakított tipológiával lehet eljutni. Hatását tekintve, az artistaszám egy kommunikációs aktus, melyet Bouissac Roman Jakobson sémája szerint elemez.

- Az *adó* egy akrobata, bohóc vagy idomár az állataival. Az adó lehet hasonló előadók csoportja vagy az előadók három típusának kombinációja.
- Az *üzenet* mindaz, amit az artisták előadnak.
- A *vevő* vagy címzett a közönség, amely követi és megérti azt, ami a manézsban lejátszódik, és méltánylásának különböző jeleit adja.
- Amennyiben az üzenetet veszik és megfelelően dekódolják; ez a folyamat magában foglalja a következő faktorokat: egy *kontextus* – a szám része egy bizonyos előadásnak, mely egy intézmény (a cirkusz) keretein belül zajlik, és ez az intézmény része bizonyos társadalmaknak
- egy *kontaktus* – az artista figyel arra, hogy kapcsolatot alakítson ki maga és a közönség között oly módon, hogy világosan tagolja a számot, és viselkedési módjával méltányolja a közönség reakcióit vagyis a feed-backet;
- egy *kód* – ez következik az első három elemből. Egy értelemmel bíró üzenet előfeltételezi azt, hogy az adó és a vevő osztozik bizonyos törvények rendszerének ismeretében. E törvények típusa: X kontextusban Y jelképezi Z-t.

A központi kérdés, hogy milyen üzenetet és hogyan közvetít a cirkuszi szám. Más szavakkal, hogy mik a morfológiai és szemantikai összetevői. Először azt kell észrevenni, hogy ez egy multiszenzorális üzenet, vizuális, auditív, szaglási és kisebb mértékben tapintási érzetekkel. Az utóbbi két csatorna nem olyan könnyen megfigyelhető, szerepük esetleges.

Ha továbbmegyünk egy szám, mondjuk akrobata szám elemzésében, úgy találjuk, hogy alkotórészeinek hét különböző eleme vagy osztálya van. Ezek az összetevők a *szubkódok*, melyek együttese az artistaszám üzenetének *kódját* alkotja, de a környező kultúrát figyelembe véve ezeknek az alkotórészeknek mindegyike maga is kód (azaz öltözködés, zene), mely az általunk „cirkusz”-nak nevezett nyelv kódját alkotja.

A következő szubkódokat lehet elkülöníteni:

- nyelvi üzenetek (egy írott a plakáton és/vagy a műsorfüzetben; valamint egy szóbeli: a konferansz);
- az előadó viselkedésmódja – amint bemegy a manézsba, a szám alatt a trükkök között, és ahogyan kimegy;
- az előadó kosztümje, melyet néhány lehetséges változat közül választott ki;
- az előadó kellékei és azok díszítésének stílusa;
- az előadónak a számban bemutatott szakmai produkciója;
- a zene, melyet a szám kíséretül játszanak;
- a világítási effektusok.

Ez a hét alkotórész minden számban megtalálható, bár fontosságuk számonként változik. Hogy a kép teljes legyen, a hét elemhez még két lehetséges tényezőt hozzá kell számítani:

- nyelvi viselkedés - a bohócszámoknál;
- állattani összetevők - az állatszámoknál.

Azonos típusba tartozó számok közül néhánynak a megfigyelése és összehasonlítása (mondjuk egy szóló trapézsztű) mutatja, hogy egy szám összeállításakor az artista a sok lehetőség között bizonyos választásokot tesz. Ezt lehet a paradigmaticus aspektusnak nevezni, azaz választás a rendelkezésre álló tételek közül az alkotórészek hét kategóriájának mindegyikében.

Bouissac a Saussure-i terminológiát felhasználva a valamennyi szubkódon belüli választások eredményét *parolenak* nevezi, melynek opponense a *langue*, a kód vagy rendszer. A cirkusz tehát olyan rendszer, amely különböző üzeneteket teremt mind az egyedi számok, mind pedig a műsor egészének szintjén. Az artista a száma összeállításakor nem vaktában válogatja össze a részeket egy mindenfélét tartalmazó készletből. Egy rendszerrel van dolga. Az első választás befolyásolja a többi, és így tovább. Adva a választások rögzített számát, kitűnne, hogy miután a kezdő választást megtették, kikalkulálható annak valószínűsége, hogy ezt követően egy bizonyos választás előfordulhat-e. A szubkódok tartalma variábilis, de a kombináció módja az, ami a cirkuszi szám sajátosságát adja. Például a római időkben a vadállat idomítója gyakran Herkulesnek vagy Orpheusnak öltözött, ahhoz a stílushoz alkalmazkodva, ahogyan az állatokkal bánt. Ugyanez a kontraszt valósul meg a modern időkben egy katonai egyenruha és egy „indiai fakír” kosztümje között. Ugyanazok a törvények munkálkodtak, amikor egy tógát viselő medvét mutattak be Rómában, mint napjainkban, amikor egy medve keménykalapot és szmokingot visel.

Külön kiemeli Bouissac a technikai újdonságok cirkuszi felhasználásának jelentőségét. A számoknak pl. egy új típusa tűnt fel a bicikli megjelenésekor. Ebben a számban fellelhető a lovas- és a trapézsztűket irányító törvények keveréke, mivel a bicikli a lóhoz hasonlóan mozog, és vannak a trapézsztűvel is közös tulajdonságai.

A cirkuszi szám tehát mint kommunikációs aktus egy minimum hét szubkódból felépített komplex rendszer bizonyos elemeit használja fel, melyeket legalább három érzékszervén keresztül közvetít. Bouissac e modell értelmezéséhez négy alapkérdést lát megválaszolandónak. 1. Milyen szintaktikai kapcsolat van a különböző szubkódok között; milyen a hierarchikus elrendeződésük? 2. Kielégíti-e ez a nyelv a „kettős tagolás” elvét? 3. Hogyan kell ennek a nyelvnek „jelentését” és szintaktikai struktúráját interpretálni? Még specifikusabban; van-e egy adott számnak narratív struktúrája? Tekinthes-e a narratív struktúra nem-nyelvi szövegnek? 4. Milyen kapcsolat áll fenn a cirkusz és a társadalom között nem szociológiai, hanem szemantikai szinten?

Az elemek egymásra következésének időrendi sorrendje nem igazán releváns a szemiotikai hierarchiát tekintve. Úgy tűnik, hogy a szubkódok hierarchiája meghatározásának egyetlen alkalmazható módja a valamennyi szubkódon belüli lehetséges variáció analízise, és annak meghatározása, hogy mely variációk változtatják meg a szám jelentését. Például egy számban, amely egy egyéni akrobatikus viselkedést tartalmaz, a szám dekódolásakor az artista életben maradásának típusát az általa viselt kosztüm fogja eldönteni: ha csavargónak van öltözve, az életben maradás a véletlennek köszönhető; ha az artista csillogó kosztümben van, az életben maradás biológiai kiválóságaként értelmezik. Az akrobatikus mutatvány technikai része mindkét esetben alapvetően azonos, az első esetben mégis kacagást, a másodikban pedig lélegzet-visszafojtást és csodálatot vált ki.

Bouissac a bevett gyakorlatnak megfelelően egy nyelvészeti modellt kölcsönvéve, „kettős tagolás”-únak (ezt a kettős tagolást Martinet pl. a közlekedési lámpák rendszerétől elvitatja) feltételezi a cirkuszi kommunikációs aktust. E munkahipotézissel problémákat lehet megfogalmazni, és kipróbálni a lehetséges megoldásokat. Vagyis anélkül, hogy megpróbálnánk a fonémáknak és morfémáknak pontos megfelelőit megtalálni a cirkuszban, a szubkódok elemei között kapcsolatot fedezhetünk fel, ez lenne Martinet első szintjének analógja, és a jelentéssel bíró egységek vagy egységsorozatok azok, melyek a cirkusz-nyelvnek a morfematikus szintjét alkotják. Ezáltal közelebb kerülünk a szubkódok hierarchiájának meghatározásához.

Nézzünk egy példát. A szék kultúránk bútorrendszerének fontos eleme. Nyilvánvaló funkciója van gyakorlati szinten, és stílusbeli funkciója a szociális és esztétikai szinten. Amint a cirkusz kölcsönveszi a széket, az rögtön elveszti egyértelmű jelentését (mely az összefutó kulturális funkciókhoz kötődik). Különböző kombinációkban használható, valamennyiben más funkcióval, és ezáltal különböző jelentéseket vesz fel (egy orosz-lángelédítő kezében fegyver, egy bohóc kezében hangszerré vagy kaján kívánsággal felruházott élő tárggyá válhat, egy zsonglőr kezében egy nehezen kezelhető tárgy, az ekvilibristának, ha rááll egy zavaró és kizökkentő elem, amikor székek mutatják, funkcionálhat humanizáló tényezőként, amennyiben egy ló vagy medve ül rá).

Ekképpen, ha egy tárgyat, ez esetben egy széket a cirkuszban használnak, megszűnik saját jelentésének teljességét hordozni. Kibernetikai szakkifejezéssel: különböző rendszerek formálódásában vesz részt, néha mint irritáció, néha mint a kontroll eszköze. Mindazonáltal soha nincs teljesen szétválasztva a kulturális funkciójától, mivel a közönség nem kerülheti el az ilyen mindennapi tárgyak azonosítását. Ugyanez a kapcsolat látható a zoológia szintjén, a lovat például a fennálló állattani rendszerből (ahol is „háziállat”) kivonják, hogy többértékű elemmé váljon, mely különböző kombinációba lép: lehet alkalmatlan mozgó talaj (a zsoke számoknál), „szuperember”, aki bolonddá teszi idomítóját stb.

A cirkuszi tradíció nem *számok sorozata*, melyeket kisebb, a kultúrára jellemző változtatásokkal generációról generációra lemásolnak, hanem a nyelv kettős tagolásának köszönhetően *előírások sorozata*, mely az artistaprodukciók végtelen számát generálja. Teljesen valószínű, hogy a cirkusz történetében soha nem fordult elő két azonos szám vagy műsor. Ha bármelyek azonosak lettek volna, szándékosan lettek volna azok.

Ahogy egy szám kibontakozik, olyan előrehaladó állapotokat azonosíthatunk, melyek erősen emlékeztetnek a népmesékben előforduló, egymás után következő transzformációkra.

Utolsó problémaként Bouissac a cirkusznak és társadalomnak egymáshoz való viszonyát veti fel. A cirkuszsámok és a népmesék között azonoságok fedezhetők fel. Már a római társadalomban is szoros kapcsolat volt a cirkuszi számok és a forgalomban levő mitológia között éppen úgy, ahogy napjainkban aktívan részt vesz Tarzan, King Kong és Batman a cirkuszi előadásokban. Indokolt hát feltételezni, hogy egy bizonyos szociokulturális rendszer és annak cirkusza meghatározottan kapcsolódik össze. A kettő közti releváns különbségek nem fedezhetők fel az egyes szubkódok szintjén, melyek a cirkusz egyes manifesztációjában izolálhatók, hanem a szubkódok kombinációjában fedezhetők fel. Mivel sok társadalomban nincsen cirkusz, míg másokban viszont van, Bouissac szisztematikus összefüggést feltételez a cirkusz megléte és a társadalmi struktúra bizonyos típusa között.

A fentiekben részletesen felvázoltam azt az elméleti keretet, amelyhez kapcsolódni lehet. Néhány kérdésben nem értek egyet Bouissackal (pl. a római cirkuszt én a sport előzményének tekintem), és nem minden gondolatmenetét tudom követni.

Az a gyanúm, hogy a saját maga megfogalmazta négy alapkérdésnek nem mindegyikét válaszolta meg. Feltételezése a kettős tagolás meglétéről kellően alátámasztottnak tűnik, de éppen a legegyszerűbb állítások értelmezésével, mint „*X kontextusban Y jelképezi Z-t*” adódnak a legsúlyosabb problémák, melyek megoldásához nem adta meg sem a tipikus példákat, sem azt, hogy a tipologizáláshoz mely adattömeg és hogyan lenne számba vehető (egy *mosoly* nem jelképez, hanem kifejez).

Két gondolkörben látok lehetőséget a felvázolt elmélethez kapcsolódni:

1. Bouissac terminológiáját használva, a cirkusz kódjának és szubkódjainak elkülönítésével sikerülhet oly módon értelmezni a tradicionális cirkuszi eseményt, mint az utóbbi két-három évtizedben létrejött új jelenség, a művészcirkusz antagonistáját.

Ki lehet mutatni, hogy abban nem a cirkusz, hanem egy másik, a mozgásszínház kódja manifesztálódik. Dolgozatom legfontosabb fejezetében a mosolyt mint a tradicionális cirkusz testnyelvi szubkódjának egyik meghatározó (ez esetben elkülönítő) elemét fogom ebből a szempontból elemezni.

2. Bouissac másik fontos megállapítása – melyhez kapcsolódnunk tudok – az, hogy *bizonyos szociokulturális rendszer és annak cirkusza meghatározottan kapcsolódik össze*, még általánosabban, hogy *szisztematikus összefüggés van a cirkusz megléte és a társadalmi struktúra bizonyos típusa között*. Elképzelésem szerint a magyar cirkusz specialitása elhelyezhető a tradicionális kódrendszerben a szokásos univerzáliai felmutatásával. viszont a legutóbbi fejleményeket, az újcirkusz műsorait elemezve kimutatható, hogy ezt az új konstellációt nem lehet elhelyezni a tradicionális cirkusz kódrendszerében, az egy alapvetően más alakulat.

#### 4.4.3. Szubkódok

Bouissac a cirkuszszámok elemzése során azt a legáltalánosabb kommunikációs modellt alkalmazza, mely hat összetevőt sorol fel: adó, vevő, üzenet, kontextus, kontaktus és kód. Az utóbbi végső soron az értelmezés kulcsát adja, ennek elemei részletesen tárgyalandók. A szubkódokra vonatkozó, Bouissac által megadott sorrendet (nyelvi üzenet, viselkedés, kosztüm, kellékek, produkció, zene, világítás) nagyjából követem, de a viselkedésmódot (2.) és a trükkort (5.) a nemverbális kommunikáció gondolatkörében utolsóként – kiemelkedő fontossága miatt – részletesen tárgyalom. Buda Béla könyvének<sup>[69]</sup> felépítését követve fogom összefoglalni azokat a mozzanatokat, amelyek a produkció értelmezése szempontjából fontosnak látszanak.

##### 4.4.3.1. Nyelvi üzenetek

A legtöbb, és a fogalmi nyelv számára legkönnyebben hozzáférhető ismeretanyagot természetesen ebben a fejezetben lehet számba venni. A nyelvi üzenetek vizsgálatából az derül ki, hogy azok tartalmi-információs része kevésbé fontos, a szövegben sok a redundancia és blabla jellegű közlemény.

##### 4.4.3.1.1. A plakátok

Általában a plakát az az írott vagy grafikai üzenetforma, amellyel a cirkuszba látogató közönség először találkozik. Néhány nappal a cirkusz megérkezése előtt még a legkisebb komédiás cirkuszoknál is megindul az ún. előreklám, kirakják a tablókát. A legnagyobb cirkuszok egész stábot alkalmaznak erre a célra, mert a siker szempontjából a legfontosabbnak minden cirkuszigazgató a reklámot tartja, hogy szem előtt legyenek, hogy – mindegy, milyen formában, miért, hogyan, de – beszéljenek a cirkuszról.

Tudomásom szerint még nem született meg a magyar reklámtörténet összefoglaló kézikönyve, de ha egy ilyen elkészül, akkor abban minden bizonnyal külön fejezetekben kell szerepelniük a cirkuszi plakátoknak. Ha logikusan végiggondoljuk a kérdést, szinte törvényszerűnek kell mondani, hogy a cirkuszok úttörői kellett legyenek a plakátmegrendelőknek, a figyelemfelkeltés leghatékonyabb eszköze ugyanis a szokatlan, a nem mindennapi. Egy kereskedő a termékét megörökítendő, általában olyasmit tud csak felkínálni, amit napra nap lát az ember. Önmagában egy szellemi termék letéteményese, mondjuk egy könyv vagy akár egy ember sem kelti fel az érdeklődést. Ha egymás mellé rakjuk Kertész Imre és Kovács János képét, amint a társadalmilag meghatározó tevékenységüket, vagyis munkájukat végzik, egyáltalán nem fog kitűnni, hogy utóbbi a bérszámfejtési munkákat, előbbi pedig a csodát műveli. Mindketten ülnek, tollal a kezükben.

A színész is csak áll, mint bárki más. Az akrobata akrobatasága azonban magáért beszél. Azt érdemes lerajzolni, mert embert fejen állni, ágyúból kilőni stb. nem mindennap láthatunk. Napjaink művészcirkuszát kivéve, a cirkuszok definíció szerinti természetes kísérője az állat, a középkori menaszériák, vagyis utazó állatkertek összeolvadtak a cirkuszokkal. Az egzotikus állatok megint csak ábrázolásra érdemesek, hiszen ezek szokatlansága szintén figyelemfelkeltő. Néhány nyugat-európai és egyesült államokbeli könyvtár jelentős grafikai cirkuszplakát-gyűjteménnyel rendelkezik. Ezek a plakátok igen festőiek és színesek, kordokumentumként elemezhetők, még az Artistaképző Intézet könyvtára is rendelkezik két olyan nagyméretű albummal, melyeket ezekből a plakátokból állítottak össze. A Magyarországon található falragaszok ugyanazokat a jegyeket mutatják fel, mint bármely más országéi.

A magyar reklám történetének megírásakor egészen bizonyosan külön alfejezetet kell nyitni a Barnum cirkusz hazai vendégszereplésének. Korábban már részletesen tárgyaltuk a humbug-királynak a korát száz évvel megelőző reklámhadjáratát, gigant-posztereit, és persze presztízs-romboló hatását. Az 1901 utáni cirkuszplakátokon – mintegy elhatárolódásként – megjelenik és vissza-visszatér az a formula, hogy „nem szokásom a Barnum-féle nagy reklám”.

Az ilyen kivételes eseményt leszámítva, a normális cirkuszplakát-nyomatás történetében a leglényegesebb változásnak az tűnik, hogy a szövegek mennyisége lecsökkent. Manapság a nagyméretű plakátokon és tablókán csak grafika, szöveg egyáltalán nem található. A kisméretű szórólapok, ill. sleifnik is csak a legfontosabb információkat (az előadások helye és kezdési időpontja, a fellépések időtartama) közlik. Mint láttuk, száz évvel ezelőtt még számos információt tartalmaztak a cirkuszplakátok, az ország peremvidékein nagyon gyakoriak voltak a két- vagy akár háromnyelvű falragaszok. Bennük az

igazgató személyes kapcsolat felvétele céljából fordult a közönséghez: „*M.t. műpártoló közönség! Abban a reményben kezdem meg előadásaimat, hogy Nagybánya város közönségének minél kellemesebb estélyeket szerezhessek és jótallok, hogy itt is előkelő magyar lovarda társulat még nem volt. A nagyérdemű közönség hazafias pártfogását kérve, maradok tisztelettel Schmiedt M. igazgató és tulajdonos.*”<sup>[70]</sup>

A játszás helyének és idejének, a helyáraknak feltüntetése után általában közölték a társulati tagok és a lovak számát, felsorolták az egyéb állatokat. Rendszerint ezután következett, hogy a cirkusz hány személyre, milyen kényelmesen, elegánsan, fűtéssel, vízhatlan ponyvával, fényes világítással rendeztetett be. Megemléstették a zenekart, esetleg a karmestert név szerint is. Megjelölték a műsor jellegét (*High Life, Parforce, Sport* vagy egyszerűen csak *Ünnepi díszelőadás*, esetleg *Jutalomjáték*) és összetevőit: *műlovaglás, lóidomítás, groteszk-, parforce-, voltige-lovaglás, magas iskola, gimnasztika, equilibrisztika, zsonglőr, atlétika, balett, táncok* stb. A műsor legkiemelkedőbb számainak felsorolásában rendszerint az egész műsor szerepelt.

Az alapinformációk mellett a legspeciálisabb közlemények is előfordulhattak: a cirkuszigazgató lovaglási oktatást, ill. lóidomítást vállal, lemészárolni való lovak vétetnek, ill. majmok eladó; délelőtt a próbákat 50, az istállókat 20 fill. ellenében lehet megtekinteni stb.<sup>[71]</sup> „*Minden előadást a városban kivonuló díszlovas menet fogja a n.é. közönség becses tudomására hozni.*”<sup>[72]</sup> Cirkusz-varieték esetében érezték gyakran szükségesnek közölni a következőket: „*Erkölcsei tekintetben szigorú elővigyázat van. Amely előadáson gyermekek meg nem jelenhetnek, az külön lesz hirdelve.*”<sup>[73]</sup> Bizonyos közlések konkrét eseményekhez kötődtek: „*Nagyérdemű Közönség! Becses tudomására adom miután az estéli tűzvésv az előadásnak közbejött, jegyeket a mai előadásra érvényesítjük.*”<sup>[74]</sup> „*Nagyérdemű Közönség! Abból kifolyólag, hogy a pénteki hirdetményeken kiűzött új művész föl nem lépett, megjegyzem, hogy egy közönséges csalónak lettem áldozata...*”<sup>[75]</sup>; „*nagyon kérjük a jószívű n.é. közönséget, kegyeskedjék mai és holnapi előadásunkat minél tömegesebben felkeresni, a melynek jövedelme a meggyilkolt igazgató 10 szegény árvájának a felsegítésére szolgál.*”<sup>[76]</sup>

Az ilyen egyedi közlések mellett minden cirkusznak volt egy állandó ajánló szövege. Ez lehetett egészen egyszerű rövid kérdés: „*a nagyérdemű közönség becses pártfogását kéri Tisztelettel: Gazdag cirkuszigazgató.*”<sup>[77]</sup> Általában azonban hivatkoztak a kiváló művészekre: „*a nagyérdemű közönséget különösen figyelmeztetjük, miszerint társulatunkat ne tessék vándorkomédiásokkal összehasonlítani, miután mi csak művészeket szerződtetünk, kik a maguk nemükben valódi művészek, s Európa legnagyobb városaiban és a legfényesebb mulatókban működtek.*”<sup>[78]</sup> A legtipikusabb plakát szövege valahogy így hangzott: „*Nagyérdemű Közönség! Miután nem kíméltem költséget és fáradságot, hogy 25 tagból álló társulatomba a legkiválóbb művészi erőket nyerjem meg, bátor vagyok szíves pártfogás s számos látogatásért esedezni, biztosítva, hogy a t.c. közönség is élvezetes estékben részesülend. Mély tisztelettel Lódi Ernő igazgató.*”<sup>[79]</sup>

#### 4.4.3.1.2. A műsorlapok

A legkorábbi fennmaradt ilyen nyomtatványok egyetlen, félbehajtható, az A4-es méretnél általában valamivel kisebb lapon sorolták fel a műsor számainak rendjét. Ezek szövege naponta változott. E gyakorlatnak a magyarázata kapcsán ki kell térni egy cirkusztörténeti sajátásra, melyet akár az előző fejezetben is érinthettem volna. Már a XIX. század első felének plakátjain is előfordult az a gyakorlat, hogy nagyméretű betűvel szedték az egyfelvonásosnak nevezett (legalábbis a két világháború között ez volt a szóhasználat) záró darabok címét. E darabokra a hangzó szövegek tárgyalása kapcsán még vissza fogok térni, előbb azonban beszélni kell egy, a maitól eltérő cirkusztörténeti gyakorlatról.

A második világháborúig bezárólag a cirkuszok a repertoárszínházakhoz részben hasonló műsortervet követtek. A közönség naponta új előadást láthatott, a műsort változatosan állították össze. A változatosság több szempontból értendő: az artisták naponta ténylegesen más és más műsorszámmal léptek fel, emellett feltételezhető a számon belüli változtatgatás is, illetve hogy nagyjából ugyanazt a trükkort más köntösben adták elő, s a produkciót más címmel látták el. A számok sorrendjét is változtatták, és záradékul naponta új némajátékot vagy beszédes jelenetet mutattak be, a társulatoknak akár feltucatnyi pantomimjük is lehetett. Ehhez társult még a vendégfellépés intézménye, vagyis a nagyvárosokba néhány napra szerződtettek egy-egy világszámot.

A századfordulón alakult ki a XX. sz. tipikus vegyes cirkuszműsora, melynek jellegzetessége az artista teljes szakosodása egy, legfeljebb két produkcióra, és a műsornak az a felépítési gyakorlata, hogy az igazgató a szezon elején megvásárolja az egyes számokat, s az ezekből összeállított produkciósor gyakorlatilag változatlanul fut le estéről estére, hónapról hónapra. A váltás annál hamarabb zajlott le, minél nagyobb volt a cirkusz. A legnagyobbak, a Barnum (1901) és a Charles-Krone (1912) már gyakorlatilag a mai műsorfajtaival dolgozott magyarországi turnéján, a fővárosi nagy cirkuszban nagyjából a Beketow (1904-1928) korszakban zajlott le ez a folyamat. A kiskomédiás családi cirkuszokban azonban mai nap is legalább 3-4 számban közreműködnek a tagok.

Az OSZK Plakát- és Kisnyomtatványtárában őrzött műsorlapok- és füzetek magától értetődően szórványpéldányoknak tekintendők, esetleges, hogy miért és hogyan kerültek be egyes darabok az állományba. Itt is vannak korszakok, melyekből csak egy-két lap maradt fenn, vannak korszakok, melyekből néhány tucat. Az 1919-es év azonban egészen egyedülálló helyet foglal el a fennmaradt hatalmas példányszámával:



19 db            év nélkül  
37 db            április  
53 db            május  
3 db            június  
29 db            július  
8 db            augusztus

A Tanácsköztársaság idején szemmel láthatólag elég jól működött a kötelezpéldány beszolgáltatásának fegyelme. Itt már nem szerepel ZÁRADÉKUL bemutatott egyfelvonásos, a műsor összetétele és sorrendje pedig szinte semmit nem változott. Találomra ki lehet ragadni bármelyik példát:

*Beketow Népcirkusz Tel. 107-46*

*Igazgatók: Beketow és Könyöt.*

*Kezdeté d.u. 3 órákor*

*Ára 60 fillér*

[Két oldalt vertikálisan:]

*A számok közti szüneteket Zoli és Jimi, törpe bohócok töltik be.*

*Műsorváltogatás jogát fentartja magának az igazgatóság*

*Naponta két előadás*

*d.u. 3 órákor, este 6 órákor*

*Pannonia-Nyomda Budapest*

## **MŰSOR**

*Pénteken, 1919. július hó 25-én*

*I. rész*

*Proletár-induló  
Beketow Mátyás igazgató*

*Gallay és Ernő*

*Gautier Lulu*

*Regia k.a.*

*Gautier Henrik*

*Morton, az orvosi talány*

*Ben Aben*

*Taccianu, a közismert és kedvelt*

*Marietta k.a.*

*Schenk, a suggeráló*

*II. rész*

*Cirkusz-zenekar  
szabadon idomított lovakkal*

*bohóc és Auguszt*

*nyugati lovasjelenet*

*a zeneértő paripával*

*magas iskolalovar*

*30 percig a föld alatt élve eltemetve*

*akrobata-csoport*

*nőimitátor*

*műlovarnő*

*Fenomén*

*10 perc SZÜNET*

*Getele*

*Lili*

*Fiedler*

*Gerard és Kenedy*

*Könyöt Sándor igazgató*

*Tom és Jack*

*Adolf*

*légtornászok*

*Jongleur lovon*

*a beszélő babáival*

*bohóc és Auguszt*

*idomított elefánt és ponny lovaival*

*excentrikusok*

*4 ponny szabad idomítása*

A legtraumatikusabb politikai változások sem hagynak mély nyomot a programokon. A Tanácsköztársaság bukását is mindössze két apróság (alig észrevehetően, de mégis sokatmondóan) jelzi: az átmenetileg felvett „Népcirkusz” nevet

elhagyták, valamint augusztus 1-én még a *Proletár-indulót*, 2-án viszont már a szokásos egyszerű, csupasz *Indulót* tüntették fel első számként (akár az is feltehető, hogy ugyanaz a mű hangzott el).

#### 4.4.3.1.3. A műsorfüzetek

Manapság nem egyetlen lap, hanem műsorfüzet szolgál a közönség tájékoztatásául. Lehet olcsóbb vagy drágább kiállítású, kisebb vagy nagyobb terjedelmű. Országoként változik, hogy mekkora nagyságú cirkusz az, amelyik megengedheti magának a nyomtatott műsorfüzet luxusát. Ma már sehol a világon nincs naponta változó műsor, a szezon elején megfelelő példányszámban nyomtatják ki a szükséges mennyiségű műsorfüzetet.

A szocialista korszakban Magyarországon a kis cirkuszoknak általában egy félbehajtott A5-ös lapjuk, a nagycirkuszoknak műsorfüzetük volt.

Manapság a kiskomédiás családi cirkuszokban egyáltalán nem, a Magyar Nemzeti Cirkuszban (MNC) nagyon szép kiállítású, a műsor számairól színes fotókat közlő műsorfüzetet árusítanak. Ennek első két lapja archív fényképeket, a tulajdonos cirkuszdinasztia történetéből néhány adatot és a család turnéinak kronológiáját közli.

A Fővárosi Nagycirkusz (FNC) műsorfüzete általában egy rövid köszöntőt, a műsorrendet és a számokról egy-egy színes fényképet tartalmaz (meg általában egy Coca Cola vagy egyéb reklám képet/logót). A szöveg itt is semmitmondó és korrekt. Bármelyiket fel lehet hozni példaként [\[80\]](#).

*Tisztelettel köszöntjük a Fővárosi Nagycirkusz Kedves Közönségét!*

*Minden alkalommal arra törekedtünk, hogy a lehető legváltozatosabb műsorral szórakoztassuk Önöket. Az ÁLLATI SHOW című műsorunk SHOW a javából, a cirkusz DARIX TOGNI művészi műsora dél-olasz temperamentumával, szellemes rögtönzéseivel, felejthetetlen ünneppé varázsolja előadásunkat.*

*A TOGNI család az egyik legrégebbi művészdinasztia Olaszországban CORRADO és DAVIO sokoldalúságáról meggyőződhetnek, hiszen kiváló bohócok, remek állatidomárok és bravúros légtornászokként repülnek a kupolában.*

*Számunkra az lenne a legnagyobb öröm, ha műsorunk elnyerné az Önök tetszését, és ajánlanák azt barátaiknak és ismerőseiknek.*

*Előre is köszönjük.*

*Az elkövetkezendő órákhoz kellemes szórakozást kívánunk*

*Livio Togni, a Darix Togni cirkusz igazgatója*

*Kristóf István, a Fővárosi Nagycirkusz igazgatója*

A 2006-os év nyári előadásainak műsorfüzetében a következő köszöntő szöveg szerepel [\[81\]](#): *Tisztelettel köszöntöm a Fővárosi Nagycirkuszba ellátogató Kedves Közönséget! Minden alkalommal arra törekedtünk, hogy a lehető legszínvonalasabb műsorral szórakoztassuk Önöket. Nagyszerű európai turné során sikerült Budapestre leszerződtenni a világhírű olasz Medrano Cirkusz társulatát. Fellépő művészeinknek, munkatársaimnak és nekem is a legnagyobb öröm az lenne, ha műsorunk elnyerné az Önök tetszését és barátaik, ismerőseik körében továbbajánlanák. Előre is köszönöm. Az elkövetkezendő órákhoz kellemes szórakozást kívánok! Kristóf István, a Fővárosi Nagycirkusz igazgatója*

#### 4.4.3.1.4. Műsorcímek

A színházaktól eltérően, cirkuszoknál nem a darab, vagyis itt a műsor címe, hanem a cirkusz neve a legfőbb információs támpont. A XX. század második felében az utazócirkuszok műsorának nincs külön címe, ez alól csak néhány kivétel akadt, az elmúlt években (pl. *Időutazás*) vélhetőleg a külföldi művészcirkuszok példájára, melyeknél hasonlóan álomszerű címekkel találkozni (*A szívárvány alatt*, *Quidam* stb.).

A Fővárosi Nagycirkusz (akkor Wulff Cirkusz) 1889-es alapításától kezdve bizonyos korszakokban nem, a XX. század második felében azonban gyakorlatilag mindig adtak valamilyen címet a műsornak. Az új épület megnyitásától kezdődő időszokról van egy teljes lista, amely tanúsítja, hogy 1971 és 2000 között 100 műsor futott le. Ezek a címek mindösszesen 341 szót tartalmaznak (beleértve a névelőket is). Kilecsker fordul elő a „porond” és negyvennyolcszor a „cirkusz” kifejezés, vagyis a címeknek több mint a fele redundáns, hiszen azt magától is tudhatja a kedves néző, hogy hol van. 20 esetben szerepel valamely város vagy országnév, jelezvén a társulat nemzetiségét. A harminc év alatt háromszor fordult elő visszatérő

cím (*Cirkusz szárazon és vízben; Újjé a ligetben; Újra itthon*), a *Gála* négyszer, *Moszkva* pedig hatszor szerepel ebben a listában. Csak pozitív hangulatú címek fordulnak elő, némelyik csacska kírímmelel vagy alliterációval (*Bolond porond; Parádé a porondon; Szia, szia, Szaurusz!*), a címek kilenc százalékában van felkiáltójel, mely szintén a hangulati-érzelmi elem hangsúlyozását szolgálja. Az tehát újfent megállapítható, hogy a nyelvi üzenetek ezen fajtájában sem a fogalmi elem játssza a fontosabb szerepet.

#### 4.4.3.1.5. Verbális közlések

A verbális közlések tartalmi igénytelensége a korábbiakhoz képest is szembeűnő. A szövegek zömét a műsorvezető mondja el. Archív felvételek ugyan csak a huszadik század utolsó negyedétől tanúskodnak a szövegekről, az adatközölők néhány utalása (pl. olyan rímekre mint Krézli-prézli) azt jelzi, hogy e szövegek szellemiérték-tartalma változatlan. Természetesen a Fővárosi Nagycirkusz a legkulturáltabb ebből a szempontból is, itt nyelvhelyességi problémával soha nem találkoztam (de az utazócirkuszoknál bizony előfordulnak még olyan tipikus hibák is, mint a „láthassuk” kijelentő mondatban vagy az -e kérdőszónak a tagadószó mögé illesztése).

A szöveg tartalmilag a végsőig egyszerű és redundáns, gyakorlatilag arra szorítkozik, hogy a történeűdöket felsorolja. Két egymást követő év azonos időszaka műsorának prologja szolgálhat tipikus példaként: „*Ünnepi jókedvvel köszöntök mindenkit, felnöttet, gyermeket, remélem, nem felejték ki senkit. Ünnepi hangulat, nos nem túlzás ez kérem, hisz a mai napon nagyon nagy örömben van részem. Szóvivője leszek egy igazi cirkuszi shownak, ígérem, nem leszek elrontója semmiféle jónak. Ünnepelt sztárjai a cirkuszvilágnak, mind-mind magyar, kiket ma itt látnak. Nem is olyan régen Párizs, London, New York közönsége tapsolt nekik a porondon, de most hazajöttek, hogy Önök is lássák a cirkusz igazi varázsát. Amul majd mindenki, kacagnak a bohócon, miközben fent táncolnak a dróton. Fellépnek majd ügyes akrobaták, lovak, tigrisek, lesz szépség, bátorság és erő, komolyan mondom, kedves nézőink, ez a műsor biztos nyerő. Tapsoljon hát mindenki, hiszen nekünk ez a mámor, jó szórakozást kíván a műsor házigazdája, Ócsai Gábor.*”<sup>[82]</sup>

„*Cirkuszi mókával, jókedvvel köszöntök mindenkit, megnevetetjük ma Önöket, ígérem, nem felejtünk ki senkit. Nevezz velünk! Nos, ez mai műsorunk címe, biztos vagyok benne, hogy így is lesz ez mindenki öröme. Kacagnak majd a bohócon, miközben ámulnak, mi minden történik a porondon. Felcsattan a taps a vakmerő akrobaták láttán, és Önök jókat derülnek majd a csetlő botló majmok produkcióján. Kacagjon hát mindenki, hiszen nekünk ez a mámor. Jó szórakozást kíván Önöknek a műsor házigazdája, Ócsai Gábor.*”<sup>[83]</sup> (Két évvel később Fáy Miklós egy ÉS-cikkben<sup>[84]</sup> megjegyzi, hogy a konferanszié megint a „mámor” szóra rímelteti a nevét.)

Nem érdemes kitérni azokra a fogalmi képtelenségekre, melyek a szövegbeli „*miközben*” határozósó használatát jellemzik: kacagás közben ámulni vagy a magasdrótosért lélegzetviisszafojtani egyszerűen kivitelezhetetlen feladat. A lényeg éppen az, hogy ennek a szövegnek a lételeme a szellemi igénytelenség. Egyáltalán nem fontos, hogy mit mond a konferanszié. Nem a tartalmi elem, hanem az érzelmi-hangulati hatás számít, az, hogy milyen kedves egyszerűséggel, charmosan adja elő ezeket a bugyutaságokat. Rögzített szövegek ezek, nem improvizációk, előadásról előadásra ugyanúgy hangzanak el. Az improvizációknak csak valamely váratlan esemény alkalmával van helye.

A szocialista korszakban rendezők, dramaturgok, forgatókönyvírók álltak állami alkalmazásban, de akkor sem voltak tartalmasabbak a prologok, legfeljebb valamivel dagályosabban követték a privát ízlést, és gyakrabban végződtek azzal a mondattal, hogy „szabad a porond, kezdődjék a játék!” Ennek a hagyományos műsorkezdési formulának az alkalmazása az elmúlt évtizedekben töretlenül élt tovább az utazócirkuszoknál.

A hangerősség, hanghordozás, hanglejtés, külön részletes vizsgálatot érdemelne, itt csak azt a benyomást tudom közölni, hogy úgy tűnik, egyre visszafogottabbá, az emblemikus „vásári kikiáltó” jegyeket egyre kevésbé felmutatóvá válik a konferansziék intonációja.

Külön kellene beszélni továbbá a bohóctréfákról is, ám ez a téma nemhogy az egész könyv terjedelmét igényelné, de könyvtári irodalmat kitesz. Itt megint csak a szövegek háttérbe szorulását kell kiemelni. A második világháború előtt a komédiás cirkuszokban, hogy a kis társulat tagjai az egyik számról a másakra át tudjanak öltözni, a bohócok előadásónként akár tízszer is bementek ún. „reprízni”-t csinálni, vagyis egy rövid szöveges tréfát adtak elő. A XX. század közepétől a repríz inkább az ún. passzás váltotta fel, amely szintén a két számot összekötő rövid bohócjelenet, de inkább ügyességi elemeket tartalmaz, pl. drótszám után a földre lefektetett kötélén ügyetlenkedik, zsonglőr után tányérokat tör össze a bohóc stb. Az *egyfelvonásosok* közül a „beszédes jelenet”-ekben hosszabb szövegek voltak, ám az *entré*kre kevés szöveg a jellemző.

Az OSZK Plakáttárában fennmaradt néhány dalszöveg az eredeti Jancsi-bohóc műsorából (ld. Függelék). Ezek nagyjából ugyanazokat a jegyeket mutatják, mint a mai Sas József-féle dalok. Különösen a nagyobb cirkuszoknál, ahol is nemzetközi műsorokat szerződtettek, a bohócok szövegmondásához szinte kötelezően hozzátartozik az idegenszerű akcentus. Az olasz Villand testvérekről pl., akik Magyarországon alapítottak nagycirkuszt a XX. század elején, külön kiemelték, hogy ők Beketow bohócaiként az első fellépéseiktől kezdve magyarul beszéltek<sup>[85]</sup> (értsd: nem németül, hiszen akkoriban zajlott az egyetemista ifjúság zajos tüntetésorozata azért, hogy a mulatókban, orfeumokban is térjenek át a magyar nyelv használatára).

Némely bohócnak van saját mániákusan ismételtetett, mintegy védjegyként használt mondata. Ilyen volt Grocknál a *Nit möglich!*, Charlie Rivelnél az *Akrobat – schööön!*, Gerardnál a *Kicsuda muga?* Az idősebbek közül sokan emlékezhetnek rá, szlogenné vált Rajkintól a *Válami ván, de nem az igázi*; és valószínűnek tartom, hogy Magyarországon még hosszú ideig mindenki pontosan tudja majd, hogy egy zenebohóca (Eötvös Gábor) utal a sajtóságon hangsúlyozott *Van másiük!* mondat.

A hagyományos cirkuszban a bemondó a számokat általában csoportnéven konferálja fel, a szereplőket nagyon ritkán mutatják be teljes nevükön, általában az X-csoport vagy a duo Y-ként jelentik be őket, esetleg keresztnéven (a személyiség tehát háttérben marad). A slussztrükk előtt előfordulhat egy néhányszavas figyelemfelkeltő szöveg. Szám közben a bűvésznél, ill. eróművésznél fordulhat elő magyarázó, hosszabb szöveg. Külön számzsáner volt a hasbeszélő, mely a legutóbbi cirkuszfesztiválig kiveszett őslénynek tűnt. Talán még az olyan egyedí jelenségnek az újraéledésére is lehet számítani, mint a fejszámoló-művészé.

#### 4.4.3.1.6. A szaknyelv

Ennek megléte vagy hiánya természetesen egyáltalán nem befolyásolja közvetlenül a produkciók befogadását és értelmezését, ennyiben tehát ez az alfejezet kitérőnek számít a gondolatmenetünkben. Ám mindenképpen érdemes vetnünk egy pillantást erre a területre, mert az előforduló speciális jelenségek gazdagsága, az elkülönült szaknyelv utalhat a hivatástudat, a szakmai identitás erősségére.

Elsődleges feladat a meglévő szókinccs összegyűjtése. A mellékletben közlöm azt a jegyzéket, amelyet az Artistaképző Intézetben állítottunk össze, és hosszabban elidőzünk majd a *mozdulatok fogalmi-nyelvi formába öntésének* nehézségeinél, mert itt érzékeltethetőnek remélem a szellemiség és a testiség két világának ütköztetésének nehézségeit.

Vannak emberek, akik a testükkel dolgoznak, és vannak, akik a fejükkel. Egy Arany János szókinccse, egy Wittgenstein fogalmi pontossága a benne rejlő *szellemi* erőfeszítésekről tanúskodik. A táncosok és artisták egy reziduális problémamegoldási rendszerben dolgoznak, melynek működési elvét a legtalálóbban az a szarkasztikus-csipkelődő szólás jelzi, miszerint a táncos a lábfejével gondolkozik. Az izomagyú untermann tapasztalatvilága realisabb testéret-impulzustömeggel bír még a legszofisztikáltabb észjárások útjait bejárt szobatudósnál is.

Amikor az Artistaképzőben az egyes tantárgyak szakmódszertanának kidolgozásán fáradozunk, akkor olyan mentális alakulatok eljegesedett maradványaira bukkanunk, amelyek a verbalitást megelőző állapotokra utalnak. A legegyszerűbb mozdulatok fogalmi nyelvre történő átírása is óriási kihívás, a trükkök szavakba foglalása egészen életidegen műveletnek tűnik. Egy elviselhetetlenül bárgyú bükkfanyelvet kell kialakítani a szakmódszertan megírásához.

A közeg egészséges ellenállásának tűnik az, hogy ez a szakma a legutóbbi időkig sem lépett az írásbeliség útjára. Tudjuk, hogy a tánc esetében sem sikerült egy használható lejegyzési formát létrehozni, pedig ma már, hála a számítógépnek, játszói könnyedséggel lehetne ontani még a Laban-Kunst-féle táncírás betűként szolgáló megszámlálhatatlanul sok kis téglalapsort is. Ám jellei sem mutatkoznak annak, hogy ez a segédeszköz valamikor a zenei kottához hasonló, általánosan elterjedt kommunikációs formává válna. A tánc ráadásul az artistaprodukciókhoz képest egy jól körülhatárolt lépésanyaggal rendelkező rendszer, a cirkuszelőadás lényegi sajátága azonban a megjelenhető produkciók korlátozatlansága.

Az ember két nyelvet beszél. Az egyik a fogalmi, de a másik, az alapvető az, amit a testünkkel beszélünk. Ennek a nyelvnek a nyelvjárásait [86], frazeológiáját, szofisztikált fogalmazásmódját is csak a gyakorlatban lehet elsajátítani. A cirkusz (és a tánc) egy olyan kulturális képződmény, amely csak ezen az elsődleges, nemverbális nyelven kommunikál a közönségével. Míg a balett hajszálfinomán cizellált érzelmi tartalmak kifejezésére specializálódott, addig a cirkusz a végtelen túlzások felmutatását adja. Míg a táncban szenvedélyek szólalnak meg (*nem szerelmi pas de deux* például alig-alig elképzelhető), addig a tradicionális cirkusz az egyszerű élet- és funkcióöröm felmutatója.

#### 4.4.3.2. A kosztüm

A cirkuszszám szubkódjai valamilyen egységes képbe rendeződnek, az egyik elem választása meghatározza a többiét, az előállt komplexum egésze adja meg az értelmezési keretet. A hagyományok és a természetesség harmóniája szabják meg, hogy melyik zsánerhez melyik stílus választható. A kardbalansz, az ekvilibrista, a kontorzionista választhat egzotikus vagy reneszánszos körítést, de nem egy dinamikus szám. És viszont, az ugródeszka-akrobata csoport tagjai viselhetnek valamely stilizált népviseletet, lábtrikót, csizmát, de nem frakkot és nagystélyit (és mindenképpen pergő, temperamentumos zenét kell kíséretül választaniuk).

A köznapi életben a viselet (ide sorolható a smink, jelvény stb.) a kommunikációs szignálok sorába tartozik. Egyik fontos feladata, hogy az interakció beállításához szükséges támpontokat megadja. A történelmi változások nyomán a társadalmi osztályhelyzet és réteg-hovatartozás egyre kevésbé szembeötlő módon mutatkozik meg. A „kis fekete ruci” meg a farmer, mintha a demokratizálódási folyamat mutatója lenne. Ezekben az öltözékekben is meglátszik persze, hogy a Dior divatháznál

csináltatták vagy a kínai-piacon vásárolták-e őket, de az eltérés semmiképpen sem olyan szembeötlő mint egy földesúr és jobbágy esetében volt.

Vannak azután olyan viseletek, amelyek egy-egy foglalkozáshoz köthetők, mintegy mesterségük címere. Ezek különböző mértékben emblematikusak, a két végpontot a hétköznapihoz képest kiáltó (pl. úrhajós), ill. a nüansznyi eltérések (pl. egy banki alkalmazott) foglalnak helyet. Egy szakma markáns eltérését jelzi, ha munkaruháját egy álarcosbálon jelmeznek lehet minősíteni. Ha valaki cirkuszi akrobatának vagy bohócnak öltözik, az bátran számíthat rá, hogy ruhája emblematikus jegyeit mindenki fel fogja ismerni.

A munkaruha viselőjének a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyére a megmutatózó státusz-szimbólum jelleg utal. A kiszolgáltatottság és kiváltságosság állapotát jól tükrözi, hogy az adott csoportban a munkához vagy a szabadidős tevékenységhez kell-e kiöltözni. A menedzserek kötelező öltöny-nyakkendője a munkájukon keresztül saját személyük fontosságát, megbecsültségét is jelzi, ők a szabadidős tevékenységhez bújnak farmerba, dzsogingba, míg egy szobafestő vagy állatgondozó az ünnepi alkalmakra tartogatja öltönyét. A ruhák viselési módja pedig további információkkal szolgál: a túsarkú cipőben való „szép” járást külön be kell gyakorolni, az új öltönyben feszenghet az ember, és a legelegánsabb modell is állhat valakin úgy, mint tehéne a gatyá.

Az artista legfontosabb ruhadarabja a kosztümje, ebből arra következtethetnénk, hogy a legkiváltságosabb réteghez tartoznak. Ez részben igaz is, hiszen alig található még olyan csoportot, amelyik tagjainak kötött munkaideje napi átlagban kétszer tíz perc lenne. Am az artista megélhetésének biztosításához sok más egyéb között az is szervesen hozzátartozik, hogy maga gondoskodik a megfelelő ruházatról (rekvizitjéről, zenéjéről, koreográfiájáról). A színházban van jelmeztervező, a cirkuszi kosztümöt az artista maga készíti(tet)ti el.

A cirkuszi ténykedés pragmatizmusa mögött szigorú szükségzerűségek rejlenek. A ruhának rugalmasnak kell lennie, nem csúszhat (vagy adott esetben nem tapadhat), nem zavarhatja a kilátást, nem gabalyodhat bele a rekvizitbe stb. Meg kell gondolni, hogy mely helyre és milyen díszítést varrhat az ember. Ha a combtájék érintkezik a melltájékkal, a kosztüm flitterje beleakadhat a neccharisnyába: ha a neccharisnya kiszakad, azt meg lehet varrni (de ha túl sok rajta a stoppolás, sok ezer forintért kell újat venni). Egy szem flitter nem olyan nagy veszteség, de ha véletlenül az untermann szemében landol, az esetleg komoly következményekkel járhat. Egy sor meghatározó fontosságú körülményt kell szem előtt tartani az olyan kérdésekkel kapcsolatos döntéseknél, mint árfekvés, anyag, szín, stílus, szabásminta, díszítés és hasonló kiválasztása.

A korábbi időszakokról kevés használható információ áll rendelkezésünkre, nagyobb számban fénykép csak a XX. század elejéről maradt fenn. Ezek természetesen nem mutatnak színt, megállapítható viszont, hogy általában világos színű és gyakran valamilyen fényes anyagot használtak. A női artistatrikón kevés flitter, viszont sok húzás, masni és szalag volt, trikóharisnyát hordtak. Lovarnőket gyakran elegáns utcai öltözetben fényképeztek le. A férfiakon gyakori a meztelen felsőtest, illetve birkózótrikó. A különféle nemzeti táncokat természetesen a megfelelő stilizált viseletben adták elő. Egyes jelenetek, mint a „tengerész a viharban”, „a kertész női lóháton” szintén jelmezszerű kosztümöt sejtetnek. A kontorzionistáknál többször előfordult fényes pikkelyes krokodil-, illetve kígyójelmez.

A számszánér, vagyis a bemutatott trükkös bizonyos mértékig meghatározza, hogy mely stíluskészlet (a kosztüm jellege) áll az artista rendelkezésére. Első lépésben itt is regisztrálni és osztályozni kell az előforduló eseteket. Vannak divatjelenségek, a korizlés meghatározza a viseletet, ebből következik az is, hogy a legtöbb fénykép elkészítésének időpontja a stílusjegyek alapján nagyjából beazonosítható még olyan jelmezszerű kosztümköknél is, mint pl. a gladiátor vagy a balerina. Am itt is adódik egy sor kérdés, melyeket érdemes lenne részletes vizsgálat tárgyává tenni, hogy a férfiak öltözéke miért tűnik kevésbé változékonyak mint a nőké, hogy mely országok népviselete, milyen számszánérben hajlamos sikeressé válni. Az olyan együttjárások, mint késdobáló-cowboy, tempozsonglór-spanyol, óriáskígyó-egzotikus a köztudati képek jellegzetességeire építenek és azokat erősítik meg.

A cirkuszi előadás során leggyakrabban megjelenő ruhadarab az uniform. Az artistaszámok csak néhány esetben alkalmazzák, tipikusan a műszaki személyzet, a zenekar, esetleg a konferanszié jelenik meg a katonai egyenruhának ebben a fantázia szülte változatában. A cirkusz gazdagságát jelzi ennek megléte, nálunk csak a két legjelentősebb üzlet engedheti meg magának ezt a luxust (FNC, MNC). Kosztümként ló- vagy vadállatidomárok ölthetik magukra, tengerésztiszt egyenruha főka- vagy jegesmedveszámánál jöhet szóba. Az uniform a katonasággal régen volt kapcsolatok emlékeként maradt fenn.

Külön hangsúlyt kap, hogy egy-egy számon belül a ruhák egyformasága a csoportidentitásról tanúskodik. A tradicionális cirkusz kosztümjeit az élénk és/vagy pasztell színek, a fényes, finom tapintású anyagok, a csillogó arany és ezüst díszítések jellemzik. A szimmetria-aszimmetria alkalmazására bizonyos kiegyensúlyozottság jellemző, ha pl. a trikó egyujjas, azt a díszítés ellentétes irányú vonalvezetése kompenzálja. A férfias-nőies jelleg általában erős hangsúlyt kap. Végezetül itt kell említést tenni magáról az emberi testről is. Ennek izomzata egyértelműen közli a legfontosabb paramétereket. Előfordulnak kivételek, de jellemzően az akrobaták atlétikus testfelépítésűek. Mindenki igyekszik megtalálni azt a kosztümöt, amelyik a munkára alkalmas, és ugyanakkor alakjának legelőnyösebb vonásait emeli ki.

A valamirevaló artista előadás előtt a legnagyobb gondossággal készíti ki magát: lefürdik (végigmosdik), kisminkel (a férfi is feltesz egy kis púdert, hogy az arca ne tűnjön sápadtnak az erős fényben, ill. hogy ne csillogjon az izzadságtól), átöltözik,

megfésülködik. A nők frizuráját rögzíteni kell, hogy az ne bomoljon szét, mindezek az előkészületek hajlamosak ritualizált formát ölteni. A befutóban, hátul a függöny mögött minden cirkusznál van egy tükör, amelyben a manézsbba lépés előtti utolsó pillanatokban az ember még ellenőrizheti a sminkjét és frizuráját (utóbbit a szél a lakókocsiból jövet összeköcolhatta).

#### 4.4.3.3. A rekvizit

Előjáróban ki kellene térni az artistaszám, ill. a műsor tágabb tárgyi környezetére, a cirkusz topográfiájára. Mivel azonban a manézsb elhelyezkedése lényeges proxemikai kérdéseket vet fel, erről majd egy későbbi fejezetben fogok részletesebben beszélni. Mindenképpen idekiváncozik azonban annak a ténynek a megemlítése, hogy a kevés szimbólumok egyike, a nemzeti lobogó minden cirkuszsátor masztjának (főárbóc) a tetején kötelező jelleggel ott lengedez[87].

A zászló időnként az artistaprodukción belül is megjelenik, a 4 Dunai lovaszsonglór számának slussztrükkje az volt, hogy a magyarkosztümbe öltözött artista a körbe vágatózó ló hátán állva egy hatalmas piros-fehér-zöld zászlót lengetett-lobogtatott. Nagyon mozgalmas és látványos volt a kép önmagában is, de bizonyos, hogy pl. az 1965-ös erdélyi turné során ez a rekvizit nem bot és rongydarab minőségében váltotta ki minden előadás alkalmával a szűnni nem akaró ovációt. Az akkoriban igen népszerű *Tenkes Kapitány* c. tévéfilmsorozat nyitó zenéje kísérte a jelenetet, és ez a körülmény megint a lovasságalkatonasággal kapcsolatos konnotációk felmerülésének valószínűségét tételezi.

Első ránézésre a legtöbb rekvizit valamely gyerekjáték továbbfejlesztett változatának tűnik (a hintának a trapéz, a libikókának az ugródeszka). Okori ábrázolások tanúskodnak labdazsonglór, kötéláncos, vertikális kötél, „római” gyűrű és egyéb produkciókról, reneszánsz festményeken gólyalábakon járás, karikajáték és hasonlókat találhatók. A távol-keleti artisták hagyományos eszközeikkel szintén több száz éve kerültek Európába. A kapcsolatok és egymásra hatások nincsenek felkutatva, a trapéz az egyedüli eszköz, amely megjelenésének pontos dátumáról minden átfogó cirkusztörténeti könyv beszámol[88].

A cirkuszi előadás egyik legfontosabb jellemzője az, hogy a hétköznapi környezet bármely tárgyát kölcsönvéve, azt az eredeti funkciójától függetlenül tudja felhasználni a játékaihoz, a technikai újdonságokat a lehető leggyorsabban beépíti műsorába; a közönség figyelmének felkeltéséhez nagymértékben innovatívnak kell lennie.

Egy tanulmányában Bouissac[89] a bicikliről mutatja ki, hogy az cirkuszi rekvizitként a lónak és a trapéznak egyes tulajdonságait ötvözi magába. Emellé a funkcionális leírás mellé kíváncozik a magyar történeti kiegészítő. A XIX. sz. végén még csak a cirkuszi akrobaták használták ezt a technikai újdonságot, és egyáltalán nem volt biztos, hogy valamikor ebből elfogadott közlekedési eszköz válik. Ennek a pionír időszaknak szemléletes leírását találhatni Tersánszky egyik kedves regényében. „Inkább csak akrobaták alatt szerepeltek arénában komolyan mint mutatványok, egyébként senki sem gondolt arra, hogy ilyen gépszörnyetegből valaha rendes közlekedési eszköz válhassék”[90]. Pár évvel később, a XX. század elején, a kontraszt még nagyobbá vált, amikor a cirkuszban megjelent az életveszélyes szenzációs szám, a „looping”, vagyis az igen magas és meredek rámpán erősen felgyorsult biciklivel végrehajtott szaltó.

Mint láttuk, száz évvel ezelőtt a cirkusz a különböző sportágak megszületésénél bábáskodott, mintegy ideálként szolgált, majd pedig a helyzet megfordult. Mára a sportszergyártás hatalmas üzletága újabb és újabb eszközökkel rukkol elő, ezeknek egy részét az artisták átvesszik. A sport lényege az összemérhetőség, a szabályok és előírások pontos rögzítése a használt eszközök tekintetében (is), az artista viszont saját céljaihoz, az egyéni elképzeléseihez válogatja meg és készít(tet)ti el a rekviziteket. A tipikus cirkuszsám (itt a később tárgyalandó varietészám antagonistájaként) rekvizitjét szigorú fizikai törvényszerűségeket figyelembe véve kell megtervezni és kivitelezettni, az a nagy erőhatásnak kitéve sem dőlhet össze, szilárdnak kell lennie stb.

Csak mindezeknek a praktikus követelményeknek megfelelően, másodlagosan jelenik meg a díszítés, ill. a stílus kialakításának kérdése. Napjaink tipikus rekvizitje egy speciális mozdulatsor kivitelezésének funkcionális szempontból legoptimálisabban megfelelő, a mindennapi gyakorlattól teljesen elszakadt, absztrakt tárgy. Előfordult már a XIX/XX. század fordulóján is nikkelezett állvány, létra, trapéz stb., de a legtöbb fénykép az akkori köznapi használati tárgyak alkalmazásáról tanúskodik. A kiskutyák pl. egyenként egy-egy széken helyezkedtek el (ma kifejezetten erre a célra kialakított nagyobb állványon vannak kialakítva az ülőfelületek). A szalonzsonglór buzogány helyett (bizonyára fából készített) üvegekkel dolgozott, gyakoriak voltak a színpadi környezetbe helyezett számok, étterem, konyha stb. díszletekkel.

Egy-egy nemzeti jelleg a rekvizitekben is megmutatkozhat, a „cowboyos” számokban a megfelelő ruha mellett az eszközök gyalult fából készülhetnek, a western filmek kocsmájának csapóajtójával, az „oroszos” számoknál gyakran színes művirágdísz, stilizált hagymakupolás rekviziteket találni, „keleties” díszítést kap az óriáskigyók ládája stb.

#### 4.4.3.4. A zene

A jellegzetes cirkuszi zenét alapvetően a hangszerezés szabja meg, melyben a rézfúvós hangszerek dominálnak. Itt megint utalni kell a katonasággal-lovassággal való eredeti összefonódottságra, a mai tűzoltózenekar indulói egy az egyben átvihetők a cirkuszbba. Amíg csak léteztek magyar társulatoknak külföldi fellépései, a finálé után mindig is felcsendült Berlioz *Rákóczi*

indulója. A dobpergés, vagyis a virbli azt az asszociációs sort hivatott elindítani a nézőben, hogy a salto mortálnak akár a kivégzéshez hasonlatos kifejelete is elképzelhető vagy várható. Itt kell szót ejteni a csöndről, mely a felkonferált, külön kiemelt nagy trükk csúcspontján bírhat intenzív hangulatkeltő erővel.

A XX. sz. elején a legkedveltebb cirkuszi zenék közé tartozott[91]: Auber, Offenbach és Suppé nyitányai, Meyerbeer *Koronázási indulója*, a *Tannhäuser*ből a *Vendégek Wartburgba vonulása*, a Straussok keringői és polkái, katonai indulók, valamint a házi zenekar karmesterének darabjai. A mai slágerek között is szépszámmal található klasszikusokat, Ravel *Bolerója*, a *Carmen*ből több szám is, a *Walpurgis éj* Gounoud *Faustjából*, Hacsaturján *Kardtánca a Gajanéból*, ill. a *Spartacus* c. balett nagyjelenete, az *Aida Bevonulási indulója* és talán a leggyakrabban Johann Strauss *Radetzky marsa* csendül fel a cirkuszban. Ennek a zenedarabnak népszerűségét jelzi, hogy hagyományosan ezt játsszák el legutolsó kötelező ráadásként minden évben a bécsi újévi koncerten, a tévénézők millióinak nagy élvezetére.

Az eddigiekben tárgyalt stílusok mindegyikéhez jellemzően a legpopulárisabb, legbeváltabb slágert választja az artista. Az oroszos számnál minden bizonnyal lesz „*Csicsornya*” és „*Kalinka*”; a cowboyosnál a „*János bácsi a csatában*” meg a „*Handsup serif*” és változatlanul hangzott el a megfelelő magyarnóta-egyveleg az ugródeszkszámmal közel negyven éven keresztül (mely ma is ugyanolyan élvezetes lenne, ha még létezne ilyen szám).

A különösebb stílusjegyet fel nem mutató számok esetében a legcélszerűbb az örökzöldek alkalmazása. Egy-két lépéssel a legdivatosabb zenék után kullognak, hiszen időbe telik, míg kiderül, hogy valóban világszlágerről van-e szó. Egy-egy szám után a legújabb popzenét is alkalmazza, a harlemi fekete fiataloktól inspirált ugrálókötélnél vagy valamilyen motoros számnál a legújabb *rapet* nyomathatják örült hangerővel (azt a pár percet ki lehet bírni).

A zenekari szignál, a tus és a tapszene, amely a szám végén hangzik fel, erősen agitatív erővel bír. Az elektromos hanghordozók általános elterjedtsége következtében a cirkuszi zene egyrészt profibb és standard hangzású lett, másrészt elszivárodott, mert az élő zene ízét és hangulatát a legtökéletesebb CD minősége sem helyettesítheti. Ma Magyarországon csak az FNC és az MNC képes megfizetni egy élő zenekar alkalmazását.

Napjainkra szerte a világon a tradicionális század eleji cirkusz emblémájává lett Fucik: *A gladiátorok bevonulása* c. indulója, valamint a szívszorítóan megható kiskomédiáé a Fellini-filmekből ismert nosztalgikus Nino Rota-slágerek.

#### 4.4.3.5. A világitás

A világitásról a cirkusztörténet adataiból alig lehet megtudni valamit. Nagyjából egyenletes fény mellett mehetett le az egész előadás gázlámpák, majd villanyvilágitás mellett. A reflektor megjelenésével egy időben a színes fény hangulatvilágitását is alkalmazhatták. Az infra, a szaggatott fény, a computervezérelt mozgó alakzatokat kirajzoló ún. intelligens lámpák, a színházi profizmus csak a legutóbbi évtizedek fejleménye.

A kőépület egyik nagy előnye, hogy itt lehetőség van a teljes sötétség mesterséges előállítására. A legfrenetikusabb hatások egyikét a lámpák hirtelen kihunyása adja, ilyenkor a gyerekek nagy intenzitással kezdenek sikoltozni, fütyülni és dübörögni. A másik izgalmas világitási eszköz az élő láng még akkor is, ha csak mécses, fáklya vagy kandeláber szolgál a meggyújtására, de igazán borzongatóvá olyankor válik, ha valamely produkció szerves részeként alkalmazzák, az oroszlán ugorja át a tűzkarikát, a lábzsonglőr egy egyenlőszárú, a végein lángoló nagy keresztet forgat, a kések nyelét meggyújtva dobálják körbe az asszisztensnőt, a zsonglőr három vagy öt fáklyát dobál stb.

Az utazócirkuszoknál, ahol a ponyván átdereng a külső fény, az ilyen jelenetek kevésbé érvényesülnek. A kiscirkuszok világitása a masztokra szerelt 4-8 egyenletes fényű nagyobb rögzített lámpa, a jobbknál előlről esetleg két reflektor is kísérheti a fontos szereplőket.

#### 4.4.3.6. A trükk

A bemutatott trükk sor mintegy genetikai meghatározottságú. Ez legkézenfekvőbben az állatszámok esetében mutatható ki (a foka soha nem ugrik át tűzkarikán, az oroszlán nem egyensúlyozhat labdát), de lényegi különbség az akrobatikus artistaprodukciónak sincs, szinte mindegy, hogy dupla vagy tripla-e az a szaltó, ill. 7 vagy 11 karikát dobálnak-e, a bohóc pedig megmarad a Darwin-Ekman felsorolta alapérzelmeknél, a testközeli poénoknál.

Amennyire rekonstruálni lehet, a cirkuszi produkciók lényegileg nem változtak az elmúlt száz évben, a tornyok közt kifeszített kötélén táncoló akrobata vagy a repülő emberek halálugrása ugyanazt a borzongást váltotta ki a közönségből, mint a mai triplaszaltó. A bohóctréfák egy része a commedia dell'arte idejéig nyúlik vissza, az állatidomítás technikája sem túl sokat változott. A zenei kíséret, a kosztüm ugyanúgy a divatot követte, és a gázlámpák idejében fényes díszvilágitásnak számított az elektromos árammal működtetett néhány villanykörte.

Az artistaszámok zsánerekbe történő besorolása a trükkök alapján történik. Az eddig tárgyalt szubkódok elemeiből történő választások alapvető meghatározója, tehát a cirkuszi munka differentia specificája a trükk sor, ennek rendelődik alá, ehhez

igazodik a stílus. Lehet egészen elvontan fogalmazni: „a mozdulat és tárgya egy olyan érték természetes anyagát alkotja, amelynek csak a varieté (vagy a cirkusz) jóvoltából sikerült színpadra jutnia, és amely nem más, mint a Munka”<sup>[92]</sup>.

A trükk egy speciális mozdulatsor, melynek elvégzése után az artista komlamál (a kiállítás tölti be azt a szerepet, amely a színházban a meghajlás) vagyis jelzi a közönségnek, hogy most tapsolni kell. A bevezetőben már ejtettem szót róla, de itt is le kell szögezni, hogy a szakmában csakis a „trükk” kifejezés használatos, minden lehetséges szinonima menthetetlenül *privátnak* tűnik, a szakmabéliek számára a „mutatvány”, a „produkció”, a „kunszt” pejoratív felhangokat hordoz, az „elem”-nek sportbeli, a tornászok közt használt másik szónak, a „figurá”-nak pedig szexuális konnotációi vannak.

Lehet, hogy egy-egy trükk mozdulatsora az élet más területén is előfordul, mondjuk a tornasport vagy az állatkerti munka egy elemeként, ám a legkülönfélébb sokaságuknak meghatározott hagyomány alapján történő, szerves egészé felépített egysége csak a cirkuszban jelenik meg.

A trükkök számbavételéhez, osztályozásához deskriptív-fogalmi distinkciókat felmutató nyelvi eszközök szükségesek, ez végső soron szakmai kérdés. A szakkönyvek és azok tagolásának alapos tanulmányozása után csak ugyanoda jut az ember, mint az *Ablak - Zsiráf* c. gyereklexikon felütésével: „a cirkuszban csodálkozunk és nevetünk. Légtornászok hintáznak a magasban, a porondon szelídített medve táncol, csimpánzok bicikliznek, és közben a bohóc mókázik”. Vagyis a cirkuszban artisták, állatidomárok és bohócok dolgoznak, azaz<sup>[93]</sup>:  $A + \hat{A} + B = C$

Egy korábbi fejezetben láttuk, hogy legnagyobb részét a bohóc figurája nyeri el a művészet és egyéb szellemi javak letéteményeseinek figyelmét. Ez a tendencia rajzolódik ki egy előtanulmány interjúiból<sup>[94]</sup> is, de az is felsejlik, hogy mennyire fontos az a háttér, amely a bohóc produkcióinak hatékonyságát biztosítja. Három írótól egy-egy rövid részlet jól összefoglalja nézeteik fontosabb elemeit.

Esterházy Péter: *”az artista az eget ostromolja, aki elszakad a földtől, blöffszerűen azt lehet mondani, hogy az a Fausti lázadás... de az nem vonz engem annyira, mert az nagyon a tudáson alapul, a tudás birtoklásán. A bohóc nekem azért rokonszenvesebb mint szabadság-kép, mert az nem-tudásból van (már nem úgy értem, hogy szakmai nemtudásból, hanem), nem győzelemből van, hanem vereségből. A vereséget fordítja, ha nem is győzelemmé, de szabadsággá”.*

Konrád György: *”a lehetetlent kísérti meg a cirkusz. Voltaképpen legtöbbször azt látom, hogy van a gravitáció környételessége és a cirkuszosok a gravitációval szembeszegülnek, úgy tesznek, mintha az rájuk nem vonatkoznék. És egy darabig úgy néz ki, mintha nekik nem is lenne súlyuk vagy nem esnének le. És tényleg nem estek le, lejönnek. Fölmenni a magasba, kísérteni a magasságot...”*

Eörsi István: *„hihetetlenül nagy véleménnyel vagyok a cirkuszról, mint kifejezési formáról, a bohócról mint bölcsről és kritikusról... a fantasztikus artistamutatványokat mindig nagyon csodáltam, és a benne rejlő fegyelmet és játékosságot. És a játékosság mögött az életveszélyt, ha úgy tetszik. Szóval annak komoly alapja van. Ennek a mély komolyságát nagyon tiszteltem”.*

A félrevezető következtetések levonásának elkerülése végett ki kell térnem arra, hogy mindhárman a gyerekkori emlékeik alapján rajzolták meg ezeket az erősen idealizált képeket. Cirkuszba nem járnak, és ami valós tapasztalatokat szereztek, azok inkább negatív, mint pozitív hangulatként maradtak meg bennük.

A cirkuszi számszánerek három kategóriája minden megközelítésben kirajzolódik, és az is látható, hogy a bohóc mindenképpen kilóg a sorból; míg az artista és az idomár trükkökből rakja össze a számát, addig a bohóc hétköznapi viselkedési elemekből építkezik. A bohócok jelentős hányada semmilyen akrobatikus mutatványt nem ad elő, legfeljebb trombitál, beszél meg elesik.

A három száncsoport alapján történt besorolást egy másik szempontrendszer szerinti osztályozással kell kiegészíteni ahhoz, hogy ráláthassunk a cirkusz legfőbb jellegzetességeire. A varieté<sup>[95]</sup> az a szórakoztató intézmény, amelytől a cirkuszt ily módon el kell határolni. A szakmán belül használatos az a kifejezés, hogy „varietészám”. Azok a kísérleteim, hogy ennek antagonistájaként megpróbáljam definiálni a „cirkuszsám” fogalmát, mindig éles ellenállásba ütköztek. Ennek oka az, hogy a varieté nagyobb presztízsnak örvend, ott dolgozni konszolidált körülményeket jelent, a polgári ízléshez való alkalmazkodó-készség bizonyítékát. A cirkuszosok egy részének kisebbségi érzése magyarázza, hogy miért tiltakoznak az artistaszámok (és ezen keresztül az artisták) ilyen jellegű besorolása ellen.

A varietében nagyobb gázsik vannak, a varietéartisták iskolai végzettsége vélhetőleg magasabb az átlagnál, elegánsabban öltözködnek (nincs építés-bontás). Minden szempontból ők jelentik az úri osztályt ebben a szakmában. Ambivalencia, a megbecsülés-lebecsülés keveréke érződik kölcsönösen mindkét fél részéről. Igaz, hogy a varietészám is dolgozhat cirkuszban és viszont, ám az arányok magán a műsoron belül, ill. az artista-pályafutás előadásainak mennyiségében bizonyára jól mérhető. Egy perzsszám szerződéseinek legfeljebb 10-20%-át adja a varieté, míg viszont a sztársonglőrök, mint Rastelli vagy Gato szinte csak varietében dolgoztak.



A cirkuszsám definiálásához egy három részből álló kísérletet végeztem el. Néhány cirkuszos „öreg róká”-nak először azt a kérdést tettem fel: „*Mi a cirkuszsám jellemzője?*” A válaszok nagyjából így hangzottak: „*Nehéz ezt megmondani, hiszen a zsonglőr is dolgozik cirkuszban, és vannak olyan nagy varieték, ahol még egy fliegende (lengőtrapéz-csoport) is fel tud szerelni, de úgy általánosságban a helyigény határozza meg, mert tipikusan a levegő-, a vadállat- és a lószámok nem férnek el a színpadon*”.

A kísérlet második felében egy 84 artistaszámot tartalmazó listát[96] kézbe adva kértem meg az adatközlőimet, hogy \*-gal jelöljék, mely számokat tekinthetjük varietészámnak. A kísérlet harmadik része az volt, hogy megkértem adatközlőimet, sorolják fel azokat a számszánereket, amelyek elengedhetetlenül szükségesek egy cirkuszműsor összeállításához. Az eredmény: zárásnak kell egy nagy akrobata-csoport vagy valami attrakció, kell legalább egy-két levegőszám, vadállat- ill. lószám, és feltétlenül kellene bohócok.

Összefoglalva tehát azt lehet mondani, hogy a cirkuszműsort a nagy rekvizitek, költséges állatok és a veszély momentuma különbözteti meg a varietétől, pontosabban, mint láttuk ezek előfordulási aránya. Az átlagos nagyságú vagy kisebb varietékben táncos(nő)k és énekesek bizonyosan megtalálhatók, a cirkuszban ritkán, másrészt pedig az átlagos cirkuszokban is előfordulhat ének, tánc, de a műsor elengedhetetlen elemei viszont a nagyobb rekvizitek, az állatok és a veszély. Valóban, a legócskább kis komédiás cirkuszban is mindenképpen lesz legalább egy késdobáló, aki hibázhat, lesz egy magasegykerekkű, amelyről leesve megütheti, vagy a három fáklyával zsonglőrözve megégetheti magát az artista.

Bálint Mihálynak a borzongások és regressziókról írott, korábban már idézett tanulmányában sok, praktikusán jól hasznosítható gondolatot találni a cirkuszi események elemzéséhez (izommegfeszítések, a kapaszkodás jelentősége stb.). Fontosabb azonban, hogy elméletében központi helyen, mintegy a filobatizmus prototípusaként tárgyalja az akrobaták tevékenységét, és külön figyelmet szentel a képességek kialakulási és fejlesztési folyamatának. „*Az összes tevékenység és attitűd –az aktív szeretet, önmagunk legyőzése és a szublimáció – előfeltételezik azoknak a személyes képességeknek a megszerzését, amelyek kölcsönösen magas szintű valóságvizsgálatot, valamint elkerülhetetlen, folyamatos és kutató önkritikát jelentenek. Az erősen filobatikus helyzetekben ez a sohasem lankadó önvizsgálat szó szerint létfontosságú, mivel a hibákért járó büntetés súlyos sérülést, vagy magát a halált is jelentheti. Bármilyen „téves mozdulat” még kevésbé szigorú feltételek mellett is rettenetes következményekkel járhat. Ez a személyes képesség a filobatizmus lényege: nincs filobatizmus készségek nélkül. A filobata végső célja a feladat tökéletes, a képességei biztosította lehető legnagyobb könnyedséggel történő, erőfeszítésektől mentes elsajátítása.*”[97]

A valóságvizsgálat és önkritika kiemelése összecseng Piaget elméletének azzal a momentumával, amely szerint a gyerekek a világgal való ismerkedése során az akkomodációnak és asszimilációnak kell valamilyen egyensúlyba jutnia. Azt gondolom, hogy a cirkuszi trükkök a másfél-kétéves korig uralkodó, a szimbólumalkotást megelőző érzékszervi-mozgásos játékok továbbfejlesztett változatai: „*ezt a játékmódot még nem a tárgya, hanem a működésnek, a funkciónak az öröme teszi játékká*”[98].

A gyerek döbbenetes gyorsasággal fejlődik ebben az időszakban, nagyon gyorsan megtanulja mindazt, amit szülei tudnak. Állni, járni, egy tárgyat megfogni, tartani, feldobni, elkapni stb. Egy ponton eljutunk az általánosan elfogadott szintre; a gyerek ügyesnek érezheti magát, mert fel tud dobni és elkapni egy labdát. De miért csak egyet? Miért nem kettőt, hármat, négyet.... nyolcat stb. A cirkuszi szocializáció a funkcióörömet folyamatosan biztosítja azzal, hogy a gyerek képességeinek megadja az átlagon túli továbbtanulási lehetőséget.

A protestáns etika, a „rossz közérzet a kultúrában” a szocializációs folyamat során interiorizálódik. Csíkszentmihályi Mihálynak gyerekkorában azt szokta volt mondani az édesapja, hogy „*ne keverj munkát mulatsággal! A kettő nem megy együtt*”[99]. A cirkuszi valóság e puritanizmussal ellentétes: a trükkök begyakorlása komoly, felelősségteljes munka, de ugyanakkor nagyon élvezetes játék is.

#### 4.4.3.7. A nonverbális kommunikáció

Egy korábbi fejezetben azt állítottam, hogy a kommunikáció mozgásos önkifejezésének lehetőségét kizárólag a cirkusz adja meg, hogy egyedül itt valósul meg a *közvetlen* emberi kommunikáció a hétköznapiánál nagyságrendekkel gazdagabb eszközrendszerrel.

Úgy képezem, hogy csak azért képes hatni a cirkuszi előadás gyakorlatilag minden társadalmi réteg és a kisgyerekek körében is, mert ez a verbálisnál ősibb kommunikációs formának egy, a mai körülményekhez igazított változata; vagyis a mozdulatok kommunikációja, amely értelemszerűleg nem-fogalmi nyelven történik. Ha a szimbólumalkotás a legfontosabb élettevékenységek során nem játszik szerepet, akkor feltehető egy másfajta intelligenciának, egyrészt a mozgásos és emocionális, másrészt a szociális intelligenciának a fejlettsége (természetesen megfelelően gazdag ingerkörnyezet és képességfejlesztés esetében).

A preverbális nyelv legújabbban a neodarwinista elméletek érdeklődésének gyújtópontjába került. Nem gondolom, hogy a cirkuszi tapasztalatban vegytisztán jelennének meg az ősi kommunikációs jelenségek, ma már mind beleszületünk a nyelvhasználatba. Az azonban bizonyos, hogy a természetes életforma, a munkatevékenység jellege alapvetően befolyásolja a

kognitív struktúrákat, és a cirkuszkultúra, a cirkuszos életvilág megőrzött magában olyan reziduális vonásokat, amelyeket a modern civilizációban másutt már nem találhatunk meg.

Merlin Donald azt mondja, hogy „*az emberi nem egyedisége nem annyira a nyelvben rejlik, mint inkább a gyors kulturális változásra való képességünkben*”<sup>[100]</sup>. Elmélete szerint az emberi gondolkodás a főemlős epizodikus kultúrájától két fejlődési fokon, a mimetikus és a mitikus kultúra átmenetén keresztül jutott el a mai civilizációhoz, melynek meghatározója, hogy az elméleti tudásanyag külső szimbolikus tárukban objektíválódik.

Ami mindennapi életünket, hétköznapi tevékenységeinket illeti, valamennyien az epizodikus kultúra talaján állunk, melyben a nyelv nélküli intelligencia is kimagasló szerepet játszik. Ezek a tapasztalatok valóságosak, tudottak, megerősítettek. A mitikus kultúra a realitások talajáról történő elrugaszkodást jelenti, ennek megfelelően a tényei nem vérre menőek, tehát hisszük is őket meg nem is. A kettő közötti hiányzó láncszemnek Donald a mimézist tételezi. Úgy gondolom, hogy kihagy egy azt is megelőző mozzanatot, az önkifejezés igényét, vagyis az önmutogatást. Minden gyerek meghatározó létszükséglete az, hogy nézzék őt. Óriási energiákat köt le és szabadít fel az a motiváció, hogy felkeltsük és megtartsuk mások, különösen bizonyos kiemelt fontosságú célszemélyek figyelmét („*szeretném, hogyha szeretnének*” – Ady megfogalmazásában).

Messze hiányos ahhoz a felkészültségem, hogy antropológiai, humánológiai kérdésekben releváns elméletek alkotására érezném magamat kompetensnek. De ha én sem, akkor vajon ki fogja felhívni a figyelmet arra, hogy a cirkusz létezik, és nem a színház az első olyan intézmény, melyet ebben az összefüggésben vizsgálni kell<sup>[101]</sup>?! Miért ne lehetne például az egyedi cirkuszi produkciókat, vagyis trükköket viselkedési mutánsnak feltételezni? Bizonyára szakszerűtlen a felvetésem, mindazonáltal esetleg gyümölcsöző lehet annak kifejtése, hogy miért.

A fenti ingatag gondolatmenetek után a továbbiakban szigorúan a tárgynál fogok maradni. Hangsúlyozni kell, hogy könyvemnek nem lehet célja a teljes körű feltárás, hanem csak a releváns szempontokat akarom felkutatni a további empirikus vizsgálatok megtervezéséhez. A fejezetben végig Buda Béla *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*<sup>[102]</sup> c. könyvének gondolatmenetét követem oly módon, hogy fő fejezetei sorrendjében tárgyalom a vonatkozó cirkuszi jelenségeket.

Az emberi magatartás társadalmi normákat követ, a szerepek öt *taxonómiai* csoportba oszthatók.

– A *pervazív* szerepek (nem, kor) minden egyéb szerepre befolyással vannak. A cirkuszi produkcióban a maskulinitás és feminitás nagyon erős hangsúlyt kap, de nem pusztán jelzésszerűen, hanem a munkamegosztás meghatározójaként is. Az erőt ténylegesen prezentálja az untermann, a női kecses mozdulatok pedig jól begyakorolt rutinból erednek. Az életkor bizonyos mértékig mediatizált, vagyis a kamaszok és kamaszlányok életkori csoportjukhoz képest korán produkálják a felnőtt viselkedésmintákat, és az idős emberek az öltözék, smink, fiatalos mozgás miatt sokszor több évtizedet is letagadhatnak tényleges korukból.

– A *családi* szerep a személyiség alapvető jellemzője, és a cirkuszban fokozott fontossággal bír. Elsősorban azért, mert a munkatevékenységet leggyakrabban ilyen egységekben mutatják be. Egy, az 1970-es évek közepéről megmaradt kimutatás szerint a Magyar Cirkusz és Varieté Vállalatnál szerződésben volt 27 duett számból 25-öt férj-feleség mutatott be, és a foglalkoztatott artisták kb. 3/4 részének voltak rokon kapcsolatai a szakmán belül. A családi kapcsolatoknak másik vetülete az, hogy az elsődleges szocializáció és a másodlagos szocializáció fontosabbik része ebben a közegben zajlik le, tehát a gyerekeket nem adják be bölcsődébe, óvodába, az iskola pedig nem meghatározó a jövő felépítése szempontjából. Érdekes jelenség, hogy a társulatban együtt dolgozók köre egyfajta kvázi-családi státusznak megfelelő szerepkört tölt be, mivel a lakó- és munkahely egybeesik, a cirkusz egy félig zárt közösségnek tekintendő. A közvetlen partnerek egy lakókocsiban laknak (nemegyszer akár párkapcsolaton kívül különböző neműek is), gyakorlatilag minden idejüket együtt töltik, a munkakapcsolat pedig természetesen maximális bizalomra épül. Lehetnek egészséges, jó nagy veszekedések stb.

– A *foglalkozási* szerep az artisták esetében semmiképpen nem nevezhető felszíniesnek vagy szituatívnak, hanem a hivatásszerű foglalkozásokhoz hasonlóan csaknem pervazív. Olyannyira, hogy Goffman<sup>[103]</sup> a stigmatizáltak körébe sorolja az artistákat.

Érdekes szempont lehet az artista szereprendszerében, hogy a legfontosabb társadalmi, vagyis a foglalkozási státuszában az interakció másik résztvevőjével, a nézővel csak „*passzazsér*”, vagyis átmeneti szereprellációba kerül. Rejthet magában valami romantikus feszültséget az, ha kész vagyok a testi épségemet kockáztatni egy teljesen felszínies kapcsolat kedvéért.

– A *privátszféra* szerepeinek a kulturális hagyomány ad konszenzuális bázist. Ennek a szereprellációnak alapos vizsgálatát kell a továbbiakban elvégezni, mert az eddig tárgyaltakból is felsejlik, hogy a polgári létnek ez a szelete csak csökevényes formában alakult ki a cirkusznál.

Ha tehát továbbmegyünk a cirkuszi szám kommunikációs csatornáinak vizsgálatában, megerősítést nyer az a korábban már tárgyalt tény, hogy a fogalmi nyelv és a verbális kommunikáció egyrészt csekély, másrészt pedig lényegtelen szerepet tölt be a cirkuszműsorban, ezért a verbális csatornával és a nem verbális csatornák közül a vokális kommunikációval nem foglalkozom, ill. a kulturális szignálokról egy korábbi fejezetben, a kosztümök kapcsán már tettem említést.

Előjáróban arra az általános tendenciára kell felhívni a figyelmet, hogy az intézményesített társadalmi szocializációban, az iskolai munkában a fogalmi rendszerek elsődlegessége miatt a nem verbális jelzések produkciójával és dekódolásával nem foglalkoznak, ezek a készségek nemhogy fejlődjenek, hanem szinte elcsökevényesednek. Ugyanakkor a valós élethelyzetekben fontosságuk egyre nő.

#### 4.4.3.7.1. Mimikai kommunikáció

Darwin[104] szerint nyolc, Ekman[105] szerint hét érzelem tükröződik az arcon: öröm, meglepetés, félelem, szomorúság, harag, undor, érdeklődés. Az indulatok és az emóciók nem elkülöníthetők ebben az állandóan aktív közlési formában. Az alap kifejezések biológiailag programozottak (kivéve az érdeklődést). Nagyon sokat vizsgálják az érzelmek elfedésének a jelenségét (poker face). A cirkuszi „ragasztott” mosolyt[106] tekinthetjük egyfajta pókerarcnak, álcának, mely elrejtja a valós érzelmeket.

Kevés a valószínűsége annak, hogy a legmegbízhatóbb és legvalidabb laboratóriumi és/vagy számítógépes kísérletekkel akár csak egy jótányit is közelebb lehetne jutni *Mona Lisa* arckifejezésének dekódolásához vagy ahhoz az élményhez, amit Balázs Béla írt le: „*felejthetetlen benyomást tett rám egyszer egy indián színész nő arcjátéka, aki halott gyermekét kétségbeesett szomorúsággal, mosolyogva gyászolta*”[107].

A mosoly biológiai meghatározottságú, a vakon született gyerekek is a megfelelő időben produkálják, számos fajtája van, alapvetően a játékarcot, és a behódolási kifejezést szokták elkülöníteni egymástól. A kutatások egyik alapkérdése az, hogy hogyan lehet az emóciók őszinteségét detektálni. „*Humans are particularly good at distinguishing authentic from inauthentic smiles, as the external eye muscle involved in the so-called Duchenne smile typical of genuine happiness is not under voluntary control.*”[108]

Tehát egyetlen izom felelős azért, hogy az igaz boldogság felkerüljön az ember arcára. Az interakciók során jórészt tudatosítás nélkül, spontán dekódoljuk az arckifejezéseket is, ám soha nem lehetünk biztosak abban, hogy valóban helyesen értelmezzük-e azokat. A cirkuszi előadásban vannak olyan pillanatok, amelyekben nagyjából biztosra mehetünk. Minden okunk megvan azt feltételezni, hogy boldog az az artista, aki éppen most épített le egy nagyon veszélyes trükköt, és örömmel fogadja a közönség tapsait.

Ám a ragasztott mosolynak szintén megvan a pozitív üzenete: „*mosolyogj a világra, visszamosolyog rád!*” – volt a gyűlölet ellen indított egyik kampányban a szlogenje a közelmúltban. Behaviorista kísérletekkel sikerült kimutatni, hogy a hangulatot meghatározza a mechanikusan felvett arckifejezés is (egy vizsgálat során ceruzát kellett a szájában tartania a kísérleti alanyoknak, és *ettől* szórakoztatóbbnak találta a látott filmet).

A mosoly az artistáknál munkaköri kötelességnek számít. Az Artistaképző Intézet egyik tanára a vizsga előtti próbák valamelyikén azt kiabálta a növendékeknek: „*nem érdekel, ha sírsz, akkor is mosolyogj!*” Ez a kislány a megaláztatás miatt pityeredett el, mert „*huszonötödször*” küldték vissza, hogy végre kezdje el zenére a dolgát. Az adatközlőimnél is előfordul ez a momentum: „*anyuka szokott elől állni a cirkuszban, mikor előadást tartottunk, a manézsban mikor voltunk, mindig ránkintett, hogy mosolyogjatok! Nyilván ezért vagyok én is olyan mosolygós a mai napig. Én nem tudok róla, mert anyuka annyira belénk nevelte, hogy mosolyogni kell a manézsban, ami ma nagyon nagy hiány. Amikor megyek a metrón, látom szemben az embereket, hogy milyen morc képeket vágnak. Hát ez borzasztó. Egy mosolygós embert ha lát, szinte felüdülni az ember.*”[109]

Álljon itt még egy előfordulás: „*nemegyszer hallottam anyámtól, hogy fáj, kislányom? Akkor mosolyogj!*”[110] – és ez nem holmi lelki nyavalygásra, hanem konkrét testi fájdalomra vonatkozott.

Az ezredfordulón a legutóbbi fejlemények, a művészcirkusz produkcióinak elemzése azt mutatja, hogy az európai, gleichschlichtolt polgári-értelmiségi értékrend hatalomátvétele során két elem kiüzetésével szűnik meg a tradicionális cirkusz lényege: le kell mondani az állatszámok és a cirkuszi mosoly örömről.

#### 4.4.3.7.2. Kommunikáció a tekintet révén

Az emberben külön csatornáknak vehető, már a magasabb rendű állatfajoknál is megvan. Lehetséges ilyen kommunikáció állat és ember között. A visszajelentés visszajelentéseként megkönnyíti a szituáció feletti kontrollt. A tekintetnek szignál értelme van, de előfordul emblematikus jelleggel is (merev ránézés valamire), és nagyrészt normatív szabályozás alatt áll. A pupilla kitágulása ijedséget, meglepetést vagy izgalmat jelezhet, a rátekintés mennyisége a szimpátia kifejeződése.

A cirkuszi kommunikáció ebből a szempontból természetesen aszimmetriát mutat, hiszen az artistát adott esetben több ezer ember hosszasan nézi, és osztozik meg az ő tekintetén. Ugyanakkor ezen a csatornán jelenik meg leghatásosabban a szociális facilitáció. A fókuszátlan nézést be kell gyakorolni. Ha a cirkuszgyerekek arról faggatják a felnőtteket, hogy nem fognak-e izgulni annyi ember előtt majdan a manézsban, akkor egyrészt azzal nyugtatják meg őket, hogy a közönség tagjait elszemélytelenítik (*ugyan már, azok csak káposztafejek*), másrészt megmutatják nekik, elpróbáltatják velük, hogy hogyan kell fókuszátlanul, kicsivel a homlok fölé nézni. Ez működik. Valószínű, hogy ennek a tréningnek is szerepe van a mosoly „ragasztott”-ságának kialakulásában.

#### 4.4.3.7.3. Mozgásos kommunikációs csatornák

Ide tartozik a gesztus, a testtartás, a proxemika és a kinezika.

A *gesztus*okat a fej, a kéz és a karok akár tudatos, akár öntudatlan, de mindenképpen értelemtelni mozgása hozza létre. Egy részük egyezményes jel, embléma. A cirkuszi gesztusoknál ki kell emelni a mozdulatok nagyívű hangsúlyozottságát. A gesztusokat valahol a testtartási és a kinezikus jelenségek közötti határterületen kell elhelyezni, azoktól nehezen elkülöníthetők.

A *poszturális* kommunikáció egyrészt normatív mintákat követ, másrészt tudatalanul kialakított. Az állatvilágban is fontos szerepet játszik, pl. az agresszív viselkedés kommunikációjában „*a domináns, fenyegető állatok gyakran élnek az ún. imponáló póz rituális fegyverével*”<sup>[111]</sup>. Ennek komplementer változatát pedig, a behódolási pózt állítólag a budapesti állatkert oroszlánketrecében is bemutatta Konrad Lorenz, hogy demonstrálja elmélete helyességét. Újabban ismeretterjesztő filmekben látható, hogy a gorillák között milyen szubmisszív magatartást mutatnak alárendeltségüket jelezvén az ember-turisták.

A poszturális kommunikációnak a cirkuszban is nagy szerepe van. Ahogy én a vadállatidomárokat ismerem, ők legfeljebb nagyon jó pénzért lennének hajlandók megismételni Lorenz produkcióját, mert az állatok természetét szeretik alaposan kiismerni, mielőtt közelebbi kapcsolatra lépnek velük. Amikor pedig ezt megteszik, akkor mindenképpen az a-hím státuszát kell maguknak kiverekedniük, elsősorban a poszturális és a tekintettel történő kommunikáció útján.

Az akrobaták nagyívű mozdulataikat imponáló testtartással mutatják be. A társadalmi életben az uralkodó osztályok ún. nyilvános reprezentációs pózainak sajátosságait igyekeznek felmutatni több-kevesebb sikerrel. A mosoly itt is, ott is kötelező.

A *térközszabályozásra* vonatkozó klasszikus vizsgálatokat és felosztást E. T. Hall<sup>[112]</sup> végezte el. A szabványmanézs 13m átmérőjű, ebből automatikusan következik, hogy ha az artista nagyjából a kör közepén helyezkedik el, a nyilvános eseményekhez sorolódik a produkció. Ami viszont az artisták cselekvéseit illeti, ott már felmerülhet egy különös momentum, az irritálóan túlzott intimitás. Nagyon kevés olyan élethelyzet adódik, amelyben megengedett a testi érintés, nagyobb testfelület érintkezése. Természetes módon ilyen csak a szexuális aktus, ill. a birkózás esetében áll elő. Egyéb alkalmakkor (pl. orvosi vizsgálat, zsúfolt jármű) külön jelzésekkel kell közölni, hogy nem teljes személyiségünkkel veszünk részt az interakcióban.

A manézs kör alaprajzából sokféle kommunikációs sajátosság következik. Ez a legősibb és spontán legautomatikusabban kialakuló térforma. Itt a dobozszínházhoz képest egyfajta kiszolgáltatottság jellemzi az artistát, nincs kulissza, ahová vissza lehetne vonulni, nem lehet lecövekelti, bizonyos mértékig folyamatos körbefordulás szükséges. A harmadik dimenzió közvetlen felhasználása kultúránkban jószereivel csak a cirkuszban, a légtornászok produkcióiban valósul meg.

Külön kell beszélni a gitter (körketrec) technikai újításáról. A XIX.-XX. század fordulóján vezették be, addig egy három oldalán ráccsal ellátott állatkocsit toltak be a manézs közepére, ott egészen kezdetleges produkciókat lehetett csak bemutatni. Az operáns kondicionáláson, a bizalomteli kommunikáción alapuló ún. szelíd idomításhoz szükség volt arra, hogy az idomár ne feltétlen kényszerüljön az állat személyes terébe, hiszen egyébként az állat kitér az ember útjából. A körketrec megoldásával kiküszöbölték a sarokba szorítottság érzésének megjelenési lehetőségét (ez a szókép szép példa a nyelvi plaszticitás valóság tartalmának elcsípéséhez).

A *kinezika* megalapítója, Birdwhistell hitt abban (már úgy tűnik, indokolatlanul), hogy az összes előfordulható interakció kinémáinak és kinemorfémáinak feltérképezésével a nyelvészetihez hasonló szabályszerűségeket lehet megállapítani a tesnyelvi kommunikációban. Elméleti problémát jelent az a tény, hogy a testi kommunikáció nem digitális, hanem analógias kód, és nincs logikus szintaxisa. Ez is egyik oka lehet annak, hogy a kivitelezést és értelmezést egyaránt csak szituatív módon, gyakorlással lehet elsajátítani. Azt gondolom, hogy azért kell a gyermeki szocializáció fontos részének tekinteni a cirkuszlátogatást, mert ott kinagyítva, eltúlozva, bizonyos mértékig egyértelműsítve jelennek meg ezek a készségek.

#### 4.5. A magyar specialitások

A magyar kultúra nagy alkotásait a világ országaiban még a legműveltebb kevesek közül is csak egészen kevesen ismerik és értik. Bizonyosak lehetünk azonban abban, hogy szerte a világon emberek millióinak szívében-fejében élnek sok-sok magyar

artistaszám örömteli perceinek emléknymoi, még ha tudattalanul és elmosódottan is. A cirkusz egyik hozadéka éppen az, hogy képes lehet a különböző nemzetekről, embercsoportokról kialakult pozitív előítéletek megerősítésére (a gengszter, a punk is képes olyan dolgokat produkálni, hogy elfogadjuk őt ügyessége, csibészsége miatt). Hogyan él tehát a magyarságtudat a populáris kultúra egy sajátos szeletében?

Az Internationale Artisten Revue című szaklap egyik 1895-ös [\[113\]](#) vezércikke Ungarische Spezialitäten címmel elsőként a magyar szubrettekét említi, másodikként a cigányzenét, harmadikként pedig a látványos színpadi rendezés készségét. Cirkuszról nem esik szó, mert ebben az időszakban specialitásként már és még éppen nincsen említésre méltóan kimagasló teljesítmény. Érdekes azonban a jellegzetességek sorából kiemelni az elementáris temperamentumot, amely a későbbiekben az adott (mai értelemben vett) artistaszámokban találja meg a legadekvátabb formáját.

Mint már beszéltünk róla, a trükkösor határozza meg az előadás módjának összes többi szubkódját, a szám felépítése során a kosztümnek, zenének, fénynak, kísérő mozdulatoknak ehhez kell alkalmazkodnia. Az artista egy stíluskészletből választhat. Vannak egészen kötött számok: a késdobáló és a mesterlövész szinte kivétel nélkül cowboynak van öltözve. A klizsnik (jógához hasonló pózokat mutat be) majdnem mindig turbánban és bugyogóban dolgozik [\[114\]](#), az arabugrók afrikai elemekkel díszített ruhákat viselnek. [\[115\]](#) Mi tehát a magyarok specialitása?

Két meghatározó számszánert lehet kifejezetten magyar specialitásként azonosítani, melyekről az összefoglaló egyetemes cirkusztörténeti szakkönyvek is rendre említést tesznek. Mindkettő műsorzáró attrakciónak számító csoportmunka, melyekben dinamikus nagy ugrásokat is bemutatnak: az egyik a lovasakrobatika vagy zsoké(szám), a másik az ugródeszka vagy schleuderbrett.

#### 4.5.1. Lovas produkiók

Talán a középkori magyarok nyilainak atavisztikus emléknymoi is hozzájárultak a magyar lovascsoportok kivételes sikereihez. A XX. század első évtizedeiben két ilyen akrobatacsoport (Károly és Könyöt) is stilizált magyar kosztümben dolgozott szenzációszámként Nyugat-Európa és az USA vezető cirkuszaiban. A lovas hagyományok a XIX. század közepére nyúlnak vissza, amikor is az ún. „*Csikós posta*”, más források szerint „*Magyar posta*” Londonban meg Párizsban a legnagyobb reklámot és reputációt érdemlő produkciónak számított néhány szezon erejéig. Az 1960-as évek közepétől kezdődő három évtizedben aztán a lovasakrobatikának egy újabb virágzása következett, több műsorzáró magyar csoport működött ekkoriban (Picard, Donnert), közülük a legsikeresebb a Richter család volt, akik a világ vezető cirkuszainál dolgozva keresték meg azt a sztárgázsit, amelynek köszönhetően a Magyar Nemzeti Cirkuszt utóbb (1995-ben) meg tudták alapítani.

A Richter csoport 1974-ben, a legelső Monte Carlo-i fesztiválon nyerte el az ezüst bohóc nagydíjat. Richter József életútjának értékét nem lehet túlbecsülni: nemcsak mint kiváló artista, hanem a rendszerváltás után a Magyar Nemzeti Cirkusz tulajdonos-igazgatójaként a tradicionális cirkusz legtiszteletreméltóbb, európai színvonalat képviselő eredményeit tudja itthon felmutatni, és a következő generációknak továbbadni. Fia ugyanis, Richter Flórián 2004-ben ugyancsak Monte Carlo-i ezüst bohócot nyert, és bár az a beállítás a fesztivál zsűrijének ízléséhez alkalmazkodva egyfajta hollywoodi romantikus mesevilágot jelenített meg, de az itthoni szezonokban azóta is a hagyományos magyar felállású nagy csoporttal dolgoznak.

#### 4.5.2. Ugródeszka csoport

Úgy az 1930-as évektől kezdődően több mint fél évszázadon keresztül élte virágkorát a másik tipikusan magyar specialitásként számon tartott attrakció, az ugródeszkacsoport. Az első világháborút megelőzően a Göndör-család Edmondo-csoport néven még szeriöz, társasági öltözékben mutatta be a számát, de már a két világháború között áttértek a magyar kosztümre. A Hortobágyi csoport az 1930-as évektől egészen a 70-es évekig dolgozott, a Váradiék, a Lukácsék, a Kisfaludi, a Halassi és még néhányan úgy 1960-tól kezdődően két-három évtizeden keresztül is kimagasló teljesítményt nyújtottak ezzel a számszánerral.

Ma egyetlen nagy magyar ugródeszkacsoport sincs, a 80-as évektől kezdődően mexikóiak, balkániak és oroszok sajátították ki ezt a számszánert. Az ezredfordulón egy golyó-deszka kombináció még összeállt magyaros kosztümben és zenére (Sallai jr.), de nem bizonyult életképesnek, néhány év után feloszlott. Vannak próbálkozások legfeljebb kettő-hat fős felállásban, ezek azonban nem stilizált nemzeti viseletben dolgoznak. A minta elvileg bárhol és bármikor követhető lenne. Ausztráliában például egy komédiás (Stardust) cirkusz ezredfordulós műsoraiban az előadás záró számaként magyaros kosztümben, Brahms zenéjére mutatott be az ausztrál család egy (szakmailag gyenge) ugródeszka számot.

A szubkódok főbb jellemzőit a közismertség okán röviden tárgyalom, a trükkösornál pedig a legfontosabb elemeket veszem számba, és a két zsáner eltérő elemeit összevontan tárgyalom, feltételezhetően az értelmezés nem jelenthet gondot.

#### 4.5.3. E produkiók szubkódjai

A XX. század második felére a stilizált női magyarkosztüm sokfodros szoknyácskaja alól kilátszik a bugyi, a férfiak lábtrikóján a combrészt első fele és a boleroszerű mellényke dús sújtásozással díszes, és természetesen a lányok ruhája is kivarrt. Maga a trikó általában mélykék, bordó vagy sötétzöld, mely erős kontrasztul szolgál a ragyogó fehér bő ingujjhoz ill. buggyos pruszlikhoz. Az akrobatacsizma mindig fehér.

A zenei összeállításban természetesen a rézfúvósok dominálnak. Rendszerint a Berlioz-féle Rákóczi induló első néhány ütemének felhangzása után robban be a csoport a manézsbba, és egy nagyon friss, ugyanakkor melodikus mű-, ill. népdalegyveleg dobja fel a hangulatot. Volt olyan összeállítás, amelyet több évtizeden keresztül változatlan sikerrel használtak. A hanghatások közé tartozik a füttyögés és rikoltozás is. A slussztrükköt néhány másodperces csend előzi meg, egyre erősödő dobpergés kíséri, majd követi a tapszene. A bekonferáláson kívül ez alkalommal képzelhető el egyedülként még a mutatóvány nehézségére utaló valamely szöveges közlés is.

A gesztusnyelv legfőbb összetevője minden mozgás és mozdulat lendületes kivitelezése. Kevés tánclépést illesztenek be többé-kevésbé összehangolt formában, és mindig lenthangsúlyosan. Jellegzetes mozdulatsor a lányoknál: csípőre tett kéz, gyakorlatilag egyhelyben történő ritmuskövetés (a felsőtest szinkron mozgásával kísért „riszálás”); a férfiaknál: gyakran egy kisebb körző mozdulat kíséretében végzik a karemelést, hogy az ingujjat hátravetve az ne akadályozza a mozgásukat. Magáért beszél a mutatóvány koncentrált kivitelezése valamennyi csoporttag részéről, ahogyan pl. a nyomók rohannak a forgót követve, hogy odaérjenek tusírozni, ha esetleg lejön a trükk. A komplementek alkalmával szinte kötelező a szimmetrikus térforma kialakítása, a forgó elől, esetleg a pisznire (a manézst elkerítő kördobogó) ugrik fel.

Ezek a csoportok ún. akrobata-fény, vagyis a cirkusz felső részét erősen megvilágító tiszta fehér fény mellett dolgoznak a vállba érzések pontos észlelése miatt. A legfőbb rekvizit a deszka, ill. deszkák és a piederstál, melyről a nyomók ugranak rá a deszkára az obermann indításához. Elengedhetetlen kiegészítőnek nevezhetjük a manézson végigfutó filcszönyegét. Ez a számszár természetesen planson dolgozik, és a legérzékenyebb a talaj egyenetlenségeire, tehát egy ferde manézst biztosító placcon bizony érzéskor az akrobaták csákánnyal és egyéb szerszámokkal egyengetik ki a kritikus területet.

Végezetül álljon itt egy részletesebb leírása a két számszár lehetséges trükkosorának.

– A *zsokében* 5-7 személy vesz részt, meg 1-3 hidegvérű (pl. muraközi), nyugodt ügetésű ló. A szám első része voltizálás, melyet sokszor a lányok mutatnak be: zászló (félterden, az egyik kezét előrenyújtva megy egy kört), olló (ülésben lábcserre), majd állásban pálca- vagy karikaugrások, stb. Következhetnek a komolyabb ugrások, mint flikflakk, aráber, szaltó, esetleg közben egy fejenállás (az untermann fején áll az obermann; a vállbaállásnál nagyságrendekkel nehezebb trükk). Másik lehetőség ebben a kategóriában a Richterék specialitása volt, mely a legnagyobb egyetemes cirkusztörténeti összefoglaló könyvekben is rendre szerepel, a kopfaufkopf (fejállás fejen). Külön résznek lehet tekinteni a leglátványosabb ugrásokat: a lóról lóra, ill. vállból átszaltókat. A szám záró részében jönnek az egyenkénti, majd együttes ülve- és állvaugrások (melyek alkalmával, ha van komisz, az utolsóként a menetiránynak háttal, a többieknek szembe fordulva érkeznek), és de capóként jöhet a vágóban történő körbenyargalás, amikor is az artista a kezében tartott hatalmas nemzetiszínű zászlót lengeti néhány körön keresztül.

– Az *ugródeszka* csoport főmunkája knót („gólyavisziafiát”) dobásokból, fuszszaltókból, visszaszaltókból és hasonló rekvizit nélküli ugrásokból, ugrássorozatokból áll. Ezután következnek a deszkáról indított és vállba, különböző magasságú emberoszlopra (koloni) érkező legkülönbözőbb szaltók, ill. ugrásvariációk. A klasszikus magyar csoport valamennyi trükkét vállba fogta, ez a változat igényli a legnagyobb precizitást, összehangoltságot (szemben a bálára történő érkezéssel – melyre viszont akár 4-5 fordulatot megtéve érkehetnek).

A nagy csoportok összetartása jószereivel csak a családi kötelékek alapján lehetséges, ugyanakkor az is szinte törvényszerű, hogy külső személyt is kell bevonni valamelyik szerepkörbe. Talán a legnagyobb teljesítménynek a sok ember összetartása számít. Ha gondol egyet valamelyik tag, egyszerűen kilép vagy átáll egy másik számba. A Váradi-csoport iskolapéldája volt a szerves építkezésnek. Az ötvenes évek végén három testvér dolgozott (akkor még matrózkosztümben), a hatvanas évek közepétől pedig már a feleségekkel, gyerekekkel elérték az optimális, 8 fős csoportnagyságot.

Meg kell jegyezni, hogy az ún. kideszka-duett szintén magyar specialitásként vált nagyon népszerűvé, és itt a hosszú ideig tartó együttlét sokkal egyszerűbben volt biztosított a házasság köteléke révén. A 2 Morvai az 1940-es évektől, a 2 Kristóf pedig a 60-asoktól kezdődően dolgozott a legmagasabb szakmai színvonalon ebben a kategóriában.

Magától értetődik, hogy egy átfogó cirkusztörténeti monográfiában részletesen kellene tárgyalni valamennyi nagy számszárért, de ennek a könyvnek a célja csak az elméleti keretek számbavétele és a legjellemzőbb sajátosságok felvonultatása volt.

Ugyancsak külön kötetben kellene megrajzolni a cirkuszos életvilág szociológiáját, szociográfiáját, ám a meglévő anyagok és dokumentumok feldolgozatlansága miatt erre a munkára már végképp nem vállalkozhatok. Szeretném azonban minél több olvasónak és kutatónak az érdeklődését felkelteni, ezért a következő fejezetben saját tapasztalataim és az orális archívum interjúi alapján mintegy anekdotikus formában felvillantom a legfontosabb élethelyzetek és -körülmények egy-egy mozzanatát.

---

[1] Megszorításokkal, mert egyrészt a családi produkciók a műsor állandó magját képezték, másrészt, miután nem utazott, a műsort gyakran kellett változtatni.

[2] Eredetileg a Plakát- és Kisnyomtatványtárban voltak ezek az anyagok, mára átkerültek a Színháztörténeti Tárhoz. A cirkuszok évenkénti sorozatából mindig a legtöbb produkciót tartalmazó műsor számait írtam ki, s a „záradék”-ot minden műsorból. Az egyfelvonásosok részletes tárgyalásánál a Színháztörténeti Tárhoz anyagát is felhasználtam. Előfordult, hogy a szám zsánerét nem lehetett megállapítani: pl. „Kremo???”, „Az idegnélküli ember”, „Dacapo”, „Háromszoros versenyjáték” stb.

[3] IAR 1899. 08. 10.

[4] IAR 1914. 05. 20.

[5] Szt.T. Pécs

[6] Az öregekkel folytatott beszélgetések egybehangzóan adták meg e négy darab tartalmának kivonatát. Valamennyien említették még adatközlőim a *Hamis szobor*, *Az igazgató úr vacsorája* és a *Halál* c. bohócjeleneteket is. Központi Szabó Ervin Könyvtár B791/1 Circus Wulff

[7] II. János Pál pápa, idézi: Davies 235. o.

[8] XXIII. János pápának ez a gondolata az 1996-os Budapesti Nemzetközi Cirkuszfesztivál műsorfüzetével került be az itthoni közforgalomba, azóta többször idézték, figyelemre méltó egy mesekönyv említése (Annette Langen & Constanza Droop: *Félix levelei a cirkusból* Passage Kiadó 2000 [7.o.]

[9] Cirkusznarratívák *Kritika* 1999/1

[10] Vekerdy Tamás: *Családom történeteiből* Filum 1997

[11] Orális Archívum K. A. (Kepes András)

[12] *Centenáriumi Gála 1891-1991* Fővárosi Nagycirkusz műsorfüzet: Demszky Gábor 2. o.

[13] uo. Sinkovits Imre 4.o.

[14] uo. Béres Ilona 6.o.

[15] uo. Gyurkovics Tibor 7.o.

[16] uo. Bessenyei Ferenc 8.o.

[17] uo. Szabó Sándor 9. o.

[18] uo. Gombos Katalin 14.o.

[19] Keresztury Dezső 15. o.

[20] „A legemlékezetesebb cirkuszi élményem, amikor én magam léptem fel. Tizenkilenc éves voltam, feljöttem Budapestre a rokonaimhoz, mert elhatároztam, hogy én mindenáron színész nő leszek. Mindenütt jelentkeztem, megnézték, megállapították, hogy helyes kislány vagyok, de nagyon sok más helyes kislány is van, tehát nincs rám szükség. Aztán elmentünk megnézni a Ligetbe egy cirkuszi előadást. Nagyon tetszett minden, s miközben néztem a műsort, arra gondoltam, talán itt kellek. Másnap jelentkeztem, és csodák csodája felvettek. Beöltöztem egy aranyos kis szoknyába, és vártam rettenetes izgalom közepette a fellépésemre. Közben kérdezgették tőlem, ki vagyok, honnan kerültem oda. De én semmire nem tudtam figyelni, csak önmagamra, és egyfolytában arra gondoltam: úristen, egyedül leszek azon a nagy porondon, mindenki engem fog figyelni. Csak el ne essem, meg ne botoljak. Végre szóltak, hogy én következem. A kezembe vettem a tízes számot, kilibbentem a

porondra, és körbemutattam, hogy most pedig a műsor tizedik száma következik... Túl voltam a próbatételen, s talán azóta sem izgultam annyira, egyetlen fellépés előtt sem, mint a cirkuszi estén.” u.o. 16. o.

[21] Vámos Miklós egyik műsorában.

[22] H. Orlóci Edit: Cirkusznarratívák *Kritika* 1999/1.

[23] uo.

[24] Faludy György: *Ősszegyűjtött versei* Püski New York, 1980; Füst Milán: *Ősszes versei* Fekete Sas Kiadó Budapest, 1997; Illyés Gyula: *Versek Műfordítások* Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest 1982; Kálnoky László: *Ősszegyűjtött versek* (1932-1978) Magvető Könyvkiadó, Budapest 1980; Kormos István *versei* Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest 1979; Ladányi Mihály: *Ősszegyűjtött versei* 1959-1985 Csillagok kutyaláncon Magvető Kiadó, Budapest 1987; Nagy László: *Válogatott versek* Budapest 1976; Pilinszky János: *Ősszes versei* Osiris Kiadó Budapest 1997; Somlyó Zoltán: *Jajgató Felicián Válogatott versek* Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest 1982; *Szép versek* 1987 Magvető Kiadó Budapest 1988; *Szép versek* 1993 Magvető Könyvkiadó Budapest; *Szép versek* 1995 Magvető Budapest 1996; *Szép versek* 1999 Magvető Budapest; Váci Mihály: *Értelmes terhek alatt Válogatott versek* Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest 1984

[25] Károlyi Amy: *Születésem története* Magvető Könyvkiadó Budapest 110. o.

[26] Sinclair Lewis: *Művészek* Atheneum Kiadás é.n. 171. o.

[27] *A láthatatlan kéz; Feketekávé; Gyilkosság a csendes házban; Ház a világ végén; Nyaraló gyilkosok; Őt kismalac; Szunnyadó gyilkosság; Találkozás a halállal; Tükrökkel csinálják; Zátonyok közt*

[28] *Maya története* Európa Könyvkiadó Budapest 1997; *Don Rigoberto feljegyzései* Európa Könyvkiadó Budapest 1998; *A beszélő* Magvető Kiadó Budapest 1993

[29] *Magyar Hírlap* 1990. febr. 25.

[30] Helyi és globális populáris kultúra *Élet és Irodalom* 1997. júl.25.

[31] Bródy András: Gertrúd, Gyuri bácsi és Ferkó *Kritika* 1997/5

[32] Paul Bouissac: Cirkusz és kultúra In: *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény IV. rész (Tömegkultúra)* Tankönyvkiadó Budapest 1981 328. o.

[33] Dr. Némedy Gyula: *A színháztudomány kis lexikona* Ifj. Árvay Sándor kiadása, Szeged. 1911

[34] Popper Leó: A giccs In: *Esszék és kritikák* Magvető Könyvkiadó Budapest 1983 94.o.

[35] Kaffka Margit: *Válogatott művei* (Színek és évek) Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest é.n. 1096.o.

[36] Az egybevetésül szolgáló helyek: Thomas Mann: *A Buddenbrook ház* Budapest 1968. p. 185, 356, 371, 672, 696; illetve *Buddenbrooks* Fischer Taschenbuch Verlag 1960-1979. p. 164, 318, 332, 605, 627. (A német nyelvben is ebbe az irányba történő elmozdulásra enged következtetni az a tény, hogy Martin Walser regényeiben már rábukkanhattam a pejoratív szóhasználatra.)

[37] Sajnos P. Bouissac 1995-ös *The circus as a topos of European literature and art* c. tanulmányáról csak a legutóbbi időben szereztem tudomást, és a kötetet eddig nem sikerült megszereznem.

[38] Albert Skira 1970 Genéve

[39] ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet Budapest, 1998.

[40] Az egyebek kategóriában Starabonskit (mindösszesen 8 név) nem tárgyalom, mert néhány esetben a szöveg alapján nem jöttem rá, kik lehetnek az említettek.

[41] Starabonskinál a festők alkotásai szöveges elemzés nélkül, csak illusztrációként jelennek meg.



- [42] Csibra Zsuzsanna: *A színház- és a cirkusz-motívum a XX. századi magyar költészetben* Budapest 1998 ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet 12., ill. 13.o.
- [43] Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe* Corvina 1974 113. o.
- [44] Pl.: Mario Turra: *Das Lachen des Clowns* Henschelverlag Berlin 1972.
- [45] Pl.: John H. Towsen: *Clowns* Hawthorn Books New York 1976.
- [46] Sven Güldenpfennig: *Sport: Kunst oder Leben? Sportsoziologie als Kulturwissenschaft* Academia Verlag Sankt Augustin 1996
- [47] K. Ludwig Pfeiffer Michael Walter /Hrsg./ *Kommunikationsformen als Lebensformen* Wilhelm Fink Verlag München 1990
- [48] Buda Béla, Dr (szerk.): *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény* Tankönyvkiadó Budapest 1973
- [49] A Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció 1.-2.* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó 1977-78
- [50] Griffin, Em: *Bevezetés a kommunikációelméletbe* Harmat, 2001
- [51] Nem számítva természetesen a később részletesen tárgyalt Bouissac-írásokat
- [52] Knapp, M.L.: A nemverbális kommunikáció In: Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció 1-2.* Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó 1977-78
- [53] Donald, Merlin: *Az emberi gondolkodás eredete* Osiris Kiadó Budapest, 2001 35.o.
- [54] *Der kluge Hans* IAR 19040920; *Ein Buch über den „klugen Hans“* IAR 19041001; *Das fachliche Urteil über den „klugen Hans“* IAR 19041220; *Ein Konkurrent des „klugen Hans“* IAR 19050501; *Der kluge Hans* IAR 19070510.
- [55] Nierenberg, Gerard I. - Calero, Henry H.: *Testbeszéd-kalauz avagy mit üzennek a gesztusok?* Bagolyvár Könyvkiadó 1995. 12. o.
- [56] Hidas Judit (szerk.): *Szavak - Jelek - Szokások* Windsor Kiadó 1998
- [57] Pl. Pease, Allan: *Testbeszéd Gondolatolvasás gesztusokból* Park Kiadó 1989-1994 között hat kiadás
- [58] Szász, Suzanne: *Gyermekünk szótlán nyelve A testbeszéd* A Kossuth Nyomda kiadása 1987
- [59] Bagdy Emőke: A nonverbális pszichoterápiák In.: Juhász Sándor /szerk./ *Nonverbális pszichoterápiák* Animula könyvek Magyar Pszichiátriai Társaság Budapest, 1991 4.o.
- [60] Bagdy Emőke: Az euritmia alapjai In.: Juhász Sándor /szerk./ *Nonverbális pszichoterápiák* Animula könyvek Magyar Pszichiátriai Társaság Budapest, 1991 60.o. és 64.o.
- [61] *A Hét* 1915 559-61.o.
- [62] <http://www.bouissac.com/>
- [63] Lévi-Strauss, Claude: *Anthropologie structurale* Paris: Plon 1958.
- [64] Bouissac, Paul: *Circus and Culture A Semiotic Approach* Indiana University Press Bloomington London 1976 6.o.
- [65] Uo. 7. o.

[66] Uo. 9. o.

[67] A fejezet a *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény IV. rész (Tömegkultúra)* Tankönyvkiadó Budapest 1981 c. kötetben megjelent fordítás kivonata.

[68] A hárommanézisos amerikai változattal nem foglalkozik a szerző, azt (bár szemiotikai szempontból is fontosnak) csak az európai forma szurrogátumának tartja.

[69] Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei* Animula, Budapest 1994

[70] OSZK Szht:Nagybánya

[71] OSZK Szht:Miskolc, Ujvidék, Szilágysomlyó

[72] OSZK Szht:Óbecse

[73] OSZK Szht:: Kunhegyes

[74] OSZK Szht:Torda

[75] OSZK Szht: Magyaróvár

[76] OSZK Szht: Ipolyság

[77] OSZK Szht: Léva

[78] OSZK Szht: Deés

[79] OSZK Szht: Szamosujvár

[80] *Állati show* Fővárosi Nagycirkusz 2001 április 3-tól augusztus 25-ig.

[81] *Medrano Cirkusz* Fővárosi Nagycirkusz 2006 április 8-tól augusztus 27-ig.

[82] *Magyar Gála* 1997. 01. 24.-03. 16.

[83] *Ne vess velünk!* 1998. 01. 23.-03. 29.

[84] *Élet és Irodalom* 2000. június 30.

[85] IAR 1907. 04. 01.

[86] Körtvélyes Géza: Az akadémikus balett művészi nyelv funkciója és a táncos köznyelv kérdései In: *Táncstudományi tanulmányok* 76-77

[87] Ez alól kivételt csak a szocialista korszak egy-két fotóján látni.

[88] Pl.: Thétard, Henry: *La merveilleuse Histoire du Cirque Julliard* 1978 67. o.

[89] Technological Innovations and Cultural Semiosis: the Ritualistic Appropriation of the Bicycle by the Circus. *Kultur-Evolution, Fallstudien und Synthese*. M. Landsch, H. Karnowski and I. Bystrina (eds.) Frankfurt am Main: Peter Lang. pp. 169-198.

[90] Tersánszky J. Jenő *Válogatott művei* a Magvető Könyvkiadó gondozásában Budapest Két zöld ász Az elnök úr inasévei 312. o.

[91] Eberstaller, Gerhard: *Circus Astoria* in Wien é.n. 21.o.

- [92] Roland Barthes: A varietében In: *Mitológiák* Európa 1983 148.o.
- [93] Ez a képlet az 1978-ban készült *Ami a cirkuszlexikonból kimaradt* c. tévéfilmsorozat leleménye.
- [94] Az idézett interjúk megtalálhatók McTEKA orális archívumában.
- [95] A kifejezést itt mint „vegyes műsor”-t használom, konkrét megjelenési formáinak (vaudeville, musichall, bretli, orpheum, zenés kávéház, kabaré, esztrád, revü stb.) differenciálását nem látom szükségesnek.
- [96] A MACIVA 1958 novemberében lezajlott kategorizációs bemutatóinak műsorfüzete alapján.
- [97] Bálint Mihály: *A borzongások és regressziók világa* Animula 1997 73. o.
- [98] Mérei Ferenc: A játék értelme és öröme In: Stöckert Károlyné (szerk.): *Játépszichológia* Szöveggyűjtemény Eötvös József Könyvkiadó Budapest, 1995 70. o.
- [99] Csíkszentmihályi Mihály: *Flow Az áramlat A tökéletes élmény pszichológiája* Akadémiai Kiadó, Budapest 1997 7.o.
- [100] Donald, Merlin: *Az emberi gondolkodás eredete* Osiris Kiadó Budapest, 2001 22. o.
- [101] Pl.: Csányi Vilmos: *Az emberi természet Humánetológia* Vince Kiadó 1999 237. o.
- [102] Buda Béla: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei* Animula, Budapest 1994.
- [103] Goffman, Erving: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* Gondolat Budapest, 1981 238. o.
- [104] Darwin, Charles: *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése* Budapest Gondolat 1963
- [105] Ekman, Paul: *Emotion in the human face* Second Edition Cambridge University Press 1982
- [106] Bérczes László: *Zsonglőrök Bárka / Hajónapló* 2001/5
- [107] Balázs Béla: *A látható ember, A film szelleme* Gondolat 1984 42. o.
- [108] Segerstrale, Ullica - Molnár, Peter (ed.): *Nonverbal Communication Where Nature Meets Culture* Laxrence Erlbaum Associates, Publishers Mahwah, New Jersey 1997 9. o.
- [109] Or.Arch. 1997. 06. 29.
- [110] Uo. 2004. 04. 22.
- [111] Bereczkei Tamás: A humán kommunikáció az etológia perspektívájából In: Béres István - Horányi Özséb (szerk.): *Társadalmi kommunikáció* Osiris Kiadó Budapest 1999 221. o.
- [112] Hall, Edward T.: *Rejtett dimenziók* Gondolat 1980
- [113] IAR 18951120
- [114] Az 5. Budapesti Nemzetközi Cirkuszfesztiválon pl. dél-amerikai nemzetiségű artista.
- [115] Magától értetődik, hogy a kosztüm mindig stilizált, és meg kell jegyezni azt is, hogy a nemzetiségi, etnikai beazonosítást meglehetősen lazán kezeli a cirkusz: amint a legnagyobb természetességgel kerülhetnek egyazon helyre a számon belül távoli élőhelyek állatai (pl. zebra és láma), ugyanúgy a legkevésbé sem zavartatják magukat az előadók, amikor indián tolldíszes kosztümöt öltenek az indiai elefánt elővezetéséhez.