

Pièce à Grand Spectacle en 3 actes et 14 tableaux



Teller Katalin

TÖRTÉNELEM A CIRKUSZBAN

Cirkuszi kosztümös darabok történelemképe



ГЕРОНИЧЕСКАЯ
МЕЛОДИМА

Nagy néma ábrázolat,
30 személy és 20 ló által előadva.

Historisk Udstyrs-Pantomime i 8 Billeder

Große Pantomime in 16 Szenen mit Gefechten und Tänzen zu Pferde und zu Fuß

Teller Katalin

Történelem a cirkuszban

Teller Katalin



TÖRTÉNELEM A CIRKUSZBAN

Cirkuszi kosztümös darabok történelemképe



Budapest, 2026

A kötet megjelenését az Eötvös Loránd Tudományegyetem Oktatási és Képzési Tanácsának tankönyv- és jegyzettámogatási pályázata támogatta.

© Teller Katalin, 2026

ISBN 978-963-489-974-7

ISBN (pdf) 978-963-489-975-4



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ

Az ELTE hivatalos könyvkiadója



ELTE | BTK
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

eltebook.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Projektvezető: Egresi Nóra

Kiadói szerkesztő: Gárdos Bálint

Tördelő: Katona Csaba

Tipográfia, borító: Balogh Katalin

Nyomda: Multiszolg Bt.



TARTALOMJEGYZÉK



Bevezető	7
1. A kutatás előzményei, szakterületi sajátosságok, elemzési módszer	11
1.1 Primer források és kritikájuk	15
1.1.1 Példa: <i>Katharina II.</i> (1904)	26
A dokumentum	26
A pantomim és az előadás a cirkusz történetén belül	30
Tágabb kontextusok	37
Más cirkuszműsorok és manézsdarabok	39
1.1.2 Kitérő	42
1.2 Cirkusztörténeti szakirodalom és kritikája	46
1.2.1 Cirkusztörténeti narratívák	50
1.2.2 A pantomimek cirkusztörténeti feldolgozása	60
Társadalom- és kultúrtörténeti megközelítések	60
Műfaj történeti megközelítések	68
Az alapkutatás szükségessége	78
1.2.3 Példa: <i>König Ludwig XIV. und seine Abenteuer</i> (1892)	83
A cirkuszi historiográfiában kijelölt hely, tartalmi vonatkozások	83
A porond szűkítése és az adaptálás eljárásai	87
Sorozatiság	89
Nemi szerepek és képük	95
1.3 Fogalomhasználati és módszertani alapvetések	107
1.3.1 Némajáték, mimodráma, manézsdarab és társaik	107
1.3.2 Történetiség, történeti narratíva	117
1.3.3 Népszerű, populáris és tömegkultúra	131
1.3.4 Mitologizálás, műfaj, adaptációk	143
1.3.5 Példa: <i>Napóleon-pantomimek</i> (1806–1923)	154
Műfaji megjelölések	155
Az adaptálás kérdése	161
Történetiség, mitologizálás és kulturális státusz	167

2. Megerősítő, bíráló és mitologizáló történelmi pantomimek	177
2.1 Affirmatív vagy megerősítő eljárások	188
2.1.1 Példa: <i>Quo vadis?</i> (1924, 1927)	204
Az adaptációk ösvényein	207
Áttételes affirmáció	216
2.2 A kritika stratégiái	222
2.2.1 Példa: <i>Das Geheimnis von Mayerling</i> (1923/1924)	236
Rokon vállalkozások kontextusában	240
A manézsdarab marketingje és fogadtatása	245
2.3 A mitologizálás eljárásai	251
2.3.1 Történetiség és történelemnélküliség	251
2.3.2 Képiség és valósághatás	258
2.3.3 „Életrajzi divat” és behelyettesíthetőség	267
2.3.4 Példa: <i>Fridericus</i> (1924, 1932)	277
A manézsdarab alkotóelemei három forrásdokumentumban	278
Az előadások környezete és fogadtatása	283
3. A cirkusz esztétikai értelmezése és a történelmi manézsdarabok	295
3.1 Színjátszás és manézsdarabok	307
3.1.1 Max Reinhardt a cirkuszban	309
Előzmények	309
A bécsi <i>Oedipus</i> -rendezés	314
3.1.2 Példa: <i>Lady Hamilton</i> (1925)	322
Szín- és manézsdarab tengervízzel	327
A manézsdarab a kritikákban	330
Összefoglaló	335
Köszönet	341
Irodalomjegyzék	343
Archívumok	343
Felhasznált irodalom	343
Képjegyzék	403
Névmutató	405
Pantomimek jegyzéke	417



BEVEZETŐ



A németországi Essen városa, 1926. december: félórányi induló, kilenc ló, négy póni, két bohóc, még egy ló, kocsihajtók, zsokészám, kétfejű ember, szünet, manézs-színjáték. A Circus Busch műsora, ahogy a kor nagyobb cirkuszaié is, két fő részből állt: a különálló, jó pár sztárt felvonultató ügyességi mutatványok és bohócszámok utáni szünetben előkészítették a porondot a cirkuszi pantomimnek, amely tánccal, akrobatamutatványokkal, idomított állatok szerepeltetésével fűszerezett egy színházihoz hasonló, ám a beszédet többnyire nélkülöző, zenés színjátékot. A téli szezon két slágerdarabja a *Lady Hamilton*. Lord Nelsons *große Liebe* (Lady Hamilton. Nelson lord nagy szerelme) és a *Wintermärchen*. *Des armen Kindes Weihnnachtstraum* (Téli rege. A szegény kisgyermek karácsonyi álma) című, évek óta műsoron tartott manézs-színjáték volt. Bár a cirkuszi historiográfiában meglehetősen mostoha sorsa volt ezeknek a műsorszámoknak – mert az egyes mutatványok természetétől idegen, a színház felé kacsingató drámaformának tekintették –, a fennmaradt szöveges és képes plakátok, szórólapok, műsorfüzetek és sajtókritikák azt bizonyítják, hogy a modern cirkusz kezdetétől, a 18. század végétől fogva egészen a második világháború végéig, sőt elszórtan azon túl is szinte minden nagyobb és közepméretű európai, amerikai és oroszországi cirkuszi vállalkozás ápolta ezt a műfajt. A pantomimek – vagy manézs-színdarabok, némajátékok, mimodramák, kosztümös darabok (a fogalomhasználat igencsak széles skálán mozgott) – a legkülönbözőbb anyagokat dolgozták fel. Találni köztük mitológiai témákat, nemzeti és helyi legendákat, aktuálpolitikai fejlemények és szépirodalmi alakok köré szőtt történeteket csakúgy, mint egzotikus országok zsánerképeit, királyok, uralkodók budoártitkainak vagy az ókori, középkori és újkori történelem eseményeinek színrevitelét.

Behatóbb vizsgálatukat nemcsak az teszi indokolttá, hogy a cirkusszal foglalkozó munkák tetemes része vagy elutasítja, vagy mellőzi őket – holott a cirkuszosok marketingjében és profiljában központi helyet foglaltak el –, hanem legfőképp az, hogy a színdarabokhoz hasonlóan kultúrpolitikai üzeneteket hordoztak, és ezáltal kortörténeti mozzanatok olvashatók ki belőlük. Ebből a szempontból különösen tanulságos azoknak a pantomimeknek az elemzése, amelyek

historikus anyagokhoz nyúltak: amikor Ben Hur, Néró császár, Mazeppa, Katalin cárnő vagy Napóleon a porond főszerepelőjévé avanzsált, darabbeli megformálásuk összhangban volt – és csak ritkábban ellenkezett – a nemzeti történelmi identitás diskurzusával. A darabok történelemszemlélete ugyanakkor nem feleltethető meg maradéktalanul az éppen aktuális historiográfiai és aktuálpolitikai trendeknek. Számos pantomim alapanyaga ugyanis nemzetek feletti pályát futott be: a 18. századi ukrán hetman Mazeppa sorsának bemutatása például ugyanannyira népszerű volt a franciaországi, porosz – később németországi – és ausztriai manézsookban, mint az orosz főváros porondjain, de Néró is hasonló szigorral végezte ki a keresztényeket a fűrészporon a Weimari Köztársaságban, mint az Egyesült Államok cirkuszaiban.

Elemzésem elsődleges célja – amellet, hogy rehabilitáljam e műfajt mint az európai és angolszász kultúra egyik nagyhatású tömegkulturális jelenségét, amely a második világháborúig valamennyi generációt és társadalmi osztályt tömegesen szólított meg – abban áll, hogy konkrét példákra támaszkodva feltárjam, milyen történelemképpel dolgoztak a pantomimek, és milyen szociokulturális összefüggésrendszerbe ágyazódtak. Hipotézisem szerint a manézsdarabok zömében olyan műfaj- és kultúrtörténeti, valamint historiográfiai mozzanatok csapódtak le, amelyek hol inkább a francia forradalom után meggyökerező új polgári történetírás és a felvilágosodás hagyományának jegyeit viselték magukon, hol viszont e korszakhatár elé visszanyúló, ahistorikus beszédmód részeként interpretálhatók. Feltételezésem, hogy e sajátos kettősség meglétére vezethető vissza nemcsak a nacionalista és transznacionális tartalmakat közvetítő darabok egymásmellettsége, hanem a cirkusértelmezés hagyományát is jellemző ambivalencia, amely e kulturális intézmény esztétikai és szociokulturális olvasatának ütközésében érhető tetten. Ezenkívül elemzésem túl is mutat a cirkusztörténeti rekonstrukció és értelmezés határain: a mai populáris kultúra egyik meghatározó szegmense, nevezetesen egyes történelmi alakok és események népszerű formában – akár újrajátszás (*re-enactment*), akár dokumentarista fikció vagy dráma (*docufiction*, *docudrama*) keretében – történő megjelenítése számos párhuzamot mutat a pantomimek hatásmechanizmusával.

A felsorolt kérdések tisztázását három lépésben végzem el. Elsőként az elemzés alapjául szolgáló primer és szakirodalmi forrásokat veszem kritikusan szemügyre, hogy ezekre alapozva megmutathassam, milyen fogalomhasználati és módszertani eljárások segítségével végezhető el a történeti témákhoz nyúló pantomimek értelmezése. Ennek keretében fókuszáltan tekintem át azokat a historiográfiai, irodalom- és kultúraelméleti megközelítéseket, amelyek

támpontokat adva a népszerű történelem-feldolgozások vizsgálatához lehetővé teszik a műfaj történet, a történeti narráció, a mitologizálás és az adaptációs eljárások összefüggéseinek feltárását. Az ebből kinyert belátásokra alapozva a második lépésben egy háromosztatú tipológia mentén érvelve tárom fel azokat a konkrét stratégiákat, amelyek a pantomimek alkotói és befogadói oldalán meghatározónak bizonyulnak. Az elemzés során az e két oldalon feltételezhetően uralkodó tendenciák alapján azonosítom be a sematikus, megerősítőnek, kritikusnak és mitologizálóként nevezett eljárásokat, amelyek vagy elsődlegesen (1) a fennálló szociokulturális, politikai és gazdasági rendet igenlő előadásokként, vagy (2) ezt bírálóként, vagy (3) olyan művekként olvashatók, amelyek több, egymásnak akár ellent is mondó jelentést hordozva lehetővé teszik mindkét olvasatot, és mint ilyenek egyszerre közvetítik a történetiség polgári-aufklérista szellemben megalkotott képét, illetve az effajta történetiség elé visszanyúló, a mítoszok rugalmasságából táplálkozó képzeteket. Zárásképp azt a kérdést járom körül, hogy a cirkusz művészeti-irodalmi – és társadalom-, illetve kultúrákritikus – értelmezéseiben miért szorulhattak háttérbe a cirkuszi pantomimek. Ezzel összefüggésben két ellentmondásos mozzanatra hívom fel a figyelmet: egyrészt a cirkuszi artisták és mutatványaik a képzőművészeti-irodalmi feldolgozásokban retorikai képletekként alkalmazva bizonyultak különösképp alkalmasnak arra, hogy az adott kor szociokulturális viszonyainak bírálataként legyenek értelmezhetők, miközben e feldolgozások épp a cirkusz szociokulturális és konkrét intézménytörténeti meghatározottságaitól szakadtak el, vagyis azoktól a tényezőktől, amelyek messzemenően befolyásolták a manézsarabok létrejöttét és befogadási módozatait is. Másrészt – ennek mintegy megfordításaként – míg a művészeti-irodalmi értelmezések számára maguk a manézsarabok alkalmatlannak bizonyultak arra, hogy retorikai trópusokként legyenek olvashatók (hiszen ezek már önmagukban is elbeszéltek egy történetet), akkor sajátos módon épp a pantomimek számára is elsődleges cirkuszi színjátszás értékelődött fel: Max Reinhardt rendezői kísérletei és az avantgárd színház törekvései bár elsődlegesen a cirkusz demokratikus építészeti szerkezetére hivatkoztak, látens módon támaszkodtak a manézsarabok rendezői gyakorlatára is, ám eközben leplezték az ezzel összefüggő, specifikus műfaji előzményeket.

Az egyes alfejezetekhez rendelt pantomimelemzések tekintetében megjegyzendő, hogy mivel a cirkusztörténeti szakirodalom kevés támpontot ad a manézsarabok vizsgálatához és beható értelmezéséhez, itt elsődlegesen az alap kutatás során kinyert ismeretek rendszerezésére vállalkozom az



Bevezető

interpretációs lehetőségeket mérlegelve és bőven megengedve, hogy a most még feltáratlan primer források későbbi kiértékelése módosíthat a javasolt olvasatokon. Ugyanakkor a kiválasztott manézsdarabok elemzéseit nem pusztán illusztrációknak számom. Bár a vonatkozó alapkutatások kétségkívül gyerekcipőben járnak, és ezért az sem lehet célom, hogy átfogó, kronologikus pantomimtörténeti ívet vázoljak fel, a manézsdarabok problémaközpontú elemzésével párhuzamosan igyekszem kitérni lényeges műfajtörténeti tendenciákra is.

Végül hat technikai természetű megjegyzés:

1. Jóllehet a téma kutatástörténeti adottságaiból és fókuszából kifolyóan elsősorban német, angol és orosz nyelvű forrásokra és a rájuk vonatkozó szakirodalomra támaszkodom, a lehetőségekhez mérten igyekszem más idegen nyelvű, valamint magyarul elérhető forrásokat, szakirodalmi tanulmányokat is megadni.

2. Az idegen nyelvű forrásokból származó idézeteket, hacsak nem áll rendelkezésre magyar fordítás, saját fordításban közlöm, és az eredeti passzusokat – a jegyzetapparátus kímélése érdekében – nem tüntetem fel.

3. Ugyancsak a jegyzetek terjedelmének korlátok közt tartása céljából a digitalizált folyóiratok idézése esetén csak a szolgáltató nevét adom meg, még ha ez filológiai szempontból vitatható is. Az irodalomjegyzék azonban tartalmazza a pontos URL-címet.

4. Szintén a jegyzetapparátus terjedelmének csökkentése érdekében nem tüntetem fel a világhálón elérhető források utolsó letöltésének dátumát; a linkek ellenőrzését 2025. november 25. és 2026. február 8. között végeztem el.

5. A cirkuszok neveit eredeti formájukban használom, a pantomimek – illetve egyéb művek – címét pedig csak a folyószövegben, az első említésnél adom meg fordításban is.

6. S végül az orosz szavak átírásánál – a kiejtés utáni transzkripció magyarországi hagyományával ellentétben – a nemzetközileg is használatos, bár kevésbé olvasóbarát könyvtári átbetűzést alkalmazom, mert a cirill betűs „viszszafordítás” igényét leginkább ez a formátum elégítheti ki.



1. A KUTATÁS ELŐZMÉNYEI, SZAKTERÜLETI SAJÁTOSSÁGOK, ELEMZÉSI MÓDSZER



A cirkusztörténet mélyreható, tudományos igényű vizsgálatának fellendülése azzal a tendenciával függ össze, amely az 1960–70-es évekkel kezdődően lett diagnosztizálható az irodalom- és kultúraelmélet területén, amikor is főként a nyugat-európai és angolszász egyetemi oktatás és akadémiai kutatás fokozott érdeklődést kezdett tanúsítani a kortárs népszerű irodalom és kommersz kultúra termékei irányába, amit az ekként „felfedezett”, a kánonon kívül eső terep történeti előzményeinek és összefüggéseinek vizsgálata követett. Bár általánosságban több minden választja el, mint ami összeköti¹ a neomarxista ihletésű brit kritikai kultúrakutatást (*Cultural Studies*)² és a német nyelvterületen csak az 1980-as években meggyökerező – és Magyarországra is átplántált – kultúratudományt (*Kulturwissenschaft*),³ mégis már a kezdetekben közös súlypontnak bizonyult az az igény, hogy a kutatások kiterjedjenek a hétköznapi életgyakorlat jelenségeire és történetiségére, és hogy ennek érdekében lazuljanak az intézményi struktúrákban is megmutatkozó, főként a társadalom- és a bölcsészettudományok közt húzódó diszciplináris határok. Az 1990-es években a német nyelvterületre jellemző átalakuláson ment keresztül az oroszországi kulturológia is (*kul'turologiâ*) azzal a különbséggel, hogy míg az előbbi a maga „alapító szövegeit” a Warburg-iskola, a Georg Simmel-féle formális szociológia, a pszichoanalízis és a Frankfurti Iskola köréből származtatja,⁴ addig az utóbbira

-
- 1 Vö. a magyarországi tudományosság összefüggésében is M. Sándorfi Edina: Jegyzetek a kultúratudomány(ok) mai helyzetéhez német nyelvterületen. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle, 2005/1–2, 133–148. o.
 - 2 Vö. Hartley, John: A Short History of Cultural Studies. London: Sage, 2003³; vö. továbbá Sári B. László: Akultúra demokratizálódása. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle, 2005/1–2, 3–25. o.
 - 3 Vö. Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen: Francke, 2011⁴.
 - 4 Vö. Böhme, Hartmut – Matussek, Peter – Müller, Lothar: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007³, 11–103. o.

erősen rányomta a bélyegét az orosz formalizmus hagyománya, valamint a Ūrij Lotman és Boris Uspenskij nevével fémjelzett, az orosz irodalomtudományban már az 1960–70-es években is virágzó szociológiai kultúraszemiotika, még ha itt mára a lehető legeklektikusabb tudománytörténeti öndefiníció látszik is kirajzolódni.⁵ A kutatási profilok széttartó jellege dacára is nyilvánvaló, hogy a populáris kultúra vizsgálata immár mind a három esetben meghatározó része lett az akadémiai diskurzusnak.

Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a népszerű irodalommal és kultúrával való, tudományos igényű foglalkozás korántsem kizárólag ezen markáns iskolák megjelenésével lépett színre, hiszen kultúraszociológiai és művelődéstörténeti esettanulmányokban már a 20. század elejétől találkozni a mai értelemben vett populáris kultúrához sorolható jelenségek, alkotások elemzésével – a cirkusztörténetírás orosz és német nyelvterületen máig sokat idézett alapműve például már 1931-ben megjelent.⁶ Mindazonáltal kétségtelen, hogy a népszerű kultúra szisztematikus elméleti és történeti vizsgálatának kezdete a kritikai kultúrakutatás és a kultúratudomány felfutásához és intézményesüléséhez kapcsolódik, amit igazol Jörn Merkert kelet-berlini kurátor 1978-ban felállított diagnózisa is, amely szerint a cirkusztörténet tudományos igényű feltárása – néhány monográfia és bibliográfia megjelenését leszámítva – vakfoltnak tekinthető, és főként az intézményi háttér illetve érdeklődés hiányára vezethető vissza; ezt a szerző az általa rendezett, nemzetközi forrásokkal dolgozó, jól dokumentált kiállítással és az azt kísérő katalógussal igyekezett orvosolni.⁷

Az 1980-as évekre tehát fokozatosan kiépül az a kutatási infrastruktúra, amelyben a népszerű műfajok iránti érdeklődés is helyet kap, és amely egyúttal a rokon diszciplínák felől érkező impulzusoknak is sokat köszönhet. Ezekhez tartozik két olyan elméleti megközelítés, amely tanulmányom szempontjából is releváns, nevezetesen a diskurzuselemzés Michel Foucault munkásságához fűződő tudománytörténeti modellje,⁸ illetve az Annales-iskolára

5 Vö. Ikonnikova, Svetlana N.: *Istoriâ kul'turologičeskih teorij*. Szentpétervár: Piter, 2005⁵, http://yanko.lib.ru/books/cultur/ikonnikova-ist_kult_theoriy-a.htm.

6 Kuznecov, Evgenij M.: *Cirk. Proischozdenie, razvitye, perspektivy*. Moszkva – Leningrád: Academia, 1931; Kusnezow, Jewgeni: *Der Zirkus der Welt*. Ford. Melitina Orlowa. Berlin: Henschel, 1970.

7 Vö. Merkert, Jörn: *Über die Circus-Kunst*. In: uő (szerk.): *Zirkus Circus Cirque*. Berlin: Nationalgalerie Berlin, 1978, 6–11. o., itt: 9. o. sk.

8 Vö. Takács Ádám, Bódy Zsombor és Kiss Balázs Foucault-val foglalkozó tanulmányait in: Szekeres András (szerk.): *A történész szerszámosládája. A jelenkori történeti gondolkodás néhány aspektusa*. Budapest: L'Harmattan – Atelier, 2002, 15–35., 37–50. és 51–64. o.

és a mikrohistoriára is támaszkodó új történetírói gyakorlat, melynek nyomában sürgetővé vált a narráció történetelméleti helyének meghatározása – az ebben az összefüggésben felmerülő retorikai-tropológiai problémákat Hayden White dolgozta ki, termékeny vitát generálva többek közt Jörn Rüsennel.⁹ E két megközelítés és a kultúraelméleti és -történeti kutatásokra gyakorolt hatásuk, valamint a kritikai kultúrakutatás és a kultúratudomány metszéspontjában koncentrálódó elméleti kérdésfelvetések, tartalmak és módszertani eljárások – ahogy a következő fejezetekben konkrétan kifejtem – alkalmasak arra, hogy olyan fogalmi kereteket teremtsenek meg, melyek segítségével láthatóvá tehető a cirkuszpantomimek történelemképének és általában a cirkusznak mint korai tömegkulturális intézménynek a helyi értéke és jelentősége.

Továbbá – ennyit még előljáróban – az említett általános elméleti-módszertani előfeltevéseknek és e sajátos cirkusztörténeti fejezet vizsgálatának összekapcsolása összhangban van két olyan kurrens kutatási irányzat alapkérdéseivel, amely leegyszerűsítve a populáris kultúra és ezen belül a népszerű tudásközvetítés társadalomtörténeti-ideológiai és esztétikai vetületeivel foglalkozik. (1) A német etnográfus-kultúratörténész Kaspar Maase arra hívja fel a figyelmet, hogy a 19. és a 20. század fordulóján, amikor a társadalmi osztályokon átívelő tömegkultúra uralkodóvá válik Európában és az Egyesült Államokban, a kultúrafogyasztás olyan demokratizálódási folyamaton megy keresztül, amely társadalomtörténetileg indokoltta teszi, hogy ne a makroszintű, kanonikus történetírás tárgyát képező kulturális javakat tekintsük „reprezentatív” kultúrának, hanem épp a populáris kultúra kevésbé rendszerezhető, roppant heterogén, de annál szélesebb körben ható megnyilvánulásait.¹⁰ A tömeges jellegből indul ki Jim McGuigan brit szociológus is, aki azonban épp ellenkező előjellel látja el a népszerű kultúra ideológiai vonzatait, amikor – a brit kritikai kultúrakutatás korifeusait bírálva – a kultúrafogyasztói magatartást korántsem emancipált és demokratikus habitusként írja le, hanem a „kulturális populizmus” kártékony megnyilvánulásaként.¹¹ (2) A történelemnépszerűsítés

9 Vö. a historiográfia-történet kontextusában is Rüsen, Jörn: *Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft. Skizze zum historischen Hintergrund der gegenwärtigen Diskussion*. In: uő – Koselleck, Reinhart – Lutz, Heinrich (szerk.): *Formen der Geschichtsschreibung*. München: dtv, 1982, 14–35. o.

10 Vö. Maase, Kaspar: *Jenseits der Massenkultur. Ein Vorschlag, populäre Kultur als repräsentative Kultur zu lesen*. In: Göttlich, Udo – Albrecht, Clemens – Gebhardt, Winfried (szerk.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: Herbert von Halem, 2002, 79–104. o.

11 Vö. McGuigan, Jim: *Cultural Populism*. London – New York: Routledge, 1992.

historikus és kortársi formáit vizsgáló kutatások – melyeknek egyik meghatározó ága a később részletesebben is tárgyalt *popular history* – bár nem ennyire markáns értékítélettel, de vele rokoníthatóan a konzervativizmus és a haladó szellemiség közti határmegvonást is tematizálják. A történelmi képek ma népszerű közvetítési formáit, többek közt a *re-enactment*, vagyis az újrajátzás divatját vizsgálva a freiburgi anglista Wolfgang Hochbruck a „diszkurzív hatalom újbóli elsajátításáról” beszél, amely szerint a társadalmi „hierarchiák demokratikus leépítésének következménye”,¹² míg Rolf Schörken, a 2014-ben elhunyt, szakdidaktikával foglalkozó német történész arra mutat rá, hogy a „történelemmel való foglalkozás ezen triviális formái”, amelyek „távol állnak a tudományosságtól”, és esztétikai jegyekkel rendelkeznek, azért érdemlik meg a professzionális történészek kitüntetett figyelmét, mert az alapos történeti kutatásokra támaszkodó írásoknál „összehasonlíthatatlanul világosabban megmutatják” „az önazonossággal kapcsolatos beállítódások azon jelenségeit, amelyek megelőzik a kognitív kifejezési formákat, valamint [láthatóvá teszik] azt a sajátos erőt, amellyel képesek formálni a világképet és nemritkán meghamisítani a történelmet”.¹³ Schörken meglátása szerint tehát a nem tudományos történetírás egyfelől visszanyúl a még nem diszkurzívá tett történelemképekhez, másfelől pedig képes befolyásolni a történeti önazonosságot, akár azon az áron is, hogy „meghamisítja” az akadémiai diskurzus által megalkotott történelemképet. Hasonló kettősségre utal Philipp Sarasin, a 19. századi nyugat-európai polgárság körében művelt tudománynépszerűsítés történetének egyik legkiválóbb szakértője, amikor feltárja, hogy a kulturális jelentéstermelés tekintetében kétélű fegyverként értelmezhető a korabeli populáris tudásközvetítés: egyfelől mint a polgárságot a környező világ aktív alakítására sarkalló instancia, másfelől azonban mint a valós termelőviszonyokat elleplező – és épp ezért az aktív, kritikai viszonyulás kialakítását gátló – „üzem”.¹⁴ A történelmi cirkuszpantomimek esetében is jól lehet majd látni, hogy az az ellentmondásos hatásmechanizmus, amely a rokonítható népszerűsítő tömegkulturális termékeket jellemzi, hasonló – egyszerre emancipatív és egyszerre konzerváló vagy

12 Hochbruck, Wolfgang: *Geschichtstheater. Formen der „Living History“*. Eine Typologie. Bielefeld: transcript, 2013, 12. o.

13 Schörken, Rolf: *Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995, 112. o.

14 Vö. Sarasin, Philipp: „La Science en Famille”. Populäre Wissenschaft im 19. Jahrhundert als bürgerliche Kultur – und als Gegenstand einer Sozialgeschichte des Wissens. In: Gyr, Uely (szerk.): *Soll und Haben. Alltag und Lebensformen bürgerlicher Kultur*. Zürich: Offizin, 1995, 97–110. o.

retrográd – jegyeket hordoz, ugyanakkor esetről esetre világosan kimutatható, merre leng ki az ideológiai mérleg nyelve.

A továbbiakban ezen fő kérdések mentén vizsgálom a cirkuszpantomimeket, ugyanakkor két lényeges megszorítással is élnem kell: egyfelől források és kompetencia hiányában nem térhetek ki a pantomimelőadások zenekíséretének kérdésére, még ha kétségtelen is, hogy ez döntő szerepet játszott a darabok rendezését és befogadását illetően. Másfelől jöllehet a modern cirkusz 18. század végi megszületése óta bizonyíthatóan nem volt olyan, a nyugati kultúrához sorolt ország – sőt itt Oroszországot is említeni kell –, ahol ezek a darabok hiányoztak volna a közepes és a nagyobb cirkuszok repertoárjából (időnként lecsapódva a kisebb cirkuszok műsoraiban is),¹⁵ a továbbiakban bemutatott anyagok mégis aránytalanságot mutatnak, mégpedig a német nyelvű források javára. Ennek magyarázata nemcsak az, hogy többéves kutatómunkám során kitüntetett helyen szerepelt a német Circus Busch, amely a 20. század első felére a pantomimek Európa-szerte ismert és többnyire elismert specialistájává vált, hanem az is, hogy ennek köszönhetően a műfajhoz kapcsolódó tevékenysége kifejezetten jól dokumentált a többi cirkuszéhoz képest, mégpedig különösen az 1900-as évektől kezdődően, amikor is a cirkusz a bemutatott pantomimeket kísérő anyagokként rendszeresen jelentetett meg részletes műsorfüzeteket. Mindazonáltal a más porondokon bemutatott darabok történetéről és történelemképéről is igyekszem átfogó képet nyújtani, a vonatkozó, megbízhatónak tekinthető szakirodalomra, valamint az elérhető forrásokra támaszkodva. Ezzel a jelen fejezet első és második alfejezetének témáját is megjelöltem, nevezetesen a rendelkezésre álló elsődleges források problémáját és a cirkusztörténeti irodalom sajátos jellegét. A fejezet zárásaként részletezem azokat a fogalomhasználati és módszertani megfontolásokat, amelyek elemzésem szempontjából központi jelentőségűek lesznek.

1.1 Primer források és kritikájuk

A cirkuszpantomimek és általában a cirkusz történetének vizsgálatához rendelkezésre álló források egyszerre tűnhetnek zavarba ejtően gazdagnak és szegényesnek, de – miként az amerikai szerzőpáros, S. L. Kotar és J. E. Gessler is

¹⁵ Vö. Bernauer, Hans: Beim „Künstler“. Artisten von ehemals und von heute. In: Kleine Volkszeitung (Bécs), 1925. szeptember 20., 6–7. o., ANNO.

megjegyzí – bárhog ítéljük ís meg, többnyire megbízhatatlanok.¹⁶ Miben ís áll konkrétan ez a nem épp kutatóbarát konstelláció?

Az előadóművészetek történetével foglalkozó szakemberek számára köz-hely, hog – legalábbis a 19. század legvégeíg – hang- és képrögzítési lehetőségek hiányában eleve le kell mondani arról, hog egy-egy színházi, tánc- vagy cirkuszi előadásról, illetve koncertről pontosabb képet lehessen kapni és adni a performatív jelleg vonatkozásában.¹⁷ A modern cirkusz születésétől, vagyis Philip Astley 1768-ban Londonban meghirdetett első lovas bemutatóitól az 1830-as évekíg ráadásul szinte kizárólag színlapokból és falihirdetményekből – a mai plakátok elődjeiből – tájékozódhat a kutató. Jóllehet ezek sokszor meglepően részletesek a műsort illetően, nemegyszer elhallgatják az előadás időpontját és helyét, mert – főként az utazócirkuszok esetében – úgy készültek, hog változtatás nélkül felhasználhatók legyenek a különböző állomásokon. Ebben a tekintetben kétségtelenül megállja a helyét John K. Walton és James Walvin brit társadalomtörténészek diagnózisa – mely szerint a helyzetet „megfelelő források hiánya és a meglévők némasága”¹⁸ jellemzi –, amelyet az angliai vidéki szabadidőkultúra kutathatósága kapcsán állítottak fel arra utalva, hog a roppant csekély számú dokumentumból kinyerhető információk többnyire nem vagy nehezen igazolhatók. Levéltárakban, könyvtári különgyűjteményekben, valamint köz- és magángyűjteményekben őrzött falragaszpéldányok ugyan szép számmal akadnak, ám – legyen szó akár egy adott cirkuszi vállalkozásról, akár egy adott cirkuszművészről vagy egy településen adott időintervallumban megforduló előadásokról – az állományok aligha nyújtanak lehetőséget teljes körű történeti rekonstrukcióra, mivel jellemző módon sem a korai cirkuszok, sem a közgyűjtemények nem foglalkoztak azzal, hog szisztematikusan megőrizték és feldolgozzák a korai mutatóványosok és cirkuszok tevékenységével összefüggő szöveges és vizuális anyagokat. Az elenyésző mennyiségű plakáttörténeti forrásközlés, illetve e képes műfaj első korszakát behatóbban tárgyaló cirkusz- vagy plakáttörténeti mű – bár szinte felbecsülhetetlen értékű a kutatás számára – vagy csak speciális gyűjteményekben,

- 16 Kotar, S[usan] L. – J[oa]n E. Gessler: Rise of the American Circus, 1716–1899. Jefferson: McFarland & Co., 2011, 2. o.
- 17 Vö. pl. Brincken, Jörg von: Tours de Force. Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer, 2006, 106. o. sk.; Arrighi, Gillian: Political Animals: Engagements with Imperial and Gender Discourses in Late-Colonial Australian Circuses. In: Theatre Journal 2008/4, 609–629. o., itt: 612. o.
- 18 Walton, John K. – Walvin, James: Introduction. In: uők (szerk.): Leisure in Britain 1780–1939. Manchester: Manchester University Press, 1983, 1–9. o., itt: 4. o.

vagy csupán néhány könyvtárban olvasható, és a könyvpiacra is szinte beszerezhetetlen. Ennek talán legszélsőségebb esete az a lenyűgöző nyugat- és kelet-európai anyagot is bőséggel felvonultató, hétkötetes forráskiadvány, amely A4-es formátumban, fekete-fehéren fénymásolt változatban a könyvkereskedelemben elérhetetlen, és mindössze hét nyugat-európai könyvtárba jutott el.¹⁹ További nehézséget okoz a kutatás számára, hogy bár az elmúlt 20–25 évben a digitalizálásnak köszönhetően jelentősen bővült a potenciális cirkusztörténeti dokumentumok hozzáférhetősége, ez elsősorban a sajtótörténeti és fényképes anyagok kapcsán állítható, s nem a korai plakátállományok átfogó – és kétségtelenül roppant munka- és költségigényes – nyilvánossá tételéről. A képes dokumentumok körében még megemlíthetők egykorú kisformátumú képzőművészeti alkotások – többnyire akvarellek, metszetek és grafikák –, csak hogy ezek szerfelett ritkán kapcsolódnak manézsarabokhoz. A cirkusz és a pantomimek korai történetének vizsgálata tehát meglehetősen szűk korlátok közt kénytelen mozogni.

Ezek a korlátok valamelyest elmozdulnak az 1830–1840-es években, amikor is terjedni kezdenek a tömegsajtó első olyan termékei, amelyek – bár sporadikusan és általában meglehetősen szűkszavúan – cirkuszi előadásokról is beszámolnak, sőt egy-egy darabot metszetek alapján készült illusztrációkon is megjelenítenek. Utóbbiakat az erőteljes stilizálás jellemzi, a szűzség tekintetében pedig – a korabeli műsorok jellegének megfelelően – az ügyességi mutatványok, a lovas jelenetek, majd az egzotikus állatok ábrázolása kerül előtérbe. Példa erre az 1. képen látható, fametszet alapján készült illusztráció, amely eredetileg a párizsi *L'Illustration* című polgári-liberális képes hetilap 1846. február 14-i számában jelent meg névtelenül, és amely a színházi rovat kritikáinak egyikét kísérte.²⁰ Öt hónappal később ezen kritika és egy 1845. decemberi *L'Illustration*-beli cirkuszbeszámoló fordításának kombinációját,²¹ valamint egy – feltételezhetően szintén francia eredetire támaszkodó – cirkusztörténeti eszmefuttatást felhasználva és kiegészítve állt össze aztán az a cikk, amellyel a délnémet nyelvterületen terjesztett, hasonló profilú *Illustrierte Zeitung* jelentkezett.²² A szöveg többek közt a kép alapjául szolgáló, *Teufelspferd*

-
- 19 Oettermann, Stephan: Ankündigungs-Zettel von Kunstreitern, Akrobaten, Tänzern, Taschenspielern, Feuerwerkern, Luftballons und dergleichen. 7 kötet. Gerolzhofen: Spiegel, 2003.
20 Anonim: Théâtres. In: *L'Illustration* (Párizs), 1846. február 14., 373–374. o., itt: 373. o., Gallica.
21 Anonim: Théâtres. In: *L'Illustration* (Párizs), 1845. december 20., 243–244. o., Gallica.
22 Anonim: Der olympische Circus zu Paris. In: *Illustrierte Zeitung* (Lipcse é. m.), 1846. június 13., 384–386. o., ANNO.

(Ördögi ló, eredetileg: *Le cheval du diable*) című cirkuszi pantomimet is részletesen tárgyalja, és bár nem árulja el, hogy Amable de Saint-Hilaire-nek Balzac *A számárbőr* című, 1831-es regényéből írt „fantasztikus drámájáról” van szó,²³ annyi világossá válik, hogy a cirkuszi verzió a Faust-motívumot felhasználva, de egy lovat valódi főszereplővé avatva ért el jelentős sikert. Ulrich, az ördöggel lepaktáló fiatalember ugyanis, hogy minden kívánsága teljesüljön, hátralévő életévének fokozatos csökkenése árán egy olyan lovat kap útitársául, amely Flandriától és Izlandtól kezdve Bagdadon és Egyiptomon át egészen a Holdig, majd a pokolig repíti gazdáját, de közben marad ideje arra is, hogy embereket szabadítson ki életveszélyes, de legalábbis szorult helyzetükből, megküzdjön pár oroszlánna az Atlasz-hegységben és néhány jegesmedvével a Jeges-tengernél, s végül megbüntetve nagyravágyó lovasát egyúttal megmentsen egy ártatlan hölgyet is. Az illusztráció, amely tablószerűen rendez el néhány epizódot, csak roppant érintőlegesen követi a mesterien betanított ló és Ulrich cikkben megidézett kalandjait: nélkülözi a kezdő paktumjelenetet csakúgy, mint a záróaktust a pokolban, miközben egyéb olyan történeteket is bevon a képsorozatba, amelyek szöveges magyarázat híján szinte értelmezhetetlenek maradnak. A képi megjelenítés így sokkal inkább az egzotizáló-antropomorfizáló ábrázolástechnikát példázza, mintsem hogy az előadás feltételezhető menetét és jellegét adná vissza. E képes példa azt mutatja, hogy bár vizuális forrásként a falihirdetmények mellett megjelennek további anyagok is, ám tartalmilag ezek önmagukban csak elégtelen információmennyiséggel szolgálnak. Ráadásul külön vizsgálatot érdemelne az a jelenség, amelyet Hartwig Gebhardt német történész „a képek körforgásának” nevezett, amikor a korai filléres illusztrált magazinok képanyagát elemezve a metszetek transznacionális átvételeire, átrajzolásaira, eltérő kontextusba való helyezésére és eltérő szöveges kíséretére utalt.²⁴ Az idézett példa esetében, még ha a kép nem is változik, az eredeti, egy bekezdésnyi kritika a színházi rovatból a német nyelvű verzióban átkerül egy egészen más összefüggésbe: itt ugyanis olyan kultúrtörténeti fejtegetés részévé válik, amely a cirkuszt – egyértelmű hatalomkritikai kommentárokkal ellátva – a római gladiátor-játékokból eredezteti, és amely

23 Vö. Saint-Hilaire, Amable de: *Le cheval du diable*. Drame fantastique en 5 actes et 14 tableaux. Párizs, Tresse, 1845, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6523991t/f1.image>.

24 Gebhardt, Hartwig: *Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Brednich, Rolf Wilhelm – Hartmann, Andreas (szerk.): *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung Reinhausen bei Göttingen 1988*. Göttingen: Schmerser, 1989, 19–41. o., itt: 30. o.



1. kép: Anonim: Théâtre du Cirque-Olympique. – Scènes diverses du Cheval du Diable [A Cirque Olympique színháza. – A Cheval du Diable különböző jelenetei].
In: L'Illustration (Párizs), 1846. február 14., 373. o., Gallica

zárásként – az 1845. decemberi *L'Illustration*-beli cikk és a hozzá tartozó kép átvételével – kiegészül a brit gyarmati politika bírálatával. Elképzelhető, hogy az átírás-átvariálás melletti döntést a német nyelvű folyóirat részéről valóban a gyarmatosítás elítélésének kidomborítása motiválta, de természetesen az is indokolhatta ezt a szerkesztői-újságírói beavatkozást, hogy a nem párizsi olvasóknak érdektelen lett volna egy-egy párizsi cirkusz vagy színház helyhez és időhöz erősen kötődő előadásának kritikája.

Ez a kiragadott példa is szemlélteti, hogy a kísérőszöveg forrásértéke, kontextusa, a képértelmezést erősen befolyásoló jellege nem lebecsülendő. Nem véletlen, hogy a historiográfiában az utóbbi évek során vitatott vizuális történetírás szakértői közt konszenzus látszik kirajzolódni abban a tekintetben, hogy a képes és a szöveges források csakis kölcsönhatásukban elemezhetők.²⁵

²⁵ Vö. Jäger, Jens – Knauer, Martin: Bilder als historische Quellen? Ein Problemaufriss. In: uők (szerk.): Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung. München: Fink, 2009, 7–26. o.

Ezenfelül a korabeli kritikai vagy kommentáló irodalom megítélésénél – ahogy majd a konkrét pantomimelemzéseknél részletesen megmutatom – az adott sajtótermék profilja, politikai, ideológiai irányultsága is jelentős szerepet játszik. A cirkuszra vonatkozó szövegek kapcsán azonban további óvatosságra is szükség van. A 19. század közepétől ugyanis egyre több cirkuszi vállalkozó – felismerve a tömegsajtó hatékonyságát – nem bízta a véletlenre, illetve ilyen-olyan kritikusokra a szerencsét, hanem saját sajtóst alkalmazva vagy önnön tollára támaszkodva jelentetett meg beharangozókat vagy tudósításokat egy-egy előadásról, vélhetően az adott sajtótermék felé lerótt fizetség, esetleg ingyenyegy ellenében. A vissza-visszatérő retorikai fordulatok, valamint a „híradások” egyszerre több újságban, fogalmazásbéli hasonlóságban történő felbukkanása segít az ilyen jellegű források beazonosításában és kiszűrésében. Amikor például arról cikkez a *Neues Wiener Journal*, hogy az a „szenzáció, amelyet a *Nach Sibirien* [Szibériába] című pantomim előadása kelt immár Bécsben is, valamint a művészek és a művésznők teljesítménye érthetővé teszi, hogy a cirkusz nap mint nap teltházzal üzemel”, és hogy az „elegáns és elektromosan megvilágított cirkuszépületben való tartózkodás szerfelett kellemes”,²⁶ akkor a cikkíró tárgyi-lagossága és függetlensége kapcsán joggal foghat gyanút az olvasó.

A cirkuszmarketingnek ugyanebben az időben, az 1850-es évektől fellendülő ága lesz a litografált, nagyrészt színes plakátok forgalmazása, amely kapcsán – a korai falihirdetményekkel ellentétben – már jóval könnyebb átfogó képet kapni, mégpedig nemcsak a digitálisan hozzáférhetővé tett plakátállományoknak köszönhetően, hanem azért is, mert a számos népszerű kiadvány mellett jó pár, alaposan dokumentált forráskiadvány is rendelkezésre áll. Példaértékű ebben a tekintetben az a kiállítás-katalógus, amely nemcsak az egyes cirkuszplakátok adatainak rekonstruálására fordított külön figyelmet, hanem a cirkuszok történetének, a műfaji sajátosságok leírásának és a kultúrtörténeti kontextus felvázolásának feladatára is.²⁷ Ugyanakkor e képes műfaj vonatkozásában is roppant óvatosságra van szükség, hiszen erősen stilizált ikonográfiával dolgozó, a túlzás (kép)retorikai eszközével élő dokumentumokról van szó.²⁸ Miközben például a „humbugkirályként” elhíresült amerikai Phineas Taylor Barnum

26 Anonim: Pflingsten im Circus Busch. In: *Neues Wiener Journal*, 1899. május 21., 10. o., ANNO.

27 Vö. Schmidt-Linsenhoff, Viktoria – Wettengl, Kurt – Junker, Almut: *Plakate 1880–1914. Inventarkatalog der Plakatsammlung des Historischen Museums Frankfurt*. Kiállítás-katalógus. Frankfurt am Main [k. n.], 1986.

28 Vö. Rennert, Jack: *100 Jahre Circus-Plakate*. Zürich – Stuttgart, Classen, 1975, 3. o.; Deiters, Franz-Joseph: *Bilder ohne Rahmen – Zur Rhetorik des Plakats*. In: Knappe, Joachim (szerk.): *Medienrhetorik*. Tübingen: Attempto, 2005, 81–112. o.

iskolát teremtett a maga opulens hirdetményeivel, nem maradt el mögötte honfitársa, Adam Forepaugh cirkuszigazgató sem, aki a *The Veiled Prophet* (Próféta lepelben) című bibliai témájú pantomimjének plakátján a saját keresztnevét ki- és arcképét felhasználva nemcsak az elsőként teremtett emberré stilizálja magát, hanem egyúttal azt is értésre adja, hogy a világ cirkuszigazgatói közt szintén az isteni teremtető erejére, de legalábbis elsőségre tart igényt.²⁹ Talán némileg visszafogottabb plakáthagyományról lehet beszélni az európai cirkuszok esetében, ám főként a manézsdarabok összefüggésében itt is megfigyelhető a látványosság kedvéért történő túltrajzolás. A továbbiakban konkrét manézsdarabok példáján visszatérek még erre a problémára, de érdemes már itt megjegyezni, hogy a (cirkusz)reklám egyénítő marketinglogikájának dacára kialakult egy nemzetközi szinten is közösnek tekinthető ábrázolástechnika és tipográfia, ami csak részben vezethető vissza az olyan meghatározó litográfiai műhelyek dominanciájára a plakátpiacon, mint amilyen többek közt a hamburgi Friedländer cég vagy az egyesült államokbeli Strobridge Lithographing Company volt.³⁰ A vízipantomimeket hirdető posztereknek például elmaradhatatlan motívuma volt a vízben lubickoló, többnyire lengén öltözött tánckar, illetve a porondon átívelő híd, amelyről a szereplők – emberek és nemegyszer állatok is – a hullámokba vetik magukat, vagy éppen „véletlenül” beleesnek.³¹ Ennek fényében kifejezetten megállja a helyét a már említett történetírói igény, nevezetesen hogy a képes és szöveges források kritikus együtt olvasására van szükség ahhoz, hogy egy-egy ilyen pantomim konkrét, egyéni előadásmódja, cselekménye rekonstruálható legyen.

Legalább ilyen körülmények között kell eljárni a 19. század második harmadától szaporodó visszaemlékezésekkel, önéletrajzi írásokkal, még ha ezek jelentős segítséget nyújtanak is egy vagy több cirkuszi vállalkozás történetének és előadásainak felfüggyölítésében. Amikor Christiane Eifert, berlini történész két női cégtulajdonosnak – köztük Paula Buschnak, a Circus Buscht édesapjától, Paultól 1927-ben átvevő igazgatónőnek – önéletrajzát vizsgálta, rámutatott, hogy az autobiográfiai ígérennyel megírt művek rendszerint hajlanak az önstilizálásra és önigazolásra, ezért – a francia szociológus Pierre Bourdieu megállapításával összhangban – nem tapasztalatok közlési formájaként, hanem a saját

29 Vö. Rennert: 100 Jahre Circus-Plakate, 8. o. és 40. sz.

30 Vö. Malhotra, Ruth: Manege frei. Artisten- und Circusplakate von Adolph Friedländer. Dortmund: Harenberg, 1979; Schmidt-Linsenhoff – Wettengl – Junker: Plakate 1880–1914, 21. o. sk.

31 Vö. Markschiess-van Trix, Julius – Nowak, Bernhard: Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler Überblick. Lipcse: Atlantis, 1975, 58. sz. és 90. sz.

életútról kialakított elképzelések lenyomataként, társadalmi konstrukciókként olvasandók.³² Paula Busch önéletrajza, amelyet 1992-ben újra publikáltak az első kiadástól nagyrészt eltérő képanyaggal, összességében a cirkuszművészetért mindent feláldozni kész, fáradhatatlan és önmagát a nemzetiszocializmus, majd a második világháború áldozataként beállító művésznőként jeleníti meg az autobiográfia hősnőjét, és gondosan elhallgatja az NSDAP-val való együttműködést.³³ Helfert mellett a Circus Busch monográfiája, Gisela Winkler is korrigálta az önéletírás ilyenén ferdítéseit,³⁴ de nem is kell ennyire előre szaladni az időben, mert ahogy az autodidakta helytörténész, Hans-Werner Klünner is megállapította a berlini cirkuszok krónikáját vizsgálva, a vállalkozások rendszeresen olyan képet rajzoltak önmagukról a jubileumi kiadványaikban, amellyel „döntően tévútra vitték a cirkuszi történetírást”.³⁵ Ugyanis az efféle megszépítő beszédmód nemegyszer kiegészül dátum-, hely-, cím- és egyéb tévesztésekkel, ám talán még ennél is jellemzőbb az, hogy az anekdotikusság felülírja a kutatásban hasznosítható információkat, de legalábbis alapos kutatómunkát tesz szükségessé, amennyiben egy-egy előadás pontosabb beazonosítása, majd értelmezése a cél. A brit anglista, Helen Stoddart, egy kitűnő cirkusztörténeti monográfia szerzője nem véletlenül hasonlítja a téma kutatóit Gradgrindhez, Dickens *Nehéz idők* című regényének közmondásossá vált, savanyú alakjához, aki notóriusan kutakodik, mert ragaszkodva az úgynevezett tényekhez soha sincs kibékülve a rendelkezésre álló adatokkal és megbízhatóságukkal.³⁶

A cirkusztörténet és kivált a manézsdarabok kutatása tekintetében a Gradgrind-féle vágyak és kényszerek kielégítésének elsődleges terepét jelentik a cirkuszarchívumok és kisnyomtatványtárak, amelyek jobbára magángyűjtemények, és csak kisebb részben államilag fenntartott, nagyobb intézmények

32 Eifert, Christiane: Unternehmerinnen im Nationalsozialismus. Paula Busch und Käthe Kruse blicken zurück. In: Schaser, Angelika (szerk.): Erinnerungskartelle. Zur Konstruktion von Autobiographien nach 1945. Bochum: Winkler, 2003, 117–140. o., itt: 117. o. és 137. o.

33 Busch, Paula: Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus. Stuttgart: Engelhorn, 1957; vö. uő: Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus. Berlin: Das neue Berlin, 1992.

34 Winkler, Gisela: Circus Busch. Geschichte einer Manege in Berlin. Berlin: be.bra, 1998, 61–63. o.

35 Klünner, Hans-Werner: Zirkusstadt Berlin. Eine Chronologie der Zirkusbauten an der Spree. Berlin: Edition Berlin 750 [1986], 70. o. és 77. o.

36 Stoddart, Helen: Rings of Desire. Circus history and representation. Manchester – New York: Manchester University Press, 2000, 1. o.

– egyetemek, közkönyvtárak, múzeumok – állományainak részét képezik.³⁷ Az itt felhalmozott anyagok lefedik azokat a forrástípusokat, amelyekről fentebb szoltam – tehát falihirdetményeket, színlapokat, sajtóanyagokat, képes dokumentumokat, visszaemlékezéseket –, de kiegészülnek a cirkuszpantomimek vizsgálatához elengedhetetlen dokumentumcsoporttal, nevezetesen nemcsak a darabok cselekményét ismertető műsorfüzetekkel, amelyek nemegyszer utalnak a porondon történő megjelenítés mikéntjére, és helyenként színlapszerűen a szereposztásra és a szerzősége is, hanem szöveggönyvekkkel is.³⁸ Tudomás szerint egy budapesti, néhány párizsi, holland és amerikai cirkusz pantomimjén kívül egyetlenegy műsorfüzet sem elérhető digitalizált formában,³⁹ azaz a kutatás ráutalt a speciális gyűjtemények meglehetősen elszórtan és több esetben még csak katalogizáltan sem rendelkezésre álló nyomtatott anyagaira. Mindenesetre figyelemreméltó műsorfüzet-állománnyal rendelkezik a berlini Zirkusarchiv Winkler és a drezdai magángyűjtő, Ernst Günther archívuma, amelyben két németországi nagycirkusz, a Busch és a Sarrasani dokumentumai lelhetők fel,⁴⁰ illetve a két legnagyobb amerikai cirkusztörténeti gyűjtemény, a baraboo-i Robert L. Parkinson Library and Research Center és a sarasotai The John and Mable Ringling Museum of Art levéltára. Ezekben és más, kisebb

37 Átfogó, kétkötetes cirkusztörténetében Gisela Winkler összeállította a világ valamennyi cirkuszmúzeumának és gyűjteményének listáját; vö. Winkler, Gisela: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 1. kötet: Die Geschichte der Artistik und des Zirkus. Gransee: Edition Schwarzdruk, 2015, 527–529. o. Bizonyos adatok időközben aktualitásukat veszítették. A BTM Kiscelli Múzeum Térkép-, Kézirat- és Nyomtatványtár plakátanyaga alapján, Csáki Tamás gyűjteményvezető koordinálásával rendezett kiállítás katalógusához vö. Teller Katalin – Molnár Dániel: Show és business Pest-Budán. Kötélművek, önmozgások és más világsszámok. Budapest: Kiscelli Múzeum, 2022, <http://real.mtak.hu/159115>.

38 A dokumentumtípusok elnevezését nemcsak nyelvenként nehéz megfeleltetni egymásnak, hanem koronként is változott – erről bővebben is szöveg a terminológiával foglalkozó alfejezetben.

39 Vö. a H. Orlóci Edit monográfiájának függelékéként megjelentetett, majd digitálisan is elérhetővé tett pantomimleírást: Circus Wulff: Az elrabolt menyasszony [1898 vagy 1901]. In: H. Orlóci Edit: Szabad a porond. A magyar cirkuszi testnyelvjáték (1890–1914). Budapest: József Műhely, 2006, 185–190. o., https://epa.oszk.hu/01400/01461/00018/pdf/EPA01461_cirkuszi_akrobatika_2012_04_07.pdf; a Bibliothèque nationale de France Gallica állományából többek közt Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine: Macbeth ou Les sorcières de la forêt. Párizs: Chez Fages, 1817, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1042107/>; illetve Kiralfy, Imre: Nero, or The Destruction of Rome. Buffalo, NY: The Courier Co., 1890, <https://hdl.handle.net/11134/44288>. Az Amszterdami Egyetem különgyűjteményének katalógusában megnézhető programfüzetek a hibás linkek miatt alig azonosíthatók be, és ezért kideríthetetlen, hány pantomimleírás rejtőzik az állományban.

40 Ezek alapján készült monográfiák: Winkler: Circus Busch; Günther, Ernst: Sarrasani, wie er wirklich war. Berlin: Henschel, 1984, itt ld. 312. o.; uő: Zirkusstadt Dresden. Drezda: Tauchaer, 2002.

amerikai gyűjteményekben őriznek továbbá mintegy 400 olyan könyvet, amely az európai cirkuszdokumentumok között nem található meg: míg Európában az állandó cirkuszipületet, sőt cirkuszipületeket fenntartó, nagy vállalkozások uralták a piacot, addig az Egyesült Államokban jellemző szervezeti formátum a hatalmas távokat legyűrő utazócirkuszoké volt. Ezek pedig az éves szezon dokumentálására menetnaplókat (*route books*) vezettek, amelyeket később – feltételezhetően csak részben – könyvalakban is megjelentettek, és amelyekben a klimatikus viszonyoktól és utazási nehézségektől kezdve az előadások – és ezen belül a pantomimek – értékelésén át a közönség fogadtatásáig számtalan információt rögzítettek.⁴¹ A menetnaplók kétségkívül felbecsülhetetlen értékkel bírnak az (utazó)cirkusztörténeti vizsgálódások számára, ám – tartalmi és értelmezői szempontból – a sajtókritikák mellett mégis a műsorfüzetek jelentik a pantomimek tartalmi rekonstrukciójához legszorosabban kapcsolódó forrást. Mindazonáltal itt is megfontolandó az a belátás, amelyet Sylke Kirschnick berlini cirkusz- és irodalomtörténész fogalmazott meg, amikor a *Circus Busch Persien* (Perzsia) című pantomimjét elemezte: szerinte a füzetben olvasható „értékelő kommentárok” „egyértelmű szimbolikus tartalmakat” közvetítenek, és mivel „nem irodalmi szövegről, [és] nem a nyelvi megformálásra reflektáló ábrázolásról van szó”, nem beszélhetünk a szöveg esztétikai minőségeiről, hanem olyan szándékosan vagy akaratlanul is irányított olvasmányanyagról, amelyben az „értelmezési lehetőségek leszűkítettek”.⁴² Az effajta szövegek elemzésének tehát számot kell vetnie a manipulatív jellegükkel, de legalábbis azzal, hogy a műsorfüzetek elsődleges funkciója a gyakorlati használatban, nem pedig valamiféle esztétikai élvezet kiváltásában rejlett. Az értelmezési lehetőségek szűk mivolta kapcsán még hozzá kell tenni azt is, hogy korántsem minden cirkusz tartotta fontosnak, hogy manézsdarabjait műsorfüzettel vagy szövegkönyvvel kísérje, sőt, megkockáztatható az a becslés is, mely szerint mindössze a bemutatott pantomimek tizedéhez készültek ilyen, általában 8 és 32 oldal közti terjedelmű írások. Arról pedig végképp nincsenek primer források, hogy a korai némajátékokat kiegészítő, a szereplők által feltartott, feliratokat

41 Az említett két nagy archívum 2017-ben indította el hároméves, az Illinois State University közreműködésével futó projektjét, amelyben mintegy 300 menetnaplót digitalizáltak; vö. Meier, Allison: *Digitizing Route Books from the Golden Age of the American Circus* (2017), <https://hyperallergic.com/359052/circus-route-books-digitization-project/>.

42 Kirschnick, Sylke: *Tausend und ein Zeichen. Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, 95. o. és 96. o.

tartalmazó tekercseken vagy táblákon mi is volt olvasható – hogy ilyeneket használtak a cirkuszosok, pusztán másodkézből tudható.⁴³

A speciálisan cirkuszi anyagokat őrző magán- és közgyűjteményeken túl további dokumentumtípusok találhatók különböző állami és városi levéltárakban. Itt jobbra tűzrendészeti, rendőrségi iratok, építési engedélyek, illetményfizetési és adózási kimutatások, valamint nagyritkán cenzúrapéldányok jelentik azokat a forrásokat, amelyek egy-egy cirkuszi vállalkozás és manézsdarab vonatkozásában hozzáférhetők. Ugyanakkor a második világháború előtti korszak tekintetében, ahogy azt Martin Baumeister, az első világháborús berlini színi- és cirkuszi előadások és frontszínházak történésze is kiemelte, nagy szerepcse kell ahhoz, hogy az előadásokkal konkrétan foglalkozó dokumentumok álljanak rendelkezésre.⁴⁴ Ezek ugyanis Európában nagyrészt megsemmisültek, de legalábbis roppant hiányos állományokként maradtak fenn, ezért többletinformáció-értékük majdhogynem elhanyagolható. Azonos megállapításra jutott Mira Horvath is a századfordulós és két világháború közti korszak bécsi cirkuszi vendéjátékait és vándorcirkusz-előadásait vizsgálva.⁴⁵

Összességében tehát a manézsdarabokra vonatkozó elsődleges képes és szöveges források roppant sokszínűek, még ha például színháztörténeti, sőt variététörténeti dokumentumokkal összehasonlítva csekély számúak is,⁴⁶ és jóval nehezebben hozzáférhetők. Nem véletlen, hogy a brit történész, Robert M. Lewis, aki átfogó antológiát állított össze a 19. századi amerikai szórakoztatóipar dokumentumaiból, az egyes ágazatokról szóló bibliográfiai esszéjében annak a véleményének adott hangot, miszerint a „népszerű szórakozást lefedő területek közül a cirkusztörténet a legkevésbé analitikus”.⁴⁷ Ráadásul a cirkuszra vonatkozó valamennyi forrás esetében fenntartásokkal érdemes élni, mert a cirkuszi üzem logikájának megfelelően – ami bizonyára általánosítható a korabeli

43 M. Wilson Disher *The Greatest Show on Earth* (A Föld legnagyobb show-ja) című, 1937-es visszaemlékezését idézi oldalszám megadása nélkül Hera, Janina: *Der verzauberte Palast*. Aus der Geschichte der Pantomime. Ford. Birgitt Pitschmann. Berlin: Henschel, 1981, 110. o.; vö. még forrásmegjelölés nélkül Daum, Paul Alexander: *The Royal Circus 1782–1809: An Analysis of Equestrian Entertainments*. The Ohio State University, doktori értekezés, 1974, 5. o.

44 Baumeister, Martin: *Kriegstheater*. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918. Essen: Klartext, 2005, 19. o. sk.

45 Vö. Horvath, Mira: *Großzirkus auf Reisen*. In: Peter, Birgit – Kaldy-Karo, Robert (szerk.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Bécs: Lit, 2003, 101–120. o., itt: 117. o.

46 Utóbbihoz vö. Jansen, Wolfgang: *Das Varieté*. Die glanzvolle Geschichte einer unterhalten Kunst. Berlin: Edition Hentrich, 1990, 10–12. o.

47 Lewis, Robert M.: *From Traveling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830–1910*. Baltimore, Md. – London: John Hopkins University Press, 2003, 367. o.

tömegkultúra egészére nézve – erős túlzásokkal, szépítésekkel, önstilizálással élnek. A főként sajtótermékekben hagyományozódott kritikai irodalom értelmezésénél pedig fontos szempont az adott orgánus helye a politikai, ideológiai palettán csakúgy, mint a célközönség és a periodika profilja. A felsorolt forrástípusokra támaszkodó cirkusztörténeti szakirodalom, amint a következő alfejezetben láthatóvá válik, hasonló szóródást mutat a történeti rekonstrukció módszerének, mélységének, megbízhatóságának tekintetében. Mielőtt azonban sort kerítenék ennek feltérképezésére, egy konkrét dokumentum alapján érzékeltetem, milyen alapkutatási és értelmezői lépésekre ad lehetőséget egy cirkusztörténeti forrásanyag, és kontextusát tekintve milyen összetett kérdések fogalmazhatók meg a forrás és az általa megidézett manézsarab kapcsán.

1.1.1 Példa: Katharina II. (1904)

A dokumentum

A Circus Busch⁴⁸ egyik előadásához készült szórólap (2. kép) azon négy, műsorfüzeteket, színlapokat, leporellókat, hirdetményeket, újságformátumban kiadott reklámanyagokat és plakátokat tartalmazó doboz egyikéből származik, amelyeket a Wienbibliothek im Rathaus 2016 tavaszán tett kutathatóvá.⁴⁹ A szórólap – amelyet elnevezésével ellentétben és a kor szokásainak megfelelően meg kellett vásárolni – egy 32 cm széles és 24 cm magas, fényes papír, amely félbehajtván kis füzetként olvasható. Borítója a cirkusz nevével – amely itt a bevett írásmódtól eltérően „Zirkus”-ként szerepel –, valamint az előadás helyén és a cirkusztörténetileg megkerülhetetlen ló képén kívül olyan alapinformációkat közöl, amelyek több előadásra is vonatkoznak: felsorolja az előadás kezdetét, a belépti díjakat és a jegyvásárlási lehetőségeket. A kis füzetet kinyitva a bal oldalon az 1907. június 2-i, esti előadás első részének műsorszámait közöl

48 A cirkusz történetéről átfogóan ld. Winkler: Circus Busch; néhány berlini pantomimjéről Franzkowiak, Anne: Vom Grünen Strand der Spree nach Pompeji. Manegeschaustücke und Sensationen bei Busch am Bahnhof Börse. In: Stiftung Stadtmuseum Berlin (szerk.): Zirkus in Berlin. Dormagen: Circus, 2005, 79–93. o., illetve ideológiakritikai megjegyzésekkel Kirschnick, Sylke: Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus. Berlin: Theiss, 2012, 79–101. o.

49 Wienbibliothek im Rathaus, C-64520: Konvolut von Programmheften und Ankündigungen von Zirkusveranstaltungen. A szisztematikáról és a gyűjtemény részleteiről vö. Bestandssystematik Konvolut „Zirkusprogramme”, <http://media.obvsg.at/AC13223363-1001>. Köszönettel tartozom Jakob Zenzmaiernek, hogy felhívta a figyelmemet az anyag hozzáférhetővé válására.

1.1 Primer források és kritikájuk



a keretezésnek és a nagyobb betűméretnek köszönhetően szembe tűnik Willy Hagenbeck fellépése 70 jegesmedvéjével, amely az előadás bohóc- és főként lovas számok uralta első részét zárja. A jobb oldalt teljes mértékben elfoglalja a *Katharina II.* (II. Katalin) című, „nagy kosztümös tündérjáték”, „eredeti pantomim” ismertetése, amely megadja nemcsak a darab szerzőjének és egyben betanítójának nevét (Burckhardt-Footit), illetve külön a táncbetétek betanítójának (Ottavinak, olasz királyi udvari balettmesternek) és a zeneszerzőnek (Taubertnek) a nevét, hanem a hat felvonás címét is, tipográfiaailag is kiemelve egy látványosságot a harmadik felvonásban (1. felvonás: Orosz parasztlakodalom – 2. felvonás: A cárnő budoárjában – A 3. felvonásban: Baronesse de Vallénoire, fantázia-tűztáncosnő fellépése legújabb kreációiban – 3. felvonás: Rokokó ünnep az Ermitázsban – 4. felvonás: Szibéria bányáiban – 5. Medvevadászat az Urálban – 6. felvonás: Jégpalota a Néván). Az oldalon továbbá utalás található a pantomimet leíró, megvásárolható műsorfüzetre (itt szó szerinti fordításban szövegkönyvet emleget a szórólap). A füzetke hátlapja végül a másnap esti előadást hirdeti három lovas szám, egy bohóc és újfent a jegesmedvék, valamint a pantomim kiemelésével. A díszített keret és a tipográfia egy része az ekkor divatos szecesszió formavilágából merít, míg a műsor naponta változtatott tartalmait feltűnően egyszerűbb betűkészlettel szedték. A cirkusz ugyanezt a sémát – kerettel és borítóval, illetve a bal belső oldalon „Programm” címmel – használta a májusi fellépéseire is.⁵⁰ Mindkét nyomtatott anyag a Julius Fischer vezette, 1896-ban alapított bécsi nyomdából származik, amelynek székhelye a cirkusz közelében volt.⁵¹ A nem hely- és időspecifikus műsorfüzetekkel és plakátokkal ellentétben – ezek a már említett Friedländer-cégnél készültek – a szórólapok helyi nyomdából érkeztek, amit kétségtelenül az az általános gyakorlat kényszerített ki, hogy a cirkuszok egy-egy szezon vagy vendéggjáték idején többször és vélhetően meglehetősen spontán módon változtattak a műsoron. Nem véletlen, hogy az effajta dokumentumokban elmaradhatatlan az a kitétel, miszerint a cirkusz igazgatósága fenntartja magának a műsorváltoztatás jogát.

Kettős oka van annak, hogy épp erre a forrásra esett a választásom. Egyfelől az, hogy információkban viszonylag bőséges, másfelől az, hogy ez

50 Vö. [Szórólap a Circus Busch 1907. május 4-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/1/12.

51 Vö. Lehmann, Adolph: Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger. Wien: Hölder, 1896, 1. kötet, 496. o., <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/74571>, illetve a Taborstraßei címmel Lehmann, Adolph: Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger. Wien: Hölder 1898, 1. kötet, 551. o., <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/80158>.

a dokumentumtípus mind a szakirodalomban, mind a gazdagon illusztrált cirkusztörténeti publikációkban rendszerint a rövidebbet húzza. Ez utóbira csupán hipotetikus magyarázat adható: ilyen füzetek valóban csekély számban találhatók különböző archívumi állományokban, és a cirkusztörténeteket általában illusztráló anyagokhoz képest – vagyis hirdetményekkel, metszetekkel, fotókkal és plakátokkal összevetve – jóval kevésbé látványosak. Helyettük többnyire a hasonló, bár kevésbé részletes alapinformációkkal rendelkező színlapokat szokás publikálni, ahogy átfogó kétkötetes monográfiájában Gisela Winkler vagy egy régebbi, gazdag képanyaggal ellátott kiadványban Gerhard Eberstaller is tette.⁵² A már említett, számos dokumentumtípust felvonultató berlini kiállítás-katalógus is csupán egyetlen ilyen, valószínűleg 1892-ből származó szórólapot közöl Carl Hagenbeck cirkuszától, ám egyáltalán nem kommentálja.⁵³ Orosz és angol nyelvű kiadványokban nem találkoztam efféle füzeteszerű szórólappal, holott forgalomban voltak német nyelvterületen túl is: forgalmazott ilyeneket a brit Bertram W. Mills londoni cirkusza csakúgy, mint a párizsi Nouveau Cirque.⁵⁴ Hogy a kiválasztott szórólap csak „viszonylag” bővelkedik információkban, szintén magyarázatra szorul: később, az 1920-as években egyre több olyan szórólapot terjesztenek a cirkuszok, amelyek jóval részletesebbek a manézsdarabok tekintetében. Ilyen volt például nemcsak Carl Hagenbeck reklámokkal is teletűzdelt, tizenhat oldalas kiadványa, amely a *Die Jagd um die Welt* (Vadászat a világ körül) című pantomimet a szcenika alkotóira és a szereplőkre vonatkozó adatokkal – utóbbiakat egyes jelenetekre lebontva – ismertette 1925 februárjában,⁵⁵ hanem az a füzetke

52 Vö. Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*; Eberstaller, Gerhard: *Circus*. Wien – München – Zürich: Molden, 1976. Ugyanakkor Gisela Winkler illusztrációként közölt egy ilyen, az *Ut de Franzosentid* ([Aus der Franzosenzeit], kb. Németország francia megszállásának korából) című pantomimhez készült szórólapot a Circus Buschról szóló monográfiájában: Winkler: *Circus Busch*, 40. o.

53 Keyser, Marja: *Die Raubtierdressur. Vom Käfigwagen in die Manege*. In: Merkert (szerk.): *Zirkus Circus Cirque*, 162–177. o., itt: 165. o.

54 [Szórólap a Bertram W. Mills' Circus 1928. december 20-i műsorához], *Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam*, TEY0050000120, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/186950> és [Szórólap a Nouveau Cirque 1897. december 24-i műsorához], *Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam*, TEY00500000421, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/187576>.

55 [Szórólap a Circus Carl Hagenbeck 1925. februári műsorához], *Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Varieté – Zirkus – Kabarett* [Konvolut Zirkus], j. n. A hamburgi Busch-cirkuszban vendégeskedő Hagenbeck bemutatójáról – a legendás Codona trapézművész-csoport első európai fellépésével – ld. Anonim: *Von Affen, Pferden und Akrobaten. Hagenbeck im Zirkus Busch*. In: *Hamburger Nachrichten* AA, 1924. december 20., első melléklet, [1. o.], Europeana; a manézsdarab premierjéről ld. Anonim: *Zirkus Carl Hagenbeck*. In: *Hamburgischer Correspondent* MA, 1925. február 14., második melléklet, [2. o.], Europeana.

is, amely a *Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes!* (Quo vadis? A kereszt jegyében!) című, „Néró császár Rómájában játszódó nagy történelmi manézsdarab” berlini „ősbemutatóját” kísérte. Itt két sűrűn nyomtatott oldalon olvasható a nyolc – „képként” aposztrofált – jelenet bombasztikus címekkel ellátott tartalma, természetesen az előadók és a közreműködők felsorolásával együtt.⁵⁶ Hogy ez a részletesség nem vezethető vissza a pantomimet külön ismertető műsorfüzet hiányára, bizonyítja annak megléte a berlini Zirkusarchiv Winklerben. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy egy-egy manézsdarab többé vagy kevésbé aprólékos tartalmi leírása korántsem valami kései fejlemény a cirkusztörténetben: a kora 19. századtól fogva számtalan plakát tanúskodik arról, hogy gyakran falihirdetmények látták el ugyanezt a funkciót, ugyanis hol felvonásokra lebontva, hol anélkül, de többnyire legalábbis a szereplőgárdát feltüntetve tájékoztattak a darabról. Mindezekkel összevetve a *Katharina II.* szórólapja csak mérsékelten informatív, hiszen a pantomim jeleneteinek tartalmáról nem ad mégoly szűkszavú felvilágosítást sem. Erre még részletesen visszatérek, elsőként azonban a forrásdokumentum összetett kontextualizálhatóságára hívom fel a figyelmet, hogy láthatóvá váljék, milyen jellegű és spektrumú kutatási kérdések kapcsolódhatnak a forrás által hordozott információkhoz.

A pantomim és az előadás a cirkusz történetén belül

A *Katharina II.* egyike volt annak a közel 140 manézsdarabnak, amelyet több mint hatvanéves fennállása során, 1884 és 1945 között a Circus Busch bemutatót, jöllehet nem állapítható meg egyértelműen, hogy pontosan mekkora volt a repertoár. A cirkusz monográfusa, Gisela Winkler, alapos kutatásokra és saját archívumára támaszkodva ugyanis 110 ilyen darabot listáz,⁵⁷ ám valószínűsíthető, hogy ennél mintegy harminccal magasabbra becsülhető ez a szám, ugyanis 1892 és 1932 között csak német nyelvterületen még másik 13 pantomimet mutatott be a vállalkozás.⁵⁸ A manézsdarab-kínálat pontosítását a forrásanyagok lappangásán túl az is nehezíti, hogy – más cirkuszokhoz hasonlóan – Buschék is gyakran dönthettek egy-egy színjáték „felújítása” mellett, de természetesen nem verték nagydobra az ezzel járó cím- és tartalmi

56 [Szórólap a Circus Busch 1924. december 22-i műsorához], saját gyűjtés (9. kép).

57 Vö. Winkler: Circus Busch, 127. o. sk.

58 A kiegészítés az ANNO, a Europeana, a FES, a DIFMOE, valamint a BSB digitális gyűjteményeiben indított keresések, illetve a Wienbibliothek im Rathaus és a Stiftung Stadtmuseum Berlin archív anyagai alapján volt lehetséges.

változtatásokat, melyek beazonosítása részletes műsorfüzet vagy kimerítő kritika hiányában lehetetlen. Ezen felemás ismeretek dacára is állítható, hogy a különböző tartalmi súlypontok – úgymint legendák, irodalmi és zenei adaptációk, mítoszok, történelmi események és szereplők megjelenítése – kiegyensúlyozott ritmusban váltogatták egymást a cirkusz működése során. Mindez a cirkusztörténeten belül már olyan fejlődés eredménye volt, amely a katonai némaképletek és a balettpantomimek korai dominanciája után a 19. század közepétől az uralkodók tetteinek, a császári és királyi udvartartások főszereplőinek hangsúlyosabb megjelenítése és a korabeli népszerű kultúra rokonítható termékeinek adaptálása, valamint általában a műsorprofil sokszínűvé tétele felé vezetett.⁵⁹ A történelmi feldolgozások alkalmat adtak a cirkuszoknak arra, hogy látványosan hódoljanak a korabeli hivatalos alattvaló-diskurzusnak csakúgy, mint a közhelyes etnográfiai képek és az arisztokrácia fényűző életét kísérő, anekdotikus epizódok terjesztésének, de akad példa ellentétes tendenciára is, vagyis társadalomkritikus feldolgozások megjelenésére. Mindez jobbra a népművelés áldásos tevékenységének jegyében folyt, vagyis a cél a felvilágosítás szellemében követett *prodesse et delectare* megvalósítása volt, amit számos más cirkuszhoz hasonlóan a Circus Busch sem győzött eléggé hangsúlyozni hirdetéseiben és műsorfüzeteiben, később pedig Paula Busch a maga visszaemlékezéseiben.⁶⁰

Ebbe a sorba illeszkedett a *Katharina II.* is, melynek részletes műsorfüzete világhíressé tette, milyen fontos a cirkusz számára a történelmi hitelesség és a történelmi összefüggések nézőbarát feltárása, ám a szöveg mindeközben arról is árulkodik, mily szabadon és milyen sajátos hangsúlyokkal kezelte a rendezés a historikus alapanyagot, a Pugačev-felkelés körül zajló eseményeket. A bevezető passzusok a cárnő uralkodását megelőző trónváltások után röviden ismertetik Nagy Katalin kegyencpolitikáját, illetve a Pugačev vezette, a vallásszabadságért és a jobbágyrendszer felszámolásáért indított lázadás körülményeit. A pantomim hat „felvonására” lebontott, kimerítő összefoglalóból az derül ki, hogy a kegyelti státuszában épp megingó Orlov herceg megalapozottan leplezi le a cárnő új kegyencét, egy friss jobbágyházaspár férfi tagját mint a Pugačev-felkelés egyik kulcsfiguráját, aminek következtében Orlov újra

59 Vö. Kuznecov: Cirk, passim; az angolszász területre jellemző, hasonló tendenciáról számol be Simon, Linda: *The Greatest Shows on Earth. A History of the Circus*. London: Reaktion Books, 2014, 36. o. sk. és 117. o.

60 Vö. Paula Busch sokat idézett, történelmi didaktikára vonatkozó vallomását in Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 68. o.

az uralkodónő szeretői között találhatja magát. A jobbágyfiú viszont önfeláldozó feleségével a szibériai száműzetésből elszökve végül egy újabb kegyelt, Potëmkin empátiájának köszönheti, hogy az immár újra jóindulatú cárnő felmenti összeesküvői bűnei alól, mi több, uradalommal is megajándékozta a párt. A leírás egyértelművé teszi, hogy a cárnő hatalompolitikai zsenialitása és az összeesküvőkkel szemben gyakorolt kegyessége csakis arra vezethető vissza, hogy „születését tekintve anhalt-zerbsti hercegnő”,⁶¹ vagyis német származású volt. Megdicsőülését a látványos díszlettel ellátott porondon kellő mennyiségű folklór- és kalandos elem kísérte, melyek közt a nemzeti és a világtörténelem epizódjai és szerelmi afférok ugyanúgy helyet kaptak, mint népies figurák és idomított kutyák, valamint vadállatok. Nemcsak annyiban tekinthető paradigmaticusnak ez az előadás, hogy a történelmi manézsdarabok nagy része efféle elemeket variált, hanem annyiban is, hogy roppant kreatívan kezelte az áthagyományozott történelmi tudást, még ha itt nem is azonosítható be konkrét forrás, amelyből a cárnő életének és szerelmi afférjainak epizódjai származhattak. Mert bár Nagy Katalin számtalan 19. századi és századfordulós népszerű történelmi olvasmányban, illusztrált magazinban és szépirodalmi feldolgozásban – mint német nyelvterületen például Leopold von Sacher-Masoch *Russische Hofgeschichten. Historische Novellen* (1872, Orosz udvari történetek. Történelmi novellák)⁶² és Eduard Maria Oettinger *Die nordische Semiramis* (1863–1864, Az északi Szemiramisz) című művében – szerepelt olyan hősnőként, aki boldogan borul az arisztokrácia és a tisztikar hímnemű képviselőinek kebelére, ám még az efféle pletykaszintű ábrázolásokban sem találni arra utaló jelet, hogy a cárnő egy vidéki jobbágyfiú irányába táplált volna gyengéd érzelmeket, arról nem is beszélve, hogy – mint a manézsdarabban – még csókjával is megajándékozta volna.

A történelmi alapanyag illetően átírása, továbbköltése természetesen nem számított kivételes eljárásnak a századfordulón, sőt, többek közt a kultúrtörténész Carlotta Sorba is felhívta a figyelmet arra a már 18. századi színpadokon is követett gyakorlatra, melynek során a vélt történelmi hitelességet hallgatólagosan feláldozták a kalandos és melodramai fordulatok, illetve az emocionalizálás

61 Circus Busch: Katharina II. [műsorfüzet], saját gyűjtés, 5. o.

62 Vö. részleges magyar fordításban Sacher-Masoch, Leopold von: Az orosz udvar titkaiból. Novellák. Ford. Csete Lajos. Budapest: Grimm, [1890].

kedvéért.⁶³ Erre a hosszú hagyományra⁶⁴ építhetett a pantomim mellett az a két plakát is, amely a darab reklámozására készült a már említett Adolph Friedländer műhelyében. A kegyetlennek tűnő, szigorú bányaigazgató testes alakja előtt térdelő, rimánkodó fiatalasszony és karóhoz kötött, félig alélt szerelmének drámai ábrázolása⁶⁵ legalább annyira szolgálta az affektusok csatornázását, mint a kalandszüzsét és a komikumot hangsúlyozó másik plakát, amelyen egy vadászcímetbe ágyazva ott vannak a ma is hatásos imagozó elemek: a kötelezően havas szibériai táj, a barnamedvék és az erősen stilizált népviseletbe öltöztetett lovasok. Utóbbi grafikát használta aztán fel a cirkusz a műsorfüzet borítójához is (3. kép).

A pantomim 1907. május 18-i bécsi bemutatója csak a bécsieknek volt újdonság, ugyanis Buschék már két és fél évvel korábban, 1904. november 1-én Berlinben is műsorra tűzték, épp a cirkusz alapításának 20. évében. Ezt az évfordulót Paul Busch jó alkalomnak tekintette arra is, hogy alaposan renoválja-átalakítsa azt a hamburgi cirkuszépületet, amelyet Ernst Renznek, a 19. század nagy német cirkuszigazgatójának utódjától vett át 1902-ben. Az átépítés elsődleges célja az volt, hogy a cirkusz technikailag alkalmassá váljon bonyolultabb vízipantomimek bemutatására is – Busch a következő évben ugyanilyen fejlesztésbe fogott a bécsi cirkuszépületben is.⁶⁶ Amikor a hamburgi átalakítás befejeződött, a cirkusz a *Winterfreuden* (Téli örömek) című manézsdarabbal nyitotta meg az itteni 1904-es szezont, amely úgy tűnik, jóval többet nyújtott annál, mint egy szokványos „eredeti kosztümös hidrológiai pantomim”, mely elnevezéssel a Circus Busch tíz évvel korábban az egyik vízipantomimjét illette.⁶⁷ Amellett, hogy a hamburgi jubileumi előadáshoz a rendező törölte a berlini premieren még

63 Vö. Sorba, Carlotta: Melodrama in post-revolutionary Europe: the genealogy and diffusion of a ‚popular‘ theatrical genre and experience, 1780–1830. In: Borsay, Peter – Furnér, Jan Hein (szerk.): *Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700–1870. A Transnational Perspective*. Manchester: Manchester University Press, 2016, 49–71. o.

64 Vö. Niemeyer, Lisa: Im Spiegel der Geschichte. Geschichtspopularisierung in der historischen Unterhaltungsliteratur der 1850er Jahre. In: Hardtwig, Wolfgang – Schug, Alexander (szerk.): *History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt*. Stuttgart: Steiner, 2009, 200–215. o.

65 Vö. Circus Busch: Katharina II. von Rußland [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010001416, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/172902>.

66 Vö. Winkler: Circus Busch, 20. o.; Anonim: Zirkus Busch. In: *Deutsches Volksblatt*, 1905. április 9., 8. o., ANNO.

67 [Fali hirdetmény a Circus Busch 1894. május 22-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/1/12.

uralkodó berlini lokálkoloritot,⁶⁸ a vízipantomim műfaját lényegesen kibővítette, ugyanis a manézsdarabot jégre komponált jelenetekkel vegyítette. A polgári-liberális napilap, az *Altonaer Nachrichten* újságírója részt vehetett a *Winterfreuden* főpróbáján, amelyről így számolt be: „Többek közt látni egy eredeti álarcos felvonulást a jégen, egy jégcsúszdát, egy utasokkal teli automobil »balesetét«, egy korcsolyázó francia négyest, egy Pierrot-balettet, egy szánkókorzót, kánkánt a jégen és a jégpálya beomlását, melyet egy eredeti vízipóló-játék követ; roppant mulatságos módon egy markológép szerepel az emberek megmentésére alkalmas berendezésként.”⁶⁹ Ezen revüszerű jelenetsor díszleteiből és technikájából aztán át is mentették a jégpályát a *Katharina II.* „Jégpalota a Néván” címmel ellátott záróaktusába, amelyről az 1905-ös hamburgi bemutatót szemlélő újságírók is beszámoltak,⁷⁰ de a jégcsúszda is bevetésre került, nevezetesen a szünet előtti, 70 jegesmedvét felvonultató Hagenbeck-produkcióban. Utóbbi egy nagyformátumú korabeli sajtóillusztráció gyors terjedésének és a Friedländer-féle plakát-nak köszönhetően a cirkusztörténeti irodalom egyik legkedveltebb képszüzséjévé vált az állatidomítás fejlődésének összefüggésében, mert Hagenbeckék „szelíd” módszerének köszönhetően immár az addig kezelhetetlennek hitt jegesmedvék is részévé válhattak a komoly profittal járó látványosságoknak.⁷¹

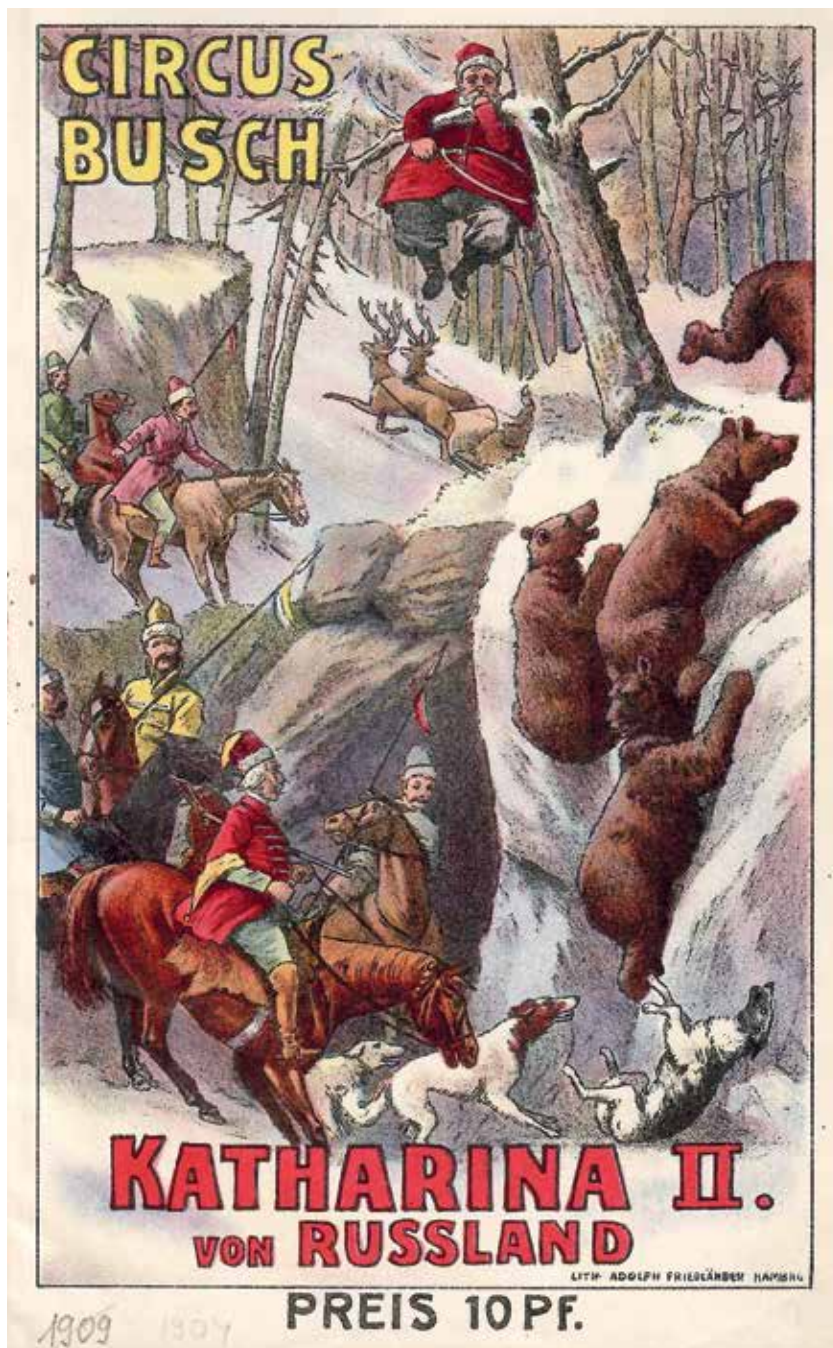
Am további „önidézés” is feltárható, ha megvizsgáljuk a Circus Busch 1896 karácsonyán Berlinben bemutatott „nagy manézsdarabjából”, a *Nach Sibirien*-ből átemelt jeleneteket. Ahogy a *Katharina II.* negyedik képében, úgy itt is az előadás része volt egy „vidéki ünnepség” és a Szibériába, pontosabban a szibériai bányákba történő száműzetés. A házasságon kívüli szerelmi affér és az

68 Vö. Anonim: Die neue Pantomime des Cirkus Busch. In: Berliner Tageblatt MA, 1903. szeptember 25., első melléklet, [1. o.], ZEFYS.

69 Anonim: Zirkus Busch. In: Altonaer Nachrichten MA, 1904. május 11., [2. o.], Europeana. Renz már 1885-ben bemutatott egy jégpantomimet Berlinben, jöllehet ő nem kombinálta a jeget vízzel; vö. Anonim: Im Circus Renz. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, II. melléklet, 1885. november 22., [1. o.], ZEFYS. Feltételezhető, hogy ennek a darabnak egy variánsát vitte Renz Bécsbe, majd Hamburgba is azonos címmel (*Leben und Treiben auf dem Eise* [Jövés-menés a jégen]); vö. [Szórolap a Circus Renz 1888. december 26-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/3/35 és Anonim: Circus Renz. In: Hamburger Nachrichten MA, harmadik melléklet, 1889. május 11., [4. l.], Europeana.

70 Vö. többek közt A. B.: Zirkus Busch. In: Altonaer Nachrichten MA, 1905. július 16. [2. o.], Europeana.

71 Vö. például Plinzner, M.: Vorführung von siebzig Eisbären im Zirkus Busch zu Berlin. In: Illustrierte Zeitung, 1906. március 29., 490. o.; Günther, Ernst: Die Ahnengalerie. In: Köhler, Werner – Labonté, Edmund (szerk.): Circus Roncalli. Geschichte einer Legende. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1997, 12–69. o., itt: 37. o.; [Adolph Friedländer cím nélküli plakátja], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010000048, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/171534>; Kuznecov: Cirk, 254–269. o.



3. kép: Circus Busch: Katharina II. von Rußland [műsorfüzet], saját gyűjtés.

uralkodó ház ellen szőtt összeesküvés motívuma szintén közös mozzanat lett a két pantomimben.⁷² A Busch-féle és más cirkuszi vállalkozások történetéből e tartalmi és technikai önidéző-önismétlő gesztusok egész sorát lehetne még említeni: a korábbi produkciókra történő visszanyúlást, amely többnyire kifejezetten a technikai-formális újító kedvet emelte ki, és csak látenszen utalt a tartalmi metszéspontokra, tudatosan használták a vállalkozások arra, hogy hatékonyan alakítsák arculatukat. Buschék például 1909-ben folytatták a szibériai száműzetés motívumának felhasználását a *Die Nihilisten* (A nihilisták) című pantomim betiltása után az ennek alapján megírt *Marja* című manézsdarabban is.⁷³ A cselekménypanelek cirkuszon belüli és cirkuszok közötti átvételére utal Paul Busch is a halála előtt három évvel, 1924-ben írott, a cirkuszalapítás 50. évfordulóján, vagyis 1934-ben kiadott – vélhetően valójában lánya által „szerkesztett” – visszaemlékezésében: a jubileumi kiadványban idézett rövidke memoár, amelyet a korszellemnek megfelelően a Harmadik Birodalom ideológiájával kompatibilis, önfényező előszó vezet fel, felhívja a figyelmet arra, hogy a cirkusz a maga „tartós népszerűségét” nemcsak a lovas számok területén játszotta, szó szerinti éllovas-szerepével és technikai innovációival vívta ki, hanem azokkal az ötletesen rendezett pantomimekkel is, amelyeket még a versenytársak is nemegyszer „lemásoltak”.⁷⁴ Hogy az effajta, túlzásokkal sem takarékoskodó öndicséretnek, amely elsődlegesen a németországi cirkuszi közegben történő pozicionálást szolgálta, mégis lehetett némi alapja, nemcsak a vonatkozó szakirodalom igazolja, hanem a New York-i *Variety* című szakfolyóirat egyik 1909-es cikke is – amelyben az újság berlini képviselője áttekintve a korabeli németországi vállalkozásokat a Circus Buschnak tulajdonította az elvitathatatlan első helyezést –, valamint Karl Döringnek, neves cirkuszi újságírónak az a korban egyedülállónak tekinthető tanulmánya is, amely műfajtipológiai rendszerezésre tett kísérletet 1919-ben, és a Busch-féle manézsdarabokban látta a műfaji megújulás garanciáját.⁷⁵ Ezekben az értékelésekben nem kis szerepet

72 Vö. [Szórólap a Circus Busch 1899. május 7-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/1/12, illetve Circus Busch: Nach Sibirien [műsorfüzet], Zirkusarchiv Winkler; Circus Busch: Katharina II. von Rußland [műsorfüzet], saját gyűjtés.

73 Vö. Anonim: Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1909. december 23., [13. o.], ZEFYS.

74 Anonim: Vom Zeltzirkus zum Kuppelbau. In: [Circus Busch]: Vom Zeltcircus zum Kuppelbau. Festschrift zum 50jähr. Bestehen des Circus Busch. Berlin: Selbstverlag, 1934, 5–12. o., itt: 9. o. sk.

75 Seibt, O. M.: Continental Circuses. In: *Variety*, 1909. december 11., 55. o., <https://archive.org/details/variety17-1909-12/page/n93/mode/2up>; Döring, Karl: Die Zirkuspantomime einst und jetzt [1919]. In: Winkler, Dietmar (szerk.): Über Zirkuskunst. Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino. Berlin: Edition Schwarzdruck, 2012, 225–237. o.

játszottak a *Nach Sibirien*hez és a *Katharina II.*-hoz hasonló, éveken át műsoron tartott pantomimek, miközben vagy a cirkuszi üzemhez természetesen hozzá tartozó, vagy éppen érdektelen elemnek számíthatott az önisméltlések stratégiája. Ebben a tekintetben messzemenően megállja a helyét Hermann Bausinger és Kaspar Maase németországi etnográfusok – általam ezúttal egybeolvasott – tétele, mely szerint a népszerű kultúra két alapjegye az önreferenciális működésmód és a sorozatiság elvének érvényesülése.⁷⁶

Tágabb kontextusok

Az előadás helye és ideje: a Circus Busch 1892 óta játszott a bécsi Prater szélén álló impozáns épületében. A pantomim bemutatásának idején, az 1900-as években, amikor Busch nagyvállalkozóvá érett, a német nyelvterületen késhegyre kielezett versenyhelyzet alakult ki a cirkuszok között, melynek egyik látványos áldozata a Zirkus Wulff volt – Wulff pont egy bécsi vendéjátékot követően, 1907 elején volt kénytelen csődöt jelenteni.⁷⁷ A Berlinben Albert Schumann és Paul Busch cirkusza között dúló harcot e vállalkozók Bécsbe is exportálták, miközben kisebb-nagyobb cirkuszok vendéjátékai is tüzelték a közönség kegyeiért folytatott versengést. Schumann a bécsi terepen Renz után a második legnagyobb, míg Busch csak a harmadiknak számított,⁷⁸ és bár eltérő profilú műsorokkal jelentkeztek, sőt Schumann rendszerint nem is a város klasszikus szórakoztató negyedében, a Praterben lépett fel, három ilyen nagy cirkusz nehezen férhetett meg egymás mellett még egy gazdaságilag és demográfiailag

76 Vö. Maase, Kaspar: Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes. In: uő – Bareither, Christoph – Nast, Mirjam (szerk.): Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, 24–36. o., itt: 26. o.; Bausinger, Hermann: Ist der Ruf erst ruiniert ... Zur Karriere der Unterhaltung. In: Bosshart, Louis – Hoffmann-Riem, Wolfgang (szerk.): Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation. München: Ölschläger, 1994, 15–27. o., itt: 26. o. sk.

77 Az első nagy berlini „cirkuszháborúhoz” 1850 és 1852 között vö. többek közt Eberstaller, Gerhard: Zirkus und Varieté in Wien. Wien – München: Jugend und Volk, 1974, 30. o.; Wulffhoz vö. Anonim: Der Zusammenbruch des Zirkus Wulff. In: Neues Wiener Journal, 1907. február 10., 9. o., ANNO.

78 Vö. Magistrats-Abteilung XXI für Statistik (szerk.): Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1907. Wien: Wiener Magistrat, 1909, 489. o., <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2170645>: „A Zirkus Renz 3358, a Zirkus Busch 2601, a Zirkus Schumann 3255 férőhelyes.” A bécsi cirkuszipületek befogadókészsége jóval meghaladta a város színházaiét; vö. továbbá Rath, Manuela: Zirkus in Wien. Zur Architektur und Programmatik der feststehenden Zirkusbauten. In: Peter – Kaldy-Karo (szerk.): Artistenleben auf vergessenen Wegen, 79–99. o.

prosperáló városban is. Erre vezethető vissza nemcsak a napisajtóban pontosan követhető egymásra licitálás, hanem az is, hogy miután Busch a Hagenbeck-féle jegesmedvéket elcsábította Albert Schumanntól,⁷⁹ kiemelten reklámozta őket. Úgy tűnik, szükség volt arra, hogy a műsor első felét uraló és már a 19. század vége felé egyre kevésbé innovatívnak számító – bár változatlanul professzionális – bohóc-, artista- és lovas számok mellett legyen egy látványosság, amely egzotikumával és mennyiségi jellemzőivel is szenzációszámba mehetett.

Miközben a cirkuszok egymásra ígérettek sztárjaikkal, árpolitikájukban egyfajta kartellhatás érvényesült: az általam vizsgált szórólapok és színlapok tanúsága szerint a cirkuszok szinte azonos árszinten kínálták jegyeiket. Ráadásul, ahogy több kutató is kimutatta, a cirkuszi belépők a legolcsóbbaknak számítottak a tömegkultúra termékei közt; ekkoriban a mozijegyek Németországban kétszer annyiba kerültek, mint a legolcsóbb cirkuszi belépő, Bécsben pedig a látogató már 60 hellerért (ma körülbelül 1,2 euróért) kaphatott állóhelyet, illetve 6 koronáért (ma körülbelül 38 euróért) egy páholyülést a Circus Buschban.⁸⁰ Bár a gazdaságtörténészek körében nincs konszenzus abban a tekintetben, hogy az effajta átszámítások mennyire tarthatók, hiszen az adatok még nem mondanak semmit a vásárlóerőről, annyi bizonyos, hogy Bécsben 1907 tavaszán egy útépitő munkás átlagban 2,3 koronát keresett naponta, egy kilogramm fehérkenyér pedig 30 hellerbe került szintén átlagosan,⁸¹ vagyis hitelt érdemelhet az a megállapítás, mely szerint a cirkuszi látványosságok alapvetően a széles körben megfizethető szórakozási formák közé tartoztak. Ez egyébként a modern cirkusz megjelenésétől kezdve érvényes volt Angliára, Franciaországra és Oroszországra is, amint arra számos kutató felhívta a figyelmet,⁸² mi több, ezt igazolja egy olyan eset példája is, amelyet Paul Maloney, skóciai

79 Schumann a franciaországi vendégjátékán még 85 medvével szerepelt; vö. Anonim: Selt-same Bummler im Parke. In: Das interessante Blatt, 1907. február 18., 7–8. o., itt: 8. o., ANNO.

80 Vö. Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt am Main: Fischer, 1997, 58–70. o.; Saldern, Adelheid von: Der Wochenend-Mensch. Zur Geschichte der Freizeit in den Zwanziger Jahren. In: Dietrich, Isolde (szerk.): Arbeiter und Massenkultur. Wandlungen im Freizeitverhalten der Zwanziger Jahre. Berlin: Humboldt-Universität, 1992, 5–33. o., itt: 12. o.; Österreichische Nationalbank: Inflationscockpit. Währungsrechner, <https://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>.

81 Vö. Anonim: Wiener Gemeinderat. Sitzung vom 1. März. In: Arbeiter-Zeitung, 1907. március 2., 7–9. o., itt: 8. o., ANNO; Magistrats-Abteilung XXI für Statistik (szerk.): Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1911. Wien: Wiener Magistrat, 1913, 641. o., <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/2174547>.

82 Vö. többek közt Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 1. kötet, 68. o. sk.; Kotar – Gessler: The Rise of the American Circus, 29. o.; Dmitriev, Ürij A.: Cirk v Rossii. Ot istokov do 2000 goda. Moskva: ROSSPĖN, 2004, 97. o. sk.

színháztörténettel foglalkozó kutató rekonstruált: amikor a 20. század fordulóján egy glasgow-i vállalkozó olyannyira luxuskivitelben épített fel egy vízipantomimek előadására is alkalmas hippodromot, hogy csak a belépti díjak tetemes felemelésével tudta üzemeltetni, hamarosan elriasztotta az addig aktív munkás- és középosztálybeli közönséget, és két év alatt tönkre is ment.⁸³

Ám ha ezenfelül megnézzük azt is, hogy a Circus Busch milyen hosszan tartózkodott egy-egy helyszínen 1904 januárja és 1907 decembere között, úgy azt látni, hogy az ekkoriban üzemelő négy állandó épülete közül kettő, nevezetesen a bécsi és a breslaui (ma: Wrocław) meglehetősen aluteljesített: ezekben a városokban négy év alatt mindössze 15-15 hetet játszott a cirkusz, miközben a hamburgi közönség összesen kilenc, a berlini pedig 32 hónapon át járhatott a körülbelül hetente változó műsorokra.⁸⁴ Összességében tehát a cirkuszok közti versengésnek köszönhető látványos műsorpolitika és az ezt kísérő reklámhadjárat, valamint a széles társadalmi rétegek számára megfizethetőnek számító jegyárak Bécs esetében kevésbé bizonyulhattak hasznot hajtónak, legálábbis a Circus Busch számára.

Más cirkuszműsorok és manézsdarabok

Ezen a ponton nem térek ki részletesen arra a számtalan pantomimre, amelyeket német nyelvterületen a *Katharina II.* berlini, hamburgi, breslaui és bécsi bemutatói környékén vitt porondra az Albert Schumann, a Wulff vagy a Sarra-sani által igazgatott cirkusz. Ehelyett két olyan tendenciára hívom fel a figyelmet, amely a századfordulós műsorpolitika tekintetében kiváltképp tanulságosnak tekinthető, és amelyben később, a két világháború közötti években érezhető változás állt be. Amikor ugyanis 1923 és 1925 között Buschék bemutatták az *1806. 6 Bilder aus Preußens tiefster Not* (1806. 6 kép Poroszország legínségesebb korszakából) című manézsdarabot – amelyet Breslauban hét képben, az *Aus Deutschlands tiefster Not* (Németország legnagyobb ínségéből) alcímmel játszottak –, jelentős eltérés mutatkozott a különböző helyszíneken megnyilvánuló fogadtatásban, ami főképp a darab politikai olvasatát érintette. Hamburgban a kritikusok kifejezetten üdvözltek, Berlinben többen szkeptikusan fogadták, Breslauban viszont szinte egyhangúan elítélték a porosz mítosz

83 Vö. Maloney, Paul: *The Britannia Panopticon Music Hall and Cosmopolitan Entertainment Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2016, 68. o.

84 Vö. az 58-as jegyzetben felsorolt forrásokat, amelyek alapján kinyerhetők voltak az említett adatok.

nacionalizmusba hajló, megdicsőítő újraélesztését.⁸⁵ Az ilyen jellegű, eredetileg is politizáló és ilyenként is olvasott pantomimek egymást érték a két világháború közti korban. Ezzel szemben a *Katharina II.*-val rokon, 1914 előtt bemutatott darabokat, legalábbis a kritikusok visszajelzéseiből ítélve, a nézők túlnyomó része pusztán szórakozást nyújtó látványosságokként fogyaszthatta még akkor is, amikor sikeres gyarmatosítói törekvések köré szőtt történeteket mutattak be, mint amilyen például az *Aus Deutsch-Süd-West-Afrika* (Német Délnyugat-Afrikából, Circus Busch) volt, vagy amikor egzotizáló túlzásokkal tűzdelték tele a Sidoli cirkusz *Marokko* című pantomimjét vagy a Busch-féle *Aus den Alpen* (Az Alpokból) című manézsdarabot, illetve amikor a Zirkus Wulff az arisztokrácia fényűző életmódját magasztalva játszotta az *Auf, auf zur fröhlichen Jagd!* (Fel, fel egy vidám vadászatra!) című darabját. Mindezek a színjátékok a kalandos fordulataikkal, vagyonokba kerülő díszleteikkel és jelmezeikkel, valamint technikai újításaikkal vonzották a közönséget, és mintegy háttérbe szorították az erős politikai olvasat lehetőségét.⁸⁶ Ennyiben helytállónak tekinthető a német történésznek, Anne Dreesbachnak a korabeli törzsi kiállítások kapcsán is megfogalmazott megállapítása, mely szerint „a »gyarmatosítás« vagy a »nemzet-tudat«, a »primitivizmus« vagy a »civilizáció hiánya« nem olyan koncepciók voltak, amelyekkel tömegeket lehetett volna vonzani”, és éppen ezért zömében nem is az volt a vállalkozók célja, hogy „ideológiákat terjesszenek vagy gyarmati propagandát közvetítsenek, hanem hogy pénzt keressenek”.⁸⁷ Ez persze még egyáltalán nem jelenti azt, hogy a pantomimek függetlenítették volna magukat a korabeli politikai és kultúrpolitikai diskurzustól, hiszen már pusztán témaválasztásukkal is reagáltak rá, mi több, kifejezetten tőkét kovácsoltak belőle; ám mindezt kevésbé expliciten és nem azokkal az indoktrináló eszközökkel tették, mint például a kor politikai tömegmozgalmai keretében működtetett populáris kultúra üzeme. Erre a következő fejezetekben még részleteiben is visszatérek, most annak a tendenciának a kidomborítása fontos, melynek során az első világháború előtti, politikamentesnek tűnő műsoralkítás a háború utáni

85 Vö. Teller, Katalin: *Zirkuspantomimen zwischen Geschichte und Mythos*. Előadás kézírata, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Bécs, 2015.

86 Vö. többek közt va.: *Aus Deutsch-Südwest-Afrika*. In: *Berliner Börsen-Zeitung* MA, 1904. szeptember 18., 6. o., ZEFYS; Anonim: *Neues im Circus Sidoli*. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 1901. október 10., 5. o., ANNO; Anonim: *Zirkus Busch*. In: *Deutsches Volksblatt*, 1907. május 3., 8. o., ANNO; Anonim: *Im Zirkus Wulff*. In: *Allgemeine Sport-Zeitung*, 1907. január 20., 67. o., ANNO.

87 Dreesbach, Anne: *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940*. Frankfurt am Main – New York: Campus, 2005, 13. o.

években – legalábbis német és orosz nyelvterületen – egyértelműen abba az irányba mozdul el, ahol ez a látencia fokozatosan felszámolásra kerül.

A másik figyelemreméltó változás bár korántsem ilyen fajsúlyos, mégis tünetértékű: a modern cirkusz születésétől fogva az intézmény képének megalkotásában és befogadásában megkerülhetetlen szerepe volt a szenzációknak. Ezek csak részben táplálkoztak a sztárok, egzotikusnak számító emberi és állati lények szerepeltetéséből, valamint a leghaladóbb technika bevetéséből, ugyanis a látványos, nemegyszer halálos kimenetelű balesetek, nagyobb malőrök legalább ennyire hatékony reklámeszköznek bizonyultak. A *Katharina II.* bemutatója idején – és tágabban a századfordulós cirkuszokban – nemcsak az figyelhető meg, hogy a vállalkozások mennyire tudatosan építenek ezekre a mintegy mellékhatásként jelentkező közjátékokra, hanem az is, hogy a sajtó számára egy-egy ilyen eset kifejezetten érdektelenné teszi magát az előadást, vagyis mintegy felülírja azt. Az 1907-es bécsi szezon idején például napokig cikkeztek a fővárosi és országos lapok egy elszabadult jegesmedve befogásának kalandjáról, miközben szó sem esett a Circus Busch porondján kínált újabb látványosságokról.⁸⁸ Az első világháború után azonban az tapasztalható, hogy a malőrökhöz kapcsolható szenzációéhség kielégítése és az újságírói szenzációhajhászás fokozatosan veszt intenzitásából. Ez az elmozdulás nemcsak arra vezethető vissza, hogy mind technikailag, mind az emberi szakmai tudást illetően egyre inkább professzionalizálódik a cirkuszi üzem,⁸⁹ és így kisebb eséllyel fordulnak elő különböző szerencsétlenségek, hanem arra is, hogy a cirkuszi alkalmazottak mind több helyen érdekvédelmi szervezetekbe tömörülnek, és ekképp érvényre juttathatják, hogy az, ami eddig reklámfogásként kapóra jöhetett a cirkuszigazgatóknak, voltaképpen az elégtelen munkavédelmi előírásoknak vagy e szabályok be nem tartásának az eredménye.

Amint látni, a kiválasztott szórólap szoros, majd bővített, kontextualizáló olvasatával egy sor olyan kérdéskör jelölhető ki, amely a kutatás számára ugyanúgy érinthet kultúraszociológiai, kultúrpolitikai és technikai vonatkozásokat, mint narratológiai és intézménytörténeti problémákat. A történelmi manézs-darabok elemzésében – ahogy a későbbi fejezetekben szemléltetem is – mindezek messzemenően relevánsak lesznek, és nagyobb részük a rendelkezésre álló elsődleges és másodlagos irodalmak segítségével fel is tárható. Ugyanakkor

88 Vö. többek közt Anonim: Eine Bärenjagd im Prater. In: Neues Wiener Tagblatt, 1907. június 18., 8–9. o., ANNO.

89 Vö. többek közt Kuznecov: Cirk, 238. o. sk.

a vonatkozó cirkusztörténeti irodalom ismertetése előtt szükségesnek tartok még egy kitérőt ahhoz, hogy látni lehessen azt a forrásokkal kapcsolatos leg-alapvetőbb problémát, amellyel a kutatás akkor szembesül, amikor egy dokumentum kívül kerül az intézményesített, gyűjteményi kereteken, illetve még nem válik tudományos igényű feldolgozás tárgyává.

1.1.2 Kitérő

„Egy felhőpantomim a Busch cirkuszban” látható egy német nyelvű magazinban megjelentetett, újságkivágatként fennmaradt képen (4. kép), amely különös aprólékossággal kidolgozott fametszet alapján készült, és amely a legnagyobb német, antikvár könyvekkel és régi nyomtatványokkal kereskedő internetes oldalról volt beszerezhető.⁹⁰ A képalírás nemcsak az említett műfaji megjelölést tartalmazza, hanem – a korabeli gyakorlatnak megfelelően – zárójelben utal arra az oldalra is, amelyen az illusztrációt kísérő szöveg olvasható. A kivágot hátoldalán egy Friedrich J. Paneken nevű szerző útirajza kezdődik *Glück im Unglück. Aus meinem Leben im wilden Westen Nordamerika's* (Szerencse a szerencsétlenségben. Életemből Észak-Amerika vad Nyugatán) címmel. A kivágott lapdarabról nem derül ki sem dátum, sem hely, sem a folyóirat címe, sem a pantomim címe, sem a metszet készítőjének neve. Az internet különböző bugyraiban és adatbázisaiban végzett, az útirajz szerzőjével kapcsolatos keresés nem vezet eredményre. A vonatkozó cirkusztörténeti szakirodalom egyetlen rokonítható – „fantasztikus hidrológiai-aeronautikus kosztümös darab” műfaji megjelöléssel ellátott – manézsdarabot említ *Die Jagd nach dem Glück* (Hajsza a boldogság után) címmel; forrásadatot nem közöl, de a pantomim hamburgi premierjének évét 1895-ben határozza meg, illetve megadja, hogy 1896-ban a bécsiek is láthatták a darabot.⁹¹ A kivágot tipográfiáját, a díszes iniciálékát, valamint a lap formátumát szem előtt tartva végignézem e két év azon nagyobb csa-ládi lapjait és képes magazinjait, amelyek vagy digitálisan, vagy két bécsi

90 Köszönettel tartozom ezért Alexander Zerzernek. Egy másik példány azóta is megtalálható a kínálatban: <https://www.zvab.com/servlet/BookDetailsPL?bi=15896349546>, illetve 1881-es keltezéssel egy további az Alamy nevű, történeti fotókkal, képekkel kereskedő oldalon: <https://www.alamy.com/stock-photo-cloud-pantomime-at-the-circus-busch-berlin-germany-historical-picture-79321739.html>.

91 Winkler: *Circus Busch*, 18. o.



4. kép: Anonim: Eine Wolkenpantomime im Circus Busch. In: Illustrierte Chronik der Zeit, 1893, 24. füzet, 761. o., saját gyűjtés.

könyvtárban nyomtatott és mikrofiche-formátumban hozzáférhető.⁹² A keresés azt a feltételezést eredményezi, hogy a metszet reprodukciója a Stuttgartban megjelenő *Illustrierte Chronik der Zeit* című lapból származhat. Ám a képnek nyoma sincs sem az 1895-ös, sem az 1896-os évfolyamban. Az Osztrák Nemzeti Könyvtár tekintélyes folyóiratoldal-mennyiséget digitalizáló, ANNO nevű oldalán „Wolkenpantomime” szóval lefuttatott keresésből kiderül, hogy a cirkusz valóban bemutatott egy ekként jelölt manézsdarabot Bécsben, de már 1893. május 12-én, *Zwischen Himmel und Erde* (Ég és föld között) címmel.⁹³ Ugyanak-

92 Többek közt: *Gartenlaube*, *Heimgarten*, *Daheim*, *Blätter für literarische Unterhaltung*, *Illustrierte Zeitung*, *Über Land und Meer*, *Westermann's Monatshefte*, *Immergrün*, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, *Interessantes Blatt*, *Grenzboten*, *Die Jugend*, *Simplicissimus*, *Der wahre Jakob*, *Allgemeine Familienzeitung*, *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*, *Das Buch für alle*, *Die Gesellschaft*, *Deutscher Hausschatz*, *Universum*, *Vom Fels zum Meer*, *Sonntagsblatt für jedermann aus dem Volke*, *Illustrierte Chronik der Zeit*, *Neues Deutsches Familienblatt*, *Weltspiegel*, *Das neue Blatt: ein illustriertes Familien-Journal*, *All-Deutschland*. *Illustriertes Hausblatt*.

93 Anonim: *Circus Busch*. In: *Die Presse*, 1893. május 11., 14. o., ANNO.

kor a Wienbibliothek im Rathaus gyűjteményében található egy kettészakadt színlap, amely egy ezen a címen futó, immár tizenegyedik alkalommal bemutandó pantomimet hirdet, és amelyen a darab műfaji megjelölése ha lehet, még bonyolultabb: „Nagy aeronautikus-hidrológiai eredeti kosztümös darab 5 felvonásban mesterségesen fejlesztett felhőkkel, mesterséges légi gépjárművekkel és elektromos virágkorzóval”.⁹⁴ Kezdetektől fogva a Circus Busch egyik leghűbb követője volt az *Illustriertes Wiener Extrablatt* című, naponta megjelenő bulvárlap, ám az újság 1893-as évfolyamát mindmáig nem digitalizálták. A mikrofilm-verzió későtavaszi számainak átpörgetése arra az eredményre vezet, hogy Bécsben már április 24-én bemutatták a darabot.⁹⁵ Vissza a kérdéses illusztrációhoz: mindezek alapján tehát erősen valószínűsíthető, hogy a grafika nem 1895-ben vagy 1896-ban jelent meg, hanem már 1893-ban vagy 1894-ben. Csakhogy az *Illustrierte Chronik der Zeit* 1893-as és 1894-es évfolyama kizárólag egy augsburgi, egy müncheni, egy brémai és egy berlini könyvtár állományában található meg, amelyet nem tudok felkeresni. Bár elképzelhető lenne, hogy könyvtárközi kölcsönzéssel más könyvtárban is kutathatóvá válik a kötet, de az eddigiek fényében korántsem biztos, hogy ténylegesen ebben a folyóiratban, sőt ezekben az években jelent meg a keresett illusztráció. Levelet írok egy berlini ismerősnek, hátha van ideje kikérni a mikrofilme-en tárolt évfolyamokat, és végignézni a szomszédos oldalakat is. Közben tovább kutakodom: az ekkoriban Lipcsében és Berlinben szerkesztett, de a tágabb német nyelvterületen is igen elterjedt *Illustrierte Zeitung*, amely a kivágot forrásánál nagyobb formátumban jelent meg, 1893 márciusában lehozza ugyanezt a képet, mégpedig úgy kommentálva, hogy a „felhőpantomim” brüsszeli bemutatója nagy sikert aratott.⁹⁶ Tehát nem 1896, 1895 vagy 1894, hanem 1893, és nem Hamburg, nem Bécs, hanem Brüsszel. A Belga Királyi Könyvtár folyóirat-digitalizációs projektjének köszönhetően kiderül, hogy 1892 telén a Circus Busch több héten át vendégeskedett a brüsszeli Cirque Royalban, ahol a *Fatma*, a *König Ludwig XIV.* (XIV. Lajos király) és a *Nero* (Néró) című pantomimek mellett 1892. december 10-én porondra került egy „új aerosztatikus tündér-némajáték”, mégpedig a *Le XXe siècle* (A 20. század) címmel. Nagy valószínűséggel erről a tudományos-fantasztikus elemeket

94 [Színlap a Circus Busch 1893. május 11-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/1/12.

95 Anonim: Die Wolkenpantomime im Circus Busch. In: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1893. április 25., 4–5. o.

96 Anonim: Wolkenpantomime. In: *Illustrierte Zeitung*, 1893. március 18., 281. o., https://archive.org/details/bub_gb_ymAzaQAAMAAJ/page/n285/mode/1up, a kép a 287. oldalon található.

vegyítő manézsdarabról készülhetett az illusztráció. Az eddigi kutatómunka – kisebb megszakításokkal – hat napot vett igénybe, ám magáról az előadásról szinte semmi sem tudható. Tovább keresek. A hamburgi *Altonaer Nachrichten* 1895. január 18-án beszámol egy manézsdarabról, amelyben „víz, levegő, felhők és tűz” kerülnek bevetésre,⁹⁷ és amely megegyezik azzal a szakirodalomban is emlegetett pantomimmal, amely a *Die Jagd nach dem Glück* címet viselte. Azon csekély számú kritika és tudósítás alapján, amely lényegi információt közöl a szcenikáról, feltételezhető, hogy a Circus Busch rövid idő elteltével és kisebb változtatásokkal ugyanezt a darabot mutatta be *Zscheus, das Waldmädchen* (Zscheus, a vadonlakó kislány) címmel. Három pantomim, három különböző elnevezéssel, de valószínűsíthetően ugyanazzal a költséges és látványos technikával tehát, amelyet a metszet reprodukciója is sejtet. Jóllehet a kutakodás ezen eredménye több a semminél, és legalábbis újra nyilvánvalóvá teszi az önidézés kedvelt stratégiáját, sem a manézsdarabok pontos tartalmára, sem a közöttük meglévő rokonsági fokra nem derül fény, mert a szófukar kritikák és tudósítások nem teszik lehetővé a részletes rekonstrukciót. És ezen az is kevésbé segít, hogy a Friedländer-cég kiváló ismerője, Ruth Malhotra a neves plakátgyártóról szóló monográfiájában közölt egy – cirkusznevet és pantomimcímet nem feltüntető, de Malhotra szerint 1892-ben Buschék megrendelésére készített – színes litográfiát, amelyen egy „légi pantomim” stilizált, zavarba ejtően sokszereplős megjelenítése látható. Több mit húsz különböző formátumú léghajó, illetve luftballonokra szerelt úr és asszony, valamint szárnyakkal ellátott, lengén öltözött hölgyek repkednek egy ókori oszlopcsarnok felé tartó tömeg fölött, amelyben római harcosok, nimfaszerű hölgyek, reneszánsz és barokk viseletben pózoló alakok ugyanúgy jelen vannak, mint németalföldinek tetsző lányok és japán, illetve réz- és feketebőrű szereplők.⁹⁸

Levél érkezik a berlini ismerőstől: igen, a kép az *Illustrierte Chronik der Zeit* 1893. decemberi számában jelent meg egy kísérszöveggel, amely „a minap bemutatott” brüsszeli felhőpantomim technikai megoldásait ecsetelte.⁹⁹ A minap? A brüsszeli előadás kereken egy évvel a tudósítás előtt volt látható. Úgy tűnik tehát, hogy a folyóirat gond nélkül átvette a képet az *Illustrierte Zeitung* márciusi számából, és nem különösebben foglalkozott azzal, hogy a beszámoló és a hozzá tartozó illusztráció valóban naprakész, de legalábbis a kronológiai tényekhez közelítő legyen.

97 B.: Circus Busch. In: *Altonaer Nachrichten* AA, 1895. január 18., [2. o.], Europeana.

98 Malhotra: *Manege frei*, 129. o.

99 Önzetlen segítségért köszönettel tartozom Harald Wiesternek.

Még ha az effajta fáradságos és kétes eredményességű kutakodások legalábbis azt a diagnózist megerősítik, mely szerint a kor tömegkulturális termékeinek alapvető jegye a sorozatiság és az önismétlő, önreferenciális vonatkozások, nagyobb súllyal esik a latba az a belátás, hogy átfogó digitalizációs projektek ellenére és a cirkusztörténet szinte kibogozhatatlan hálózatossága miatt a nehezen – ha egyáltalán – hozzáférhető források sokszor csupán elhanyagolható információtartalommal rendelkeznek. A szóban forgó pantomimről, amely technikailag kétségkívül innovatívnak és egyedülállónak tekinthető, nemcsak hogy szinte semmilyen konkrétum nem lett feltárható, de a primer és szekunder források megbízhatatlansága számos csapdahelyzetet is eredményezett. Ehhez hasonló szituáció rajzolódik ki akkor, amikor – ahogy a következő alfejezetben bemutatom – a cirkusztörténeti szakirodalomban mélyül el a kutató.

1.2 Cirkusztörténeti szakirodalom és kritikája

Hogy mennyire ingoványos terepen jár az, aki pantomim- és tágabban cirkusztörténeti kérdésekre kíván válaszolni, kettős példával szemléltethető: a már említett berlini helytörténész, Hans-Werner Klünner, aki egyáltalán nem vádolható kritikus olvasat és precizitás hiányával, belesétált ugyanabba a csapdába, amelybe jómagam is, amikor a Jacob (Jakob) Busch igazgatta cirkuszt összekeverte a vele még csak rokoni kapcsolatban sem álló Paul és Paula Busch vállalatával. Klünner esetében csakúgy, mint a *Rache des Kalifen* (A kalifa bosszúja) című manézsdarabról szóló tanulmányrészletem esetében ez a tévesztés a Jacob Busch-féle cirkusz tudatos marketingfogásának köszönhető, ugyanis Jacob, aki először menazsériájával vívott ki magának előkelő helyet a cirkuszi piacon, majd egyre több revüszerű vízipantomimet is felvett vándorcirkuszának műsorába,¹⁰⁰ nemcsak hogy a Paul Busch által alapított berlini cirkuszépület képét használta plakátmotívumként 1935-ben – vagy Paula Busch tudtán kívül, vagy éppen az ő engedélyével –,¹⁰¹ hanem úgy indított reklámhadjáratot egy-egy cirkuszi állomásán, hogy keresztnévét vagy keresztnévének rövidítését rendszerint elhallgatta, s ekképp ügyesen rácsatlakozhatott a nála jövedelmezőbb üzletet vivő, hasonló nevű nagycirkuszra. Így történt ez 1934-ben Bécsben,

100 Vö. Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*, 1. kötet, 145. o. sk.

101 Vö. Klünner: *Zirkusstadt Berlin*, 83. o.; Paula Busch tudhatott a reklámfogásról, ugyanis ebben az évben Jacob Busch azzal a *Weißes Gold* (Fehér arany) című pantomimmal turnézott Európában, amelyet 1928-ban Paula Busch már bemutatott.

az említett vízipantomim bemutatója alkalmából is.¹⁰² A cirkusztörténeti tévedések terepén ez az eset viszonylag könnyen magyarázható és korrigálható, ám egyúttal tágabb összefüggésbe is illeszkedik, nevezetesen abba, hogy a rendelkezésre álló szakirodalom alapján mily nehezen vagy hiányosan térképezhetők fel a cirkusztörténet egyes fejezetei.

Az 1980–90-es években Brendan Edward Gregory amerikai cirkusztörténész és Robert A. Jones szintén amerikai kultúr- és irodalomtörténész mellett a brit kartárs, Brenda Assael is rámutatott, hogy az intézményi és műfaji historiográfiát művelők túlnyomó része hosszú éveken át azon „aficionados”,¹⁰³ vagyis lelkes amatőrök csoportjából került ki, akik kevésbé törekedtek komplex összefüggések feltárására, az áthagyományozott információk és tudás felülvizsgálatára, és ezért különösen könnyen engedtek annak a kísértésnek, hogy leragadjanak az anekdotikus és sztárközpontú történetmesélésnél, illetve folytassák az efféle historiográfiai tradíciót.¹⁰⁴ A tárgyilagos, igazolható tudományos ismereteknek így meglehetősen mostoha sors jutott az analitikus igényt nélkülöző cirkusztörténeti írásokban.¹⁰⁵ Ezen laikus diskurzus európai és angolszász kezdetei a 19. és 20. század fordulójára tehetők,¹⁰⁶ virágkorát pedig a két világháború között éli, ami az európai és tengerentúli cirkuszok számának és működési területének tetemes bővülésére is visszavezethető, amelyet nem utolsósorban a vasúti infrastruktúra fejlődése, valamint a szórakoztatóipar általános fellendülése tett lehetővé. A szenvedélyes cirkusztörténeti elkötelezettség az egyes szerzők részéről ugyanakkor nem jelenti azt, hogy teljes mértékben hiányoznának a saját történetírói korlátokra vonatkozó

102 Vö. Teller, Katalin: Kulturpolitischer Raum und Frauenrollen. Die Ausstattungspantomimen des Zirkus Busch in Breslau und Wien in den 1910–30er Jahren. In: Gajdis, Anna – Mańczyk-Krygiel, Monika (szerk.): Der imaginierte Ort, der (un)bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur. Bern é. m.: Peter Lang, 2016, 121–134. o.

103 Gregory, Brendan Edward: The Spectacle Plays and Exhibitions of Imre Kiralfy, 1887–1914. University of Manchester, doktori értekezés, 1988, 120. o.; vö. továbbá egy korai, ám bizonyára csak szűk szakmai körben (az Union des Historiens du Cirque tagjai körében) olvasott elemzést: Christl, Otto: Circushistorische Forschungsarbeit in Europa und in Amerika. Gépírásos kézirat. Linz, 1961.

104 Vö. Assael, Brenda: The Circus and Respectable Society in Victorian Britain. University of Toronto, doktori értekezés, 1998, 1. o.

105 Vö. Jones, Robert A.: Art and Entertainment: German literature and the circus 1890–1933. Heidelberg: Winter, 1985, 13. o. sk. Jones állításai ugyanakkor számos ponton cáfolhatók – ezekre még visszatérek.

106 Vö. Peter, Birgit: Geschmack und Vorurteil. Zirkus als Kunstform. In: Konrad, Verena – Walkner, Martin (szerk.): Parallelwelt Zirkus. The circus as a parallel universe. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012, 70–84. o., itt: 70–78. o.

reflexiók. A Signor Domino álnéven publikáló német Emil Cohnfeld például, aki 1886 és 1895 között négy cirkusztémájú könyvet is megjelentetett, az önidézések sora miatt szabadkozva rámutatott, hogy a felhasználható történeti források szegényessége kényszerítette arra, hogy a hallomásból és személyes tapasztalatokból szerzett ismeretekre támaszkodva írja meg a vándorszínészek és cirkuszi mutatóványosok történetét, nem egyszer önmagát reprodukálva.¹⁰⁷ Az újságíró August Heinrich Kober, aki az 1920-as években Sarrasanit és Carl Hagenbecket kísérte sajtósként, és akinek még 1958-ban, halála után négy évvel is megjelent egy cirkuszi anekdota-gyűjteménye, Signor Dominóhoz hasonlóan utal sajátos poétikájára, amikor írott és szóbeli forrásainak felsorolása után – Goethét megidézve – bevallja, hogy könyvében a „félíg költészet, félíg igazság”¹⁰⁸ módszerét volt kénytelen alkalmazni. Ám míg Domino ismétlései és Kober történetei jobbra az anekdotikusság korlátai között maradtak, addig a Signor Saltarino álnéven író honfitárs, Hermann Waldemar Otto súlyt fektetett arra is, hogy cirkusztörténetének empirikus jelleget kölcsönözzön, amennyiben biográfiai adatokat használva állított össze egy részletes cirkuszi telefonkönyvként is olvasható „lexikont”. Ezt ráadásul 1895-ben, négy évvel az első kiadás után alaposan kibővített változatban és kiegészítéseinek, javításainak szükségességére reflektálva is megjelentette.¹⁰⁹ Ezek a példák nemcsak két olyan narratívát szemléltetnek, amelyek mind a mai napig jelen vannak a cirkusztörténeti kutatásokban – az előbbi a könnyedén anekdotikus, nemegyszer hatásvadász elbeszélések, az utóbbi pedig a biográfiai és bibliográfiai adatgyűjtemények formájában¹¹⁰ –, hanem ki is jelölik azt a két szélső pontot, amelyek között elhelyezhetők a cirkusztörténetek szerkesztésének elvei.

Ennek tömör áttekintését adja Sylke Kirschnick a cirkusz kultúrtörténetéről írt monográfiájában, amikor rámutat a történeti feldolgozás lehetőségeinek sokféleségére: a cirkuszdinasztiák pályája, a hanyatlás-, katasztrófa- és

107 Vö. Domino, Signor [Emil Cohnfeld]: *Wandernde Künstler. Panorama der Artistenwelt und des Circuslebens*. Berlin: S. Fischer, 1891, 113. o.

108 Kober, A[ugust] H[einrich]: *Die große Nummer. Geschichten und Schicksale berühmter Zirkus- und Varieténummern*. Berlin: Ullstein, 1925, 163. o.

109 Vö. Saltarino, Signor [Hermann Waldemar Otto]: *Artistenlexikon. Biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc. aller Länder und Zeiten*. 2., bőv. és jav. kiadás. Düsseldorf: Lintz, 1895.

110 Vö. többek közt Haddon, Archibald: *The Story of the Music Hall from Cave of Harmony to Cabaret 1935*. London: Fleetway Press, 1930; Toole-Stott, R[aymond]: *Circus and Allied Arts. A World Bibliography 1500–1959*. 2 kötet. Derby: Harper and Sons, 1960; Neubarth, Claudia: *Zirkus-Bibliographie. Deutsche Zirkusliteratur von 1968 bis 1998*. Berlin: LAG Spiel und Theater, 1998.

szenzációtörténet ugyanúgy alkalmazhatók sorvezetőként, mint a hely-, az eredet- és fejlődéstörténet vagy a kultúraszociológia megfontolásai és a különböző műfajok, illetve médiumok.¹¹¹ Ezen ténymegállapításon túl érdemes arra a kérdésre is választ keresni, hogy mégis mire vezethető vissza ez a sokszólamúság, illetve a cirkusztörténetek számbeli megugrása a századfordulón és azt követően – egyébként a művészeti, irodalmi feldolgozásokkal párhuzamosan.¹¹² Meglátásom szerint ekkor két olyan tendencia feszül egymásnak, amely motorja lesz a cirkusztörténetek differenciálódásának és sokasodásának: egyfelől a mennyiségi növekedés mellett megfigyelhető a cirkuszi üzem és az artistaművészet fentebb már említett professzionalizálódása, amely nem pusztán a technikai és logisztikai lehetőségeket vagy a mutatványok kidolgozottságát érinti, hanem a szakma tudatos szerveződését is. Ennek egyértelmű lenyomata a szakszervezeti vagy egyleti érdekképviselések felállása, amely a jogi, szociális vonatkozásokon túl a cirkuszi, illetve tágabb értelemben a szórakoztatóipari közeg egyértelműbb arculatteremtését és műfajok szerinti felosztását eredményezi,¹¹³ és már a 19. század végétől az ágazati szaklapok indításában is tetten érhető.¹¹⁴ Ez a tendencia erősíthette a cirkusz történetiségére vetett pillantás „komolyabbá válását”, azt az igényt, hogy rendszerezett és tágabb összefüggéseket feltáró elemzések szülessenek – ennek egyik korai képviselője Evgenij Kuznecov, a már idézett szovjet színikritikus és cirkuszi rendező, vagy még korábban az osztrák Joseph Halperson, aki 1926-ban jelentkezik nemzetközi fejleményeket is tárgyaló cirkusztörténetével.¹¹⁵ Másfelől viszont ekkorra épül ki a sztárrendszer kulturális infrastruktúrája, ami – épp ellenkezőleg – annak az eljárásnak kedvez, hogy a cirkusztörténet a szóbeliség hagyományát követve az egyszeri és önmagában álló mutatványok köré, anekdotikusan szerveződjön. A korban mennyiségileg dominál ez utóbbi narratíva, melynek képviselői nemritkán cirkuszi berkekből kerülnek ki, mint például a német állatgondozó Robert Thomas vagy a zsoké- és állatidomár-karriert később a politika kedvéért

111 Vö. Kirschnick: *Manege frei!*, 16–19. o.

112 Vö. Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politisches Agitationstheater.* 2., javított kiadás. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, 142. o. sk.

113 Vö. Lang, Berthold: *Zirkus und Kabarett.* In: Kadrnoska, Franz (szerk.): *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938.* Wien – München – Zürich: Europa, 1981, 301–323. o., itt: 302. o. sk.

114 Vö. Halperson, Joseph: *Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt.* Düsseldorf: Lintz, 1926, 201. o.; Kuznecov: *Cirk,* 166. o. sk.; Assael, Brenda: *The Circus and Victorian Society.* Virginia: University of Virginia Press, 2005, 31. o. skk.

115 Vö. Halperson: *Das Buch vom Zirkus.*

feladó brit John S. Clarke.¹¹⁶ Ugyanakkor hiba lenne kétségbe vonni vagy alábecsülni az effajta szövegek forrásértékét: nemrég egy társadalom- és kultúratörténettel elméleti-módszertani síkon is foglalkozó kutatócsoport nyomatékosan felhívta a figyelmet arra, hogy a hétköznapi történelmének és kultúrájának összetettebb vizsgálatához épp az ilyen személyes és anekdotikus jellegű dokumentumok szolgáltatják a kiindulási alapot.¹¹⁷

Hogy a rendelkezésre álló cirkusztörténeti művek miként szóródnak e két végpont, vagyis a lexikonszerű és adatolásbarát, illetve az anekdotákat előnyben részesítő elbeszélésmódok között, a továbbiakban átfogóan ismertetem annak érdekében, hogy metaszinten látható legyen nemcsak a cirkuszi historiográfia differenciálódása és a kutatási súlypontok alakulása, hanem ebben az összefüggésben a manézsdarabok tárgyalásának helyi értéke is. Mindazonáltal az alább következő tipológiai kísérlet messze áll attól, hogy teljes és strukturált képet nyújtson, inkább a főbb tendenciák felvázolására törekszik, hiszen – mint valamennyi kategorizálás esetében – nem beszélhetünk „tisza típusokról”. Mi több, annyiban is megszorítással kell élnem, hogy figyelmen kívül hagyom azokat az albumszerű kiadványokat, amelyek bár cirkusztörténeti körkép igényével lépnek fel, de forrásaik – illetve ezek feldolgozásának – tekintetében vagy roppant szűkszavúak, vagy szerfelett pontatlanok, holott épp a cirkuszi dokumentációra legjellemzőbb anyagokból, vagyis képes dokumentumokból építkeznek.¹¹⁸

1.2.1 Cirkusztörténeti narratívák

A kronológia szerint eljáró, többnyire valamilyen fejlődés- vagy hanyatlástörténetet részletesen vagy vázlatosan leíró cirkusztörténetek sokszor már a kezdőpont vonatkozásában is eltérnek, pontosabban az 1980-as évekig markánsan eltértek egymástól: az egyik csoport az ókori római gladiátorjátékokban látta

116 Vö. Thomas, Robert: *Unter Kunden, Komödianten und wilden Tieren. Lebenserinnerungen.* Szerk. Julius R. Haarhaus. Leipzig: Grunow, 1905; Clarke, John S.: *Circus Parade.* London: Batsford, 1936.

117 Vö. Handley, Sasha – McWilliam, Rohan – Noakes, Lucy: *Introduction: Towards new social and cultural histories.* In: uők (szerk.): *New Directions in Social and Cultural History.* London é. m.: Bloomsbury, 2018, 1–20. o., itt: 3. o.

118 Vö. például Kaldy-Karo, Robert – Enzinger, Christoph: *Circus in Wien.* Erfurt: Sutton, 2010; Daniel, Noel (szerk.): *The Circus. 1870s–1950s [2008].* Köln: Taschen, 2016; MACIVA: *A szórakoztatás művészete. The art of entertainment.* Budapest: MACIVA, 2014.

a modern cirkusz csíráját,¹¹⁹ míg a másik határozottan elvetette ezt az elképzelést, és a műlovaglás meghonosodásától, illetve Philip Astley 18. század végi londoni lovasbemutatóitól kezdve számította a cirkuszos diadalmenetét.¹²⁰ Megjegyzendő ugyanakkor, hogy maga Astley – amfiteátrumnak elkeresztelve az általa üzemeltetett vagy felépített cirkuszokat – tulajdonképpen az első verziót erősítette. Bár úgy tűnik, 1986-ban nem volt alaptalan Hans-Werner Klünner megkönnyebbülésről tanúskodó megállapítása, mely szerint manapság „szerencsére felhagytunk azzal, hogy az ókori cirkuszi játékokat tekintsük az újkori cirkusz előfutárának”,¹²¹ ez korántsem eredményezett teljesen egyöntetű eredetelbeszéléseket. Konszenzus uralkodik abban a tekintetben, hogy Astley találmánya – a köralakú porond és a különféle mutatványok kombinálása – vetette meg a mai, klasszikusnak számító cirkusz alapjait, de jól látható a történészek azon irányú igyekezete, hogy az egyes ügyességi számok kapcsán hol Kínáig, hol az ókori Egyiptomig, hol csupán a középkori vándormutatványosokig vagy – főként a bohócok tekintetében – a commedia dell’arte hagyományáig vezessék vissza a modern cirkusz kifejlését, az állatszámok bölcsőjét pedig a római arénákba helyezték.¹²² Kétségtelen, hogy a különféle számszánereknek, sőt a némajátékoknak is megvannak a maguk előzményei, ám az sem kérdéses, hogy ezek valóban az Astley-féle porondon találtak első alkalommal közös platformra. A cirkusztörténet-írók efféle rekonstrukciós eljárása bár informatív, és a műfaji sajátosságok feltárásához elengedhetetlen, annyiban mégis vitatható, hogy maguk a vállalkozások – épp a cirkuszi üzem logikájának engedelmeskedve – kifejezetten nem a hagyományokra építették profiljukat, hanem minduntalan az újszerűséget, az innovációs teljesítményt hangsúlyozva igyekeztek alakítani az arculatot.

Ugyanakkor a műfaji genealógia kérdése kevésbé bizonyul relevánsnak olyan munkákban, amelyek ország- vagy helytörténeti megközelítést alkalmaznak, és eközben a fent említett historiográfiai skálán az időrendi adatolást kedvelő módszer pólusát erősítik. Ezen belül is külön csoportról beszélhetünk azon helytörténetek esetében, amelyek a várostörténetet vagy a cirkuszi működés tágabb topográfiáját, azaz a nagyvárosi tömegszórakozás helyszíneit veszik alapul.

119 Vö. például Sluis, Fred van: *Circus in Europa*. Bussum: C. A. J. Van Dishoeck, 1966.

120 Vö. például Speaight, George: *A History of the Circus*. London: The Tantivy Press; San Diego – New York: A. S. Barnes & Co., 1980.

121 Klünner: *Zirkusstadt Berlin*, 2. o.

122 Vö. például Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*, 1. kötet, 11–68. o. és 2. kötet, passim.

Utóbbi különösen Bécsre és Budapestre áll, ahol évtizedeken keresztül a Prater és tágabb környezete, valamint a – miniatürizált változatának tekinthető – Városliget adott otthont a legerősebb cirkuszi vállalkozásoknak. Az osztrák főváros elsőrangú, szabadidős tevékenységek széles körét befogadó területéről Hans Pemmer és Ninni Lackner már 1935-ben közreadta azt az átfogó munkát, amely közel negyven évvel később bővítve is megjelent, és amely megkerülhetetlen a városi cirkusztörténet-írás számára. A szerzőpáros nemcsak az itt megforduló cirkuszokról és műsoraikról ad informatív, részben levéltári és sajtóanyagokra támaszkodó áttekintést, hanem a Praterben működő vagy működött, mintegy 150 vállalkozás rövid történetét is felvázolja, ekképp elősegítve a kontextualizálást.¹²³ Erre építhetett később nemcsak két másik monográfia is, amely már tágabb szemszögből, a bécsi cirkuszi és varietékultúra összefüggésében tárgyalja az itteni porondok történetét, hanem az a tanulmánykötet is, amely a történeti bécsi cirkuszi szcéná kultúratudományos elemzését kíséri meg.¹²⁴ Historiográfiai feldolgozottságát tekintve a budapesti „partner” valamelyest elmarad e mögött – ami bizonyára a Praterhez képest visszafogottabb szórakoztatóipari jelenléttel is magyarázható –, ám az utóbbi években két olyan terjedelmesebb publikáció is napvilágot látott, amelyek elmozdulnak a sokáig uralkodó anekdotikus és már-már adatellenes szemléletmódtól: a Lovas Dániel szerkesztette, gazdag képanyaggal dolgozó *Élet a régi Városligetben* társadalom- és kultúrtörténeti keretbe helyezi a park működését, míg a Majkó Zsuzsanna és Ligetfalvi György jegyezte *Városliget lexikon* úttörő jelleggel, enciklopédikusan dolgozza fel a Liget történetét.¹²⁵ A Praterrel vagy a Városligettel rokonítható szórakozónegyed hiányára vezethető vissza, hogy topográfiailag tágabb, várostörténeti megközelítés jellemző a berlini vagy a drezdai cirkuszok

123 Vö. Pemmer, Hans – Lackner, Ninni: *Der Wiener Prater einst und Jetzt* (Nobel- und Wurstelprater). Leipzig – Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1935; uő: *Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Átdolg. Günter Dürriegl – Ludwig Sackmauer. Wien – München: Jugend und Volk, 1974.

124 Vö. Eberstaller: *Zirkus und Varieté in Wien*; Peter, Birgit: *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik*. Universität Wien, doktori értekezés, 2001; Peter – Kaldy-Karo (szerk.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen*.

125 Vö. Lovas Dániel (szerk.): *Élet a régi Városligetben. Hétköznapiak és ünnepek a 19. század utolsó éveiben és a 20. század első felében régi fotókon és képeslapokon*. [Kecskemét]: Kecskeméti Lapok [2013]; Ligetfalvi György – Majkó Zsuzsanna: *Városliget lexikon*. Budapest: Városháza Kiadó, 2017. Egy korai művelődéstörténeti elemzést végzett el Zoltán József: *Népi szórakozások a reformkori Pest-Budán*. Gépírásos kézirat. Budapest, 1959, 39–71. o.; vö. továbbá Perczel Olivér: *Az Angol Park története, 1911–1945*. In: *Tanulmányok Budapest múltjából*, 2015, 265–300. o.

múltjával foglalkozó munkákra, ugyanakkor – a hasonló térhasználati konstelláció dacára – a brit és a szovjet-országi cirkuszi historiográfia szinte kizárólag országos távlatban dolgozza fel az intézmények történetét.¹²⁶ Az országos szintű elbeszélés uralja egyébként az amerikai cirkusztörténet-írást is,¹²⁷ ám ez főként arra vezethető vissza, hogy az Egyesült Államokban a vándorcirkuszok voltak dominánsak, s ezért történetük rekonstrukciója kevésbé helyezhető egy adott város múltjának összefüggésébe. Ugyanakkor itt kétszeresen is kivételt képez New York: egyfelől a gigantikus vidámpark, a Coney Island nem fogadott vándorcirkuszokat, csak egy úgynevezett „circus sideshow”-nak adott otthont, másfelől viszont szinte valamennyi vándorcirkusz megfordult a városban, amiről átfogó monográfia is született a közelmúltban.¹²⁸ Figyelemreméltó azonban Franciaország esete: a cirkusztörténet korai szakaszában, miután Philip Astley személyesen exportálta a porond látványosságait Párizsba, az Európa-szerte is sikeres francia vállalkozók termékeny versengésbe fogtak, amiről részletes beszámolókat közölt az író-kritikus Théophile Gautier. Az opera-, színház- és cirkuszkritikákat vegyítő hatkötetes gyűjteménye alapmű lett a párizsi előadóművészeti szféra történetét feldolgozó munkák számára, melyek sora azonban – legalábbis cirkusztörténeti fronton – a két világháború közt megszakadt, és túlnyomórészt átadta a helyét olyan áttekintő monográfiáknak, amelyek világtörténelmi, de legalábbis a francia országhatárokon túlnyúló, panorámaszerű áttekintésre tettek kísérletet, illetve egy-egy számszámú történetére koncentráltak-koncentrálnak.¹²⁹

Elmondható, hogy míg az ekként leírható történetírói döntések országoként eltéréseket mutatnak, addig a következőkben vázolt elbeszélői mintákban kevésbé állapíthatók meg ilyen jellegű különbségek. A német nyelvterületről származó cirkusztörténeti munkák narratívája nagyrészt megfeleltethető az

126 Vö. például Günther drezdai, illetve Klünner berlini monográfiája mellett Stiftung Stadtmuseum Berlin (szerk.): *Zirkus in Berlin*; Assael: *The Circus and Victorian Society*; Makarov, Sergej M.: *Iskusztvo cirka v Rossii: ot imperatorskogo cirka do brat'ev Nikitinyh*. Moskva: URSS – Kniznyj dom „Librokom”, 2013.

127 Vö. például Fox, Charles Philip – Parkinson, Tom: *The Circus in America*. Waukesha: Country Beautiful, 1969.

128 Vö. Wittmann, Matthew: *Circus and the City*. New York, 1793–2010. New Haven – London: Yale University Press, 2012.

129 Vö. Gautier, Théophile: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 6 k. Bruxelles: Hetzel, 1858–1859; Jacob, Pascal: *Une histoire du cirque*. Paris: Seuil – Bibliothèque nationale de France, 2016; Denis, Dominique: *Clowns de cirque. Histoire mondiale des comiques de la piste*. Aulnay-sous-Bois: Arts des 2 mondes, 2015.

angolszász és az oroszországi cirkuszi historiográfiáénak, ezért előbbieket példáján vázolom az általános tendenciákat.

A fent említetteken túl a kronológiai rendet követő elemzések közé tartoznak még az egy-egy cirkuszi vállalkozásra vagy dinasztiára összpontosító tanulmányok és monográfiák, amelyekre különösképp áll a fejezet felütésében jelzett tendencia, vagyis hogy míg hosszú ideig az efféle írások főként bennfentesek vagy „aficionados” tollából származtak, és inkább az anekdotikus formát részesítették előnyben, addig – részben ezeket korrigálva – az 1980-as évektől szaporodni kezdtek a komoly forrásfeltáró munkán alapuló elemzések.¹³⁰ Utóbbi tendencia tekintetében központi szerepet játszottak-játszanak a hosszabb vagy rövidebb életű szakfolyóiratok, amelyekben a szerzők esettanulmányok formájában foglalkoztak-foglalkoznak a cirkusztörténet szereplőivel, illetve – ritkábban – egy-egy részaspektusával,¹³¹ a pantomimtörténet összefüggésében még hivatkozom ezekre, annyit azonban érdemes megjegyezni már itt, hogy az 1980-as éveket megelőzően – és főként a 20. század első felében – e szakterületi orgánumok nagyjából ágazati, a szakmabelieket szolgáló információforrásként jöttek számításba, és kevésbé adtak teret kultúrtörténeti vagy -elméleti vizsgálódásoknak.

A két világháború között veti meg a lábát az a sajátos módszer, amellyel a szerzők a műsorszerkezetet követve mesélik el a cirkusz történetét, azaz a cirkuszi előadások egyes – meglehetősen önkényesen kiválasztott – számszánerei mentén írják le az intézményi mérföldköveket. Az ilyen áttekintések bár nem mondanak le teljesen az időrendi-fejlődéstörténeti dimenziókról, de a választott narratív minta inkább kedvez annak, hogy bombasztikusan, de legalábbis a csattanókat szem előtt tartva emeljenek ki egy-egy mozzanatot és sztárt, mintsem hogy tágabb összefüggéseket igyekezzenek feltárni. Feltételezhető egyébként, hogy ez a formátum azért futhatott be nagy karriert különösen német nyelvterületen, mert Walter Benjamin 1927-ben a Bauhaus köreit és a korabeli németországi filozófiát is népszerűsítő *10. Internationale Revue* című, többnyelvű amszterdami folyóirat lapjain lelkesen recenzálta a spanyol író-esszéista Ramón Gómez de la Serna 1917-ben írt és tíz évvel később franciául is megjelent *El circo* című könyvét.¹³² A szemlézett kötetben a „cirkuszkrónikásként” bemutatkozó,

130 Az előbbihez vö. például Probst, Jean-Robert: *Zirkus Knie. Eine Zirkus-Dynastie*. Lausanne: Librairie Marguerat, 1975; utóbbihoz Winkler, Dietmar: *Julius Gleich und sein „Riesencircus“*. Gräse: Edition Schwarzdruk, 2017.

131 Vö. napilapokvonatkozó tételeivel is kiegészítve Toole-Stott: *Circus and Allied Arts*, 185–268. o.

132 Vö. Benjamin, Walter: *Ramon Gomez de la Serna: Le Cirque*. Simon Kra Paris 1927. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 3. kötet: *Kritiken und Rezensionen*. Szerk. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 70–72. o.

szatirikus hangon megszólaló elbeszélő egyszerre leplezi le és sírja vissza a cirkusz egykori virágkorát, miközben egy képzelt cirkuszi előadáson kalauzolja végig az olvasót.¹³³ Benjamin számára azonban nem is annyira a szerkezet vagy a szatíra bizonyult vonzónak, hanem Gómez művének azon mögöttes tartalma, amely a kapitalizmus tömeg(kultúra)termelése elé állított kíméletlen tükröt azzal, hogy a szerző nemcsak az artistákat és nézőket jelenítette meg testiségükre redukált, az öncélú szórakoztatást szolgáló szereplőkként, hanem magát a ceremóniamester bőrébe bújó „krónikást” is. Mindazonáltal épp e kritikus szándék az, ami egész biztosan kívül esett a nevezett sajátos narratíva első németországi alkalmazójának látókörén: a rádiós újságíró Fred A. Colman – az illusztrátor Walter Trierrel közösen jegyzett – *Artisten* (Artisták) című kötete a cirkuszi mutatóanyagokban is gazdag varieté közegét idézte meg ezt a narratív szerkezetet alkalmazva, ám a bennfentes körökben mozgó szerzőnek a korabeli sztárok irányában tanúsított elfogultságát nem fedhette el tréfásan ironikus hangvétele sem.¹³⁴ Érvényes ez honfitársára, Alfred Lehmannra is, aki mintegy tíz év elteltével ugyanebben az elbeszélői keretben jelenítette meg a cirkuszvilágot némi történelmi távlatba helyezve, ámde az ekkorra már bevett cirkuszi legendákat mindenféle szkepszis – és persze forrásmegjelölés – nélkül ismételve.¹³⁵

A két történetírói logikát ötvöző – vagyis a kronológiát tartó és a számszánerek szerinti tagolást alkalmazó – eljárásmód válik uralkodóvá a 20. század második felétől kezdve, jöllehet egyes cirkusztörténet-írók már korábban is ehhez a formátumhoz folyamodnak. Utóbbira példa a lexikonjával iskolát teremtő Signor Saltarino, aki 1910-ben egy másik monográfiájában főként német és néhány európai cirkuszigazgató és -dinasztia pályája alapján vázolta fel az intézmény fejlődését, majd a klasszikussá vált cirkuszi artisták – műlovaglók, bohócok, idomárok, bűvészek – karrierjén és a velük kapcsolatos anekdotákon keresztül mutatta be a meghatározó tendenciákat.¹³⁶ Hasonló rendszerezéssel élt Emil Gobbers 1949-ben, igaz, ő a vásári mutatóanyagok, a római

133 Vö. Gómez de la Serna, Ramón: *Der Cirkus* [1917]. Ford. Fritz Rudolf Fries. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000.

134 Vö. Colman, Fred A. – Trier, Walter: *Artisten*. Dresden: Paul Aretz, 1928.

135 Vö. Lehmann, Alfred: *Unsterblicher Zirkus. Manegegeschichte und Manegegeschichten*. Leipzig: Max Möhring, 1939.

136 Vö. Saltarino, Signor [Hermann Waldemar Otto]: *Das Artistentum und seine Geschichte*. Leipzig: International-Artistischer Literatur-Verlag Willy Backhaus, 1910; további példák: Eberstaller: *Circus*; uő: *Zirkus und Varieté in Wien*; Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*; Fox – Parkinson: *The Circus in America*.

gladiátorjátékok és a középkori vándorkomédiások történetével indított, ám az is igaz, hogy műfaji körképével már igyekezett elmozdulni a sztár- és szenzáció-központú ábrázolásmódtól.¹³⁷

A heurisztikai eszközként javasolt skálát tekintve az ilyen jellegű történeti áttekintések a középső tartományban helyezhetők el, míg a szélső pontot azok az írások jelölik ki, amelyek anekdotahalmaznak nevezhető anyag segítségével igyekeznek felvázolni valamilyen történeti ívet. Ebbe a csoportba sorolható nemcsak jó néhány, a második világháború előtt és után is roppant termékeny és a nemzetiszocializmus farvizén is evezgető németországi szerző,¹³⁸ hanem a magyarországi cirkusztörténetet feldolgozó, Szekeres József és Szilágyi György jegyezte *Circus* is 1979-ből.¹³⁹ Angolszász területről említhető egy németre is lefordított, főként az amerikai és brit cirkuszokra összpontosító, a kronológiát és az anekdotákat vegyítő monográfia is.¹⁴⁰ Hogy mennyire kitartóan van jelen ez a típusú ábrázolásmód a cirkuszi szakirodalomban, azt egy német szerzőpáros munkája is jelzi, amely már 1991-ben jelent meg.¹⁴¹ Általában jellemző erre a forrástípusra, hogy a primer és a szakirodalom határmezsgyéjén mozog, ugyanis sokszor a cirkuszi üzem egy-egy (valaha) aktív szereplője a szerző, aki friss élményeit vagy visszaemlékezéseit vegyíti a cirkusztörténetről szóló tudásával.

A cirkusztörténet-írás külön fejezetének tekinthető a már említett Evgenij Kuznecov alapművéből kifejlő diskurzus, amely a szerző hazáján túl mélyrehatóan formálta az NDK-beli történészek elbeszélésmódját, miután 1970-ben – újabb műfaji és intézményi fejleményekre vonatkozó anyagokkal bővítve – német fordításban is megjelent. Mi több, a német nyelvű szakirodalomban ez a monográfia a pártállami rendszerek bukása után is megtartotta hivatkozási

137 Vö. Gobbers, Emil: *Artisten. Zirkus und Varieté in alter und neuer Zeit*. Düsseldorf: Droste, 1949; ezzel rokonítható összefoglalást nyújt Sokol, Hans-Günther: *Zirkus. Leben und Schicksale im roten Ring*. Berlin: Henschel, 1955.

138 Vö. Eipper, Paul: *Zirkus. Tiere, Menschen, Wanderseligkeit* [1930]. München: Piper, 1953; Dembeck, Hermann: *Menschen, Tiere, Sensationen. Erlebtes im Zirkus und Varieté*. Minden: Wilhelm Köhler, 1939; Dworschak, Franz Xaver: *Meister der Manege. Zirkusleute erzählen aus ihrem Leben*. Berlin: Zeitgeschichte-Verlag, 1943; Kober, August Heinrich: *Ich wanderte mit dem Zirkus*. Frankfurt am Main: Verlag der Frankfurter Bücher, 1958.

139 Vö. Szekeres József – Szilágyi György: *Circus. Fejezetek a magyar cirkuszművészet történetéből*. Budapest: Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat, 1979; ennek korrektúrájaként olvasható az alapkutatásra támaszkodó Husné Orlóci Edit: *A cirkusz Magyarországon 1890–1914*. Budapest, ELTE, doktori értekezés, 1989.

140 Vö. Croft-Cooke, Rupert – Cotes, Peter: *Die Welt des Zirkus*. Ford. Dieter W. Portmann. Zürich: Orell Füssli, 1977.

141 Vö. Schmitt, Winfried C. – Degener, Volker W.: *Zirkus. Geschichte und Geschichten*. München: Lentz, 1991.

alap jellegét. Itt Kuznecovnak nemcsak az azóta tételmondatként idézett megállapítása – mely szerint a „cirkusz a sokféleség egysége” – bizonyult meghatározónak, hanem korszakolási javaslatai és egyes számszánerek kapcsán megfogalmazott értékítéletei is.¹⁴² Egy 1986-ban kiadott monográfiában például, amely a német cirkusz fejlődését dolgozta fel, nemcsak a fejezetcímekben, hanem a manézsdarabok konkrét minősítéseiben is visszaköszönnek Kuznecov megállapításai; igaz, ez nem is annyira meglepő annak fényében, hogy Ernst Günther, a kötet egyik társszerzője egyúttal a Kuznecov-fordítás szerkesztője is volt.¹⁴³ A monográfia német fordításának kanonizálása ugyanakkor alapos felülvizsgálatra szorul, merthogy az idézett definíció valójában a német fordító találmánya, aki az egyes fejezetekhez írt bevezetőknek csupán egy-egy rövid parafrázisát adta, így a sokat idézett definíció sem olvasható ilyen formában az eredeti műben.¹⁴⁴ Ám ennél nyomósabb okot szolgáltathat a revízióra, hogy másutt is meglehetősen szabadon kezelte az eredeti szöveget, mégpedig a „vörös farok” logikájának megfelelően. A fordításban eszközölt változtatások éppen az európai pantomimtörténet vonatkozásában a legjelentősebbek és legönkéntesebbek: a manézsdarabok ideológiai megítélésének kapcsán ugyanis a német verzió nemegyszer olyan jelzőkkel egészíti ki Kuznecov szövegét, amelyek a csúcsra járatott pártállami kultúrpolitika lenyomatává teszik az egyébként lenyűgöző mennyiségű és minőségű forrásanyaggal dolgozó, és az 1930-as évek szovjet direktíváit csak részben követő monográfiát. Ott például, ahol Kuznecov a 18–19. század fordulóján működő párizsi cirkuszokat szemlélve a módosuló műsorpolitika kapcsán arról beszél, hogy az aktuálpolitikai és

142 Vö. például az 1987-ig négyszer is kiadott Günther, Ernst: 33 Zirkusgeschichten. Berlin: Henschel, 1977; Cekan, Horst W.: Neuzeitlicher Zirkus. In: Lehmann, Rolf (szerk.): Circus. Magie der Manege. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1979, 36–48. o.; az újabb szakirodalmak közül vö. Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Továbbá Kuznecovra támaszkodik a magyarországi tankönyvként bevezetett jegyzet is: Budai Imre: A cirkuszművészet rövid története. Az Artistaképző Iskola megbízása alapján készült belső használatra [gépirat, 1985].

143 Vö. Günther, Ernst – Winkler, Dietmar: Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des deutschen Zirkus. Berlin: Henschel, 1986. Erős átfedések mutatkoznak a Kuznecov-kötet szaklektoraként feltüntetett Gerhard Krause írásaiban is; vö. például Krause, Gerhard: Der Zirkus im Wandel der Gesellschaft. Eine historische Nachbemerkung. In: Hanke, Helmut: Das Abenteuer der Manege. Mit Gauklern, Clowns und Zirkustieren durch die Jahrhunderte. Berlin: Henschel, 1971², 293–303. o.

144 Kusnezow: Der Zirkus der Welt, 7. o. és Kuznecov: Cirk, 12. o. A további fejtegetések során ezért az orosz eredetire hivatkozom, és eközben eltekintek az onlajn elérhető változattól, mert az igényesnek nemigen nevezhető digitalizálás az 1971-es szovjet kiadást vette alapul; vö. Kuznecov, Evgenij: Cirk, <http://www.ruscircus.ru/10990/>.

történelmi témák megjelenítésében a fokozottabb tartalmi és tárgyi hűség célja vezette a manézsdarabok rendezőit, így fogalmaz: „A pantomimet gondolati tartalommal és történelmi kolorittal ruházták fel.”¹⁴⁵ A német változatban mindez így hangzik: „Az új történelmi tartalmakat – az uralkodó ideológiának megfelelően – nemzeti vagy nacionalista, helyenként pedig sovinszta színezettel látták el.”¹⁴⁶ Ez csupán egy példa a fordítás ferdtései közül, melyek jóval párthűbbé stilizálják a szovjet-orosz monográfus írását, mint amilyen az eredendően volt. Mivel az orosz kiadást csak jóval az után tudtam beszerezni, hogy feldolgoztam és néhány tanulmányomban fel is használtam a német nyelvű verziót, jómagam is „felültem” e markáns értékítéleteknek,¹⁴⁷ amelyeket – a bevezetőben már jelzett hipotézisemnek megfelelően – a következő fejtegetésekben árnyalni fogok. Erre és a „vonalas” ideológiai értelmezés problémájára még visszatérek a pantomimtörténelmi szakirodalom összefüggésében, ahogy azokra a frissebb elemzésekre is, amelyek a Kuznecov által is preferált társadalom- és kultúrtörténelmi megközelítést alkalmazzák, ugyanis a némajátékok tudományos igényű, hol részletesebb, hol említésszintű vizsgálata elsősorban ezekben a tanulmányokban kap helyet.

A fentiekhez képest egy különálló – és a kultúratudományos–kultúrakritikai érdeklődés 1970-1980-as évekbeli felerősödésével, valamint az újcirkuszi kísérletezésekkel jelentkező – csoportnak tekinthető azon szakirodalmak szegmense, amelyek jobb híján esztétikai vagy művészet- és irodalomtörténelmi kérdésfeltevessel dolgozó elemzéseknek nevezhetők. Természetesen itt sem tiszta típusról van szó, viszont a monográfiák vezérfonalát láthatóan kevésbé az intézmény- vagy kultúrtörténelmi rekonstrukció határozza meg, mintsem egy-egy markáns elméleti, illetve művészet- és irodalomtörténelmi kérdés.

Ebben az összefüggésben döntőnek bizonyult a kanadai Paul Bouissac munkássága, aki az 1970-es évektől kezdődően arra tett kísérletet a szemiotikai elemzés eszköztárának segítségével, hogy a cirkuszi előadásokat olyan kommunikációs rendszerként vizsgálja, amely sajátos esztétikai tapasztalat közvetítésére

145 Kuznecov: Cirk, 106. o.

146 Kusnezow: Der Zirkus der Welt, 54. o.

147 Vö. Teller Katalin: „Raffinierte Machwerke chauvinistisch-militaristischer Propaganda”. *Geschichtsschreibung und historische Ausstattungspantomimen im Zirkus Busch*. In: Schwarz, Werner Michael – Zechner, Ingo (szerk.): *Die helle und dunkle Seite der Moderne*. Wien – Berlin: Turia + Kant, 2014, 77–84. o. A cimbéli idézet („a sovinszta-militarista propaganda kifinomult tákolmányai”) teljes egészében a német fordító találmánya; vö. Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, 179. o.; Kuznecov: *Cirk*, 318. o.

válí alkalmassá.¹⁴⁸ Bouissac tanulmányai és monográfiái nemcsak a francia és angol nyelvű cirkuszkutatók közösségére hatottak, hanem az újabb magyarországi cirkusztörténet-írásban – a tudományos igényességet tekintve – úttörőnek tekinthető H. Orlóci Edit kutatásaira, valamint az oroszországi cirkusztörténész Ol'ga Burenina-Petrova elemzéseire is, jóllehet utóbbi legalább ennyire támaszkodik a Ürij Lotman által kidolgozott szemioszféra fogalmára is.¹⁴⁹

A művészetelméleti irányultság nyomja rá a bélyegét a francia filozófus-művészettudományi Jean Starobinski nagyhatású esszéire az 1960–1970-es évekből, amelyek a bohócfigura képzőművészeti és irodalmi feldolgozásait igyekeznek összeolvasni a cirkusz intézménytörténeti vonatkozásaival.¹⁵⁰ Az előbbi, vagyis művészet- és irodalomtörténeti súlypontot választotta Szabolcsi Miklós a Starobinski-esszékötlet címét megidéző *A clown mint a művész önarcképe* című monográfiájában, amely közel negyven évvel az első, 1974-es publikálása után felújított képanyaggal újra megjelent.¹⁵¹ Mindkét szerző írásaiban központi szerepet tölt be a francia szimbolizmus és impresszionizmus képzőművészete és költészete, ám Starobinski felhívja arra is a figyelmet, hogy a bohóc intézménytörténeti és művészeti vonatkozásaiban eltérések mutatkoznak, hiszen a clown eredetileg a porondon szünetkitöltő funkcióval, nem pedig retorikai – szimbolikus, metaforikus vagy allegorikus – jelentéstartalmakkal felruházva jelent meg.

A kifejezetten irodalomtudományos érdeklődésű elemzések elsősorban motívumtörténeti, másodsorban pedig drámatörténeti vizsgálatokat takarnak, melyek között mennyiségileg is kiemelkednek a századfordulós irodalmakkal és a klasszikus avantgárd kultúrájával foglalkozó kutatások, ami a cirkusz iránt

148 Vö. Bouissac, Paul: *La Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*. The Hague – Paris: Mouton, 1973; uő: *Semiotics at the Circus*. Berlin – New York: de Gruyter – Mouton, 2010; uő: *Circus as Multimodal Discourse. Performance, Meaning and Ritual*. London: Bloomsbury, 2012.

149 Vö. Hotier, Hugues: *Signes du cirque. Approche sémiologique*. Bruxelles: AISS-IASPA, 1984; H. Orlóci: *Szabad a porond; Burenina-Petrova, Ol'ga: Cirk v prostranstve kul'tury*. Moskva: NLO, 2014.

150 A három esszé német nyelvű gyűjteményes kiadásaként vö. Starobinski, Jean: *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*. Ford. Markus Jakob. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

151 Szabolcsi Miklós: *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest: Corvina, 1974; az új kiadás apropóján vö. Bársony Márton: „Bohóc-jel”, kötéltáncossipka, artistaorr, hegedűscipő. In: Holmi, 2012/12., 1554–1559. o.

a korban tanúsított fokozott érdeklődéssel magyarázható.¹⁵² Bár a harmadik fejezetben ezekre még részletesebben visszatérek, érdemes itt megjegyezni, hogy mindkét esetben a retorikai trópusként értett cirkusz áll a fókuszban, még ha például a klasszikus avantgárd színházépítészeti elképzeléseiben nagyon is konkrétan jelenik meg a cirkuszpépület arénaszerű formája, amelyet azonban megint csak metaforikusan, a demokratikus közösségiség alakzataként értelmeznek. Az újabb irodalmi műveket vizsgáló elemzésekben bár elengedhetetlen a századfordulós kontinentális hagyományra történő visszanyúlás, hangsúlyos szerepet játszanak a kortárs angolszász szerzők írásai – mint a brit Angela Carter, az amerikai Paul Auster vagy az ausztrál Peter Carey szövegei –, melyek olvasataiban főként a mágikus realizmus újjáéledése, a túlzás esztétikája, a társadalmi nemi szerepek és a másság témája bizonyul lényeges elemzési szempontoknak.¹⁵³

Ez előbb említett tendencia – vagyis a műfaj történeti és kultúraszociológiai-társadalomtörténeti szempontok előtérbe kerülése – jellemzi azokat az újabb, kifejezetten cirkusztörténeti kutatásokat is, amelyek segítenek a pantomimtörténet bizonyos fejezeteinek rekonstruálásában.

1.2.2 A pantomimek cirkusztörténeti feldolgozása

Társadalom- és kultúrtörténeti megközelítések

Ezek között talán a legjelentősebb előrelépést a külső és belső gyarmatosítás politikájának cirkuszi színrevitelét vizsgáló munkák jelentik, amelyek – értelemszerűen – az angolszász kutatásokban számszerűleg valamivel dominánsabbak, mint a német nyelvterület kapcsán született elemzésekben. Tematikus átfedés mutatkozik azonban az úgynevezett Vadnyugat-show-kat (*Wild West Shows*) tárgyaló munkákban, ugyanis a Buffalo Bill művésznéven karriert befutó

152 Vö. összefoglalóan Wegmann, Thomas: Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste. In: Zeitschrift für Germanistik, 2010/3, 563–582. o.; magyarországi vonatkozásban vö. Csibra Zsuzsanna: A színház- és a cirkusz-motívum a XX. századi magyar költészetben. Budapest: ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1998; Tringham, Melissa: The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer. New York: Routledge, 2016.

153 Vö. például Jürgens, Anna-Sophie: Poetik des Zirkus. Die Ästhetik des Hyperbolischen im Roman. Heidelberg: Winter, 2016.

William Frederick Cody, illetve a nevével fémjelzett látványosság, amely az 1870-es évektől népszerű cowboy-darabok eszköztárából merítve dicsőítette az amerikai identitás egyik mérföldkövének számító *frontier*-mozgalom „vívmányait”, nemcsak az Egyesült Államokban turnézott, hanem nyolc alkalommal bejárta Európát is.¹⁵⁴ Bár kétségtelen, hogy a Cody-féle rendezvények számos ponton találkoznak a gyarmatosítás témáját kiaknázó cirkuszi pantomimekkel, illetve általában véve is a porondon bemutatott lovasjátékokkal, ám csupán feltételesen vonható párhuzam közöttük, mert a Vadnyugat-show-kat rendszerint önálló szabadtéri látványosságokként rendezték meg, vagyis a cirkusz intézményi struktúrájától független tömegszórakoztató előadásokként működtek. Mindazonáltal – megtámogatva James Fenimore Cooper és Karl May indiánregé-nyeinek népszerűségével – tagadhatatlanul hatottak a cirkuszi műsorpolitikára is: Hans Stosch-Sarrasani drezdai cirkusza 1913. áprilisában mutatta be a *Wild-West* című pantomimet, melynek „rézbőrű” előadóit az amerikai Miller Brothers társulatából szerződtették, és a manézsdarabon kívül is „alkalmazták”, mégpedig az 1870-es évek óta szaporodó, egzotikus tájak (ős)lakosait – állatkertekben és cirkuszi kísérőprogramként – bemutató show-műsorok szereplőiként.¹⁵⁵

Ugyanakkor a Vadnyugaton történtek színrevitelének népszerűsége nem terelheti el a figyelmet arról, hogy az Egyesült Államokban és számos európai országban nagyon is meghatározó eltérésről beszélhetünk a befogadói oldal tekintetében: míg az amerikai – jellemzően fehérbőrű – publikum a nemzet egyik „alapítószövegeként” olvashatta az őslakosok felett aratott diadalok megjelenítését, addig az európai közönség számára az indiánok és a cowboyok fordultatos összezsapásainak színrevitele elsősorban az egzotikum és a kispolgári kényelmességet elutasító kalandok miatt bizonyulhatott vonzónak.¹⁵⁶ Közvetetten mégis beazonosítható egy olyan metszéspont, melynek megléte túlmutat az észak-amerikai nemzeti identitás erősítésének és az egzotikum európai közvetítésének szűkebb terepén. Az egyes országok általános birodalomépítő szándékait

154 Vö. átfogóan Reddin, Paul: *Wild West Shows*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 1999.

155 Vö. Günther: Sarrasani, wie er wirklich war, 66–73. o. és 96–97. o.; az „emberi állatkertek” történetéhez átfogóan vö. Blanchard, Pascal é. m.: *MenschenZoos*. Schaufenster der Unmenschlichkeit [2011]. Kiállítás-katalógus. Ford. Susanne Buchner-Sabathy. Hamburg: Édition du Crieur Public, 2012; a Vadnyugat európai importjának műfaji sokszínűségéhez vö. Kort, Pamela – Hollein, Max (szerk.): *I Like America*. Fiktionen des Wilden Westens. Kiállítás-katalógus. München é. m.: Prestel, 2006.

156 Utóbbihoz vö. többek közt Dreesbach: *Gezähmte Wilde*, 100–102. o.; Juen, Martina: *Buffalo Bills Wild West Show 1890 im Wiener Prater – ein Unterhaltungsspektakel mit ideologischer Botschaft*. Bécs, szakdolgozat, 1996, 74–87. o.

ugyanis meglehetősen híven tükrözték vagy vetítették előre az efféle manézsdarabok.¹⁵⁷ Amikor a Circus Renz – még 1871 előtt, a német tartományok egyesülését és konkrét gyarmatosító törekvések megjelenését megelőzően – egymás után mutatta be közel- és távol-keleti közegben játszódó darabjait, vagy amikor a Barnum & Bailey kigyóbúvókkal és táncosokkal, de a brit gyarmati hatalomra tett konkrét utalások nélkül idézte meg Indiát,¹⁵⁸ akkor ezek a társulatok legalábbis lappangó módon a korabeli birodalmi-gyarmatosító politikák farvizén mozogtak. Nem is csoda, hogy efféle „porondpróbák” után, 1891-ben Renzék már az *Auf Helgoland oder Ebbe und Fluth* (Helgolandon, avagy Apály és ár) című, majd hosszú éveken át műsoron tartott vízipantomimmal ünnepelték a stratégiai szempontból fontos fríz sziget Németországhoz kerülését, amelyet a britek Zanzibárért cserébe engedtek át.¹⁵⁹ Sőt, a fiatal Ernst Renz – aki a legendás idősebb Ernst Renz 1892-es halála utáni örökösétől, nagybátyjától vette át az immár 55 éve működő, de egyre veszteségesebb vállalatot¹⁶⁰ – még oly módon is igyekezett tőkét kovácsolni a gyarmatosítás témájának konjunktúrájából, hogy 1898-as hollandiai vendéjátékának műsorába a helyi publikum szájízének megfelelő manézsdarabot vett fel: a *Hollanders in Oorlog en Vrede* (Hollandok háborúban és békében) című vízipantomim a szumátrai Aceh városáért – egyébként egészen 1905-ig – folyó harcok bemutatására vállalkozott, melyekből természetesen a „holland fegyverek kerültek ki győztesen”, hogy aztán a dicső harcosokat az otthonmaradtak ünnepélyesen-hálásan fogadhasák.¹⁶¹ A vendéjáték során elsőként színre vitt revüszerű manézsdarab, a *De lustige Bladen* (Lustige Blätter, Vidám lapok), amellyel Amszterdamban korábban nemcsak a cirkuszalapító, hanem a nagybácsi is fellépett, és amelyet a fiatal Ernst Renz Németországban és Ausztriában is számtalanszor játszott, kevésbé nyerhette el a helyi közönség tetszését – ezt

157 A kortörténeti kontextushoz vö. Guettel, Jens-Uwe: *German Expansionism, Imperial Liberalism and the United States, 1776–1945*. Cambridge é. m.: Cambridge University Press, 2012, 43–78. o.

158 Előbbihez vö. Lang, Berthold: *Wer zählte die Völker, nennt die Namen*. In: *Circus – gestern, heute*, 1986/12., 11–17. o., itt: 14. o.; utóbbihoz vö. Davis, Janet M.: *The Circus Age. Culture and Society under the American Big Top*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002, 194. o. sk.; vö. továbbá szintén az apolitikusságot kiemelve Posey, Jennifer Lemmer: *Spectacular Representation: Ringling Bros. and Barnum & Bailey's Marco Polo Spec as an Exploration of Change*. In: Sugarman, Robert (szerk.): *The Many Worlds of Circus*. Newcastle upon Tyne é. m.: Cambridge Scholars Publishing, 2007, 25–33. o.

159 Vö. Klünner: *Zirkusstadt Berlin*, 51. o.

160 Vö. Günther – Winkler: *Zirkusgeschichte*, 58. o.

161 *Circus Renz: Hollanders in Oorlog en Vrede* [műsorfüzet], *Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam*, TEY00500000337, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/187407>.

nemcsak egy karikatúra, hanem a *Hollanders in Oorlog en Vrede* egyik recenziójának véleménye is sugallja¹⁶² –, míg az eredményes gyarmatosítást dicsőítő színjáték jóval vonzóbbnak bizonyult, még a liberális sajtó szemében is.¹⁶³ Ám bármennyire játszottak is rá a cirkuszok a 19. században a kolonizálás szépségeire, összességében itt is érvényesül az a fentebb már vázolt tendencia, melynek során a kifejezett politikusság az első világháborút követően erősödik fel igazán a porondokon. A kitűnő amerikai cirkusztörténész, Janet M. Davis láttelepe, mely szerint épp ekkor váltak volna apolitikussá a pantomimek,¹⁶⁴ meglátásom szerint kétségbe vonható, és Amerika vonatkozásában legfeljebb a belső gyarmatosítás – vagyis a *frontier*-mozgalom – cirkuszi megjelenítésében, valamint az első világháború második felének vonatkozásában állhatja meg a helyét.

A közvetett ideológiai-politikai jelentések hordozóiként olvasható manézsda-rabok mellett a cirkusztörténeti elemzésekben hangsúlyosabb szerepet kaptak azok a pantomimek, amelyek kendőzetlenül folyamodtak a gyarmati hatalomgyakorlás éltetéséhez, és az amerikai, brit és európai „civilizáló” projektek áldásait vitték színre kellő számú melodramai elemmel és egzotikus körítéssel. Németországi kontextusban a történész Sylke Kirschnick kutatásaiban kiemelt helyen szerepelnek a Circus Busch efféle darabjai,¹⁶⁵ míg Gillian Arrighi ausztrál színháztörténész kimerítően tárta fel az Ausztráliában működő FitzGerald Brothers’ Circus pályafutását, melynek során a cirkusz a maga „opportunistá” műsorpolitikájával még akkor is üdvözölte a britek Afrikát gyarmatosító hadjárait, amikor az ausztrál–brit kapcsolatokban egyre nagyobb teret nyertek az ausztrál önállósodási törekvések, és ezzel párhuzamosan felerősödött a kolonizáció bírálata is.¹⁶⁶

162 Vö. Geldorp, [Petrus] van: Het Circus Renz te Amsterdam [újságkivágat, Amsterdamsche Courant, 1898. december 2.], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY10-136, <http://theater-collectie.uva.nl/Details/collect/190067>; Anonim: Circus Renz. In: Het Nieuws van den Dag, 1898. október 29., 10. o., Delpher.

163 Anonim: Als dat, niet trekt, trekt niemendal. In: Hoornsche Courant, 1898. november 6. [2. o.], Delpher; vö. Leenders, Jos: Vereening voor Volksvermaken te Hoorn 1870–1896. In: Holland Historisch Tijdschrift, 1997/4–5., 257–273. o.

164 Davis: The Circus Age, 225. o.

165 Vö. Kirschnick: Tausend und ein Zeichen, 92–96. o. és 101. o. sk.; uő: „Hereinspaziert!” Kolonialpolitik als Vergnügungskultur. In: Honold, Alexander – Simons, Oliver (szerk.): Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden. Tübingen: Francke, 2002, 221–241. o. és uő: Koloniale Szenarien in Zirkus, Panoptikum und Lunapark. In: Heyden, Ulrich van der – Zeller, Joachim (szerk.): „... Macht und Anteil an der Weltherrschaft.”. Berlin und der deutsche Kolonialismus. Münster: Unrast, 2005, 171–176. o., itt: 171–173. o.

166 Arrighi: Political Animals, 628. o. és uő: The FitzGerald Brothers’ Circus. Spectacle, Identity, and Nationhood at the Australian Circus. Melbourne: Australian Scholarly Publishing, 2015.

Hogy az utóbbi évek-évtizedek cirkuszi historiográfiája külön figyelmet fordított ezekre a manézsdarabokra, az legfőképp a gyarmatosítás bírálatát fókuszba állító kritikai kultúrakutatásnak, valamint a vele rokonítható kultúraszociológia fellendülésének köszönhető, ami a cirkuszi szórakoztatás egyéb szociokulturális összefüggéseinek feltárását is maga után vonta. Azon átfogó monográfiák mellett, amelyek a – főként brit – városi és vidéki szabadidős kultúra formáit górcső alá véve említést tesznek a cirkuszi látványosságok elterjedtségéről is,¹⁶⁷ három olyan tematikus súlypont emelhető ki, amely közvetlenül vagy közvetetten érinti a pantomimek tárgyalását. Elsőként a tömegszórakoztatás társadalomtörténetének és a jogszabályi környezetnek a kapcsolódásai azok, amelyek vonatkozásában például Dyan Colclough brit történész egyrészt annak járt utána, hogy kis- és fiatalkorúak színházi és cirkuszi némajátékokban való szerepeltetése a viktoriánus korban milyen pozitív fogadtatásban részesült, és a rendezők-dramaturgok miért kedvelték ezt a játékformát, másrészt pedig annak, hogy az erre válaszként meghozott 1879-es törvény, amely szigorú feltételekhez kötötte a gyerekszereplők alkalmazását, egyáltalán nem volt képes visszaszorítani a kis- és fiatalkorúak kedvezőtlen munkakörülmények közt történő foglalkoztatását.¹⁶⁸ Szintén a törvényi feltételeket rekonstruálva hívta fel a figyelmet többek közt Marius Kwint arra a körülményre, hogy az első cirkuszi manézsdarabok némajátékként történő színrevitelét a korabeli színházi szabályozás kényszerítette ki, amennyiben az élő szót alkalmazó színjátékok bemutatása kizárólag az ún. *major* teátrumok kiváltsága volt, szemben a cirkuszokkal és a *minor* színházakkal.¹⁶⁹ Ilyesfajta szabályozás volt érvényben Franciaországban is,¹⁷⁰ és hasonló kényszerítő erőt feltételez a német színháztörténész, Wolfgang Jansen is a berlini varieték és a cirkuszok esetében, amikor kiemeli, hogy

167 Vö. Jones, Stephen G.: *Workers at Play. A Social and Economic History of Leisure 1918–1939*. London: Routledge & Kegan, 1986, 81. o. sk.; Assael: *The Circus and Victorian Society*, 14. o. és 46–61. o.

168 Vö. Colclough, Dyan: *Child Labor in the British Victorian Entertainment Industry 1875–1914*. New York: Palgrave Macmillan, 2016, 18–22. o. és 103. o. sk.; vö. még Arrighi: *Political Animals*, 619. o.

169 Vö. Kwint, Marius: *The Legitimization of the Circus in Late Georgian England*. In: *Past and Present*, 2002/1., 72–115. o.; vö. további részletekkel Assael: *The Circus and Respectable Society*, 142–293. o.

170 Vö. Makarov, Sergej M.: *Teatralizaciâ cirka*. Moskva: URSS – Kniznyj dom „Librokom”, 2010, 94. o. sk.; Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*, 1. kötet, 76. o. sk.

évtizedeken át „az iparjog határoz[t]a meg a repertoárt”.¹⁷¹ Megjegyzendő, hogy maga a „cirkusz” elnevezés bevezetése is áttételesen a pantomimelőadásokhoz kapcsolódik: Astley még amfiteátrumnak hívta londoni játszóhelyét, melynek manézsarabjait a színházi konkurencia rossz szemmel nézte, ami a teátrumokra vonatkozó rendszabályok nyomán nemegyszer büntetést, bírósági tárgyalásokat is maga után vont. Az Astley által 1782-ben Párizsban alapított Amphithéâtre Anglais folytatta ezt a hagyományt, s csak 1793-ban – miután Astley az angol–francia konfliktus miatt kénytelen volt elhagyni a francia fővárost, és Antonio Franconi vette át az intézményvezetést – jött létre az a cirkusz, amelyet már így is hívtak, vagyis Cirque Olympique-nek;¹⁷² ezzel elkerülhető volt a színházi szabályozással való állandó ütközés.

A törvényi feltételek döntő jelentősége mellett az újabb cirkusztörténeti kutatások második és harmadik lényeges súlypontjaként jelölhető meg a társadalmi nemek – és ezen belül is a női szerepek – kérdésének, valamint az állatidomítás politikumának a vizsgálata, jóllehet meglepő módon – tudomásom szerint egyetlen kivétellel¹⁷³ – épp a manézsarabok nőképe, illetve a bennük szereplő állatok eddig nem váltak specifikusan a pantomimeket is figyelembe vevő elemzések tárgyává. Az alább következő esettanulmányban kísérletet teszek arra, hogy megindokoljam és – legalábbis egy pantomim példáján – pótoljam ezt a hiátust. Mindenesetre az utóbbi évek cirkusztörténeti elemzései egyre erőteljesebben állították előtérbe a női artista, a női test, a róla kialakítani kívánt és kialakult kép kérdését: itt az a gyakorta hangoztatott érv, mely szerint a cirkusz alapvetően önellentmondásos,¹⁷⁴ egyre-másra megerősítést nyer, amikor a kutatók – téziseiket főként a trapézartisták és az állatidomárnők példáján szemléltetve – a maszkulinként tételezett fizikai erő és a femininként láttatott sebezhetőség és kecsesség sajátos összefonódásáról beszélnek. Peta Tait, színház- és cirkuszelmélettel foglalkozó ausztrál kutató például épp e két számszánerben használt kosztümöket vizsgálva javasolta az „identitásbeli csúsztatás”

171 Jansen: *Das Varieté*, 63. o. A századfordulós Berlin cirkuszellenes színházi lobbijának tevékenységét feldolgozó kimerítő monográfiaként vö. Hildbrand, Mirjam: *Theaterlobby attackiert Zirkus. Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin*. Paderborn: Brill – Fink, 2023, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/77105>.

172 Vö. többek közt Kuznecov: *Cirk*, 36–40. o.

173 Vö. Adams, Katherine H. – Keene, Michael L.: *Women of the American Circus, 1880–1940*. Jefferson – London: McFarland & Co., 2012, 124–128. o. és passim.

174 Vö. többek közt Bouissac: *Semiotics at the Circus*, 12–14. o. és passim; Stoddart: *Rings of Desire*, 1. o. és passim.

fogalmának használatát,¹⁷⁵ míg a szabadúszó német irodalom- és kultúratörténész Stephanie Haerdle – idomárnők és légtornásznők pályafutásának vizsgálatát kiegészítve egyes műlovarnók, erőművésznők és cirkuszigazgatóknak példája alapján – amellet érvelt, hogy a cirkuszi előadások önellentmondásos jelentése felerősítve látható a nőkép egyszerre modern és modernségellenes, a „bohém és a rabszolga” habitusát vegyítő cirkuszi megnyilvánulásaiban.¹⁷⁶ Sylke Kirschnick a cirkusz kevésbé markáns jegyeként definiálja az efféle ketősséget – és hangsúlyosabban a korai női emancipációt elősegítő terepként kezeli a cirkuszt¹⁷⁷ –, ám meglátásai annyiban rokoníthatók Haerdléivel, amennyiben a férfi és a nő szerepek közti, az állatidomárnők körében jellemző határátlépéseket kiemelve mutat rá, mennyire hatékonyan voltak képesek ötvözni a vad természettel való megbirkózás illúzióját és a törekeny, elegáns nő imázsát.¹⁷⁸ A főként német kultúrtörténettel foglalkozó amerikai történész, Marline Otte már kifejezetten androgünnek tekinti a cirkuszi artistákat, amit kiterjeszt a nézői attitűdre is, kiemelve, hogy a cirkuszi előadások különösen alkalmasak voltak – sőt ma is alkalmasak – a társadalmi normák egyidejű megerősítésére és áthágására, ahogy a cirkusz intézménye maga is egyszerre – volt – lenyomata a tekintélyelvű-patriarchális felépítésnek és a szabadelvűség gyakorlatának.¹⁷⁹ Bár Janet M. Davis összességében egyetért a cirkusz alapvető jegyeként értett ambivalencia érvével, ám azt is hangsúlyozza, hogy azok a szerepváltások és határátlépések, amelyek tükrözték és elő is mozdították a 19. és 20. századi emancipációs törekvéseket, egyúttal a cirkuszi vállalkozók profittermelésének is részét képezték, és ekképp a női függetlenedést gátló tendenciák megerősítésére is alkalmasak voltak, nevezetesen a jellemzően egy férfi által igazgattott intézmény tőkeerejének növelésére és a gazdasági-társadalmi függőségek

175 Tait, Peta: Burlesque Costuming and Sensationalist Circus Animal Acts. In: Australasian Drama Studies, 2013. október, 84–95. o., itt: 93. o.

176 Vö. Haerdle, Stephanie: Keine Angst haben, das ist unser Beruf! Kunstreiterinnen, Dompteurinnen und andere Zirkusartistinnen. Berlin: AvivA, 2007, főként 6–24. o. és 206–210. o.

177 Elsősorban a korai cirkuszban fellépő műlovarnók megjelenésére és elfogadására, sőt kifejezett sikerére hivatkozva; vö. Kirschnick: Manège frei!, 36–38. o.; a 19–20. század összefüggésében hasonló szellemben érvel Jando, Dominique: Venuses of the Age. The Female Performer Emancipated. In: Daniel (szerk.): The Circus, 264–278. o.; vö. még Felderer, Brigitte – Pitscheider Soraperra, Stefania: Die tollkühnen Frauen. Hittisau: Frauenmuseum, 2013.

178 Vö. Kirschnick: Manège frei!, 131–135. o.

179 Vö. Otte, Marline: Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933. Cambridge é. m.: Cambridge University Press, 2006, 62–70. o.

bebetonozására.¹⁸⁰ Ezen meglátást alátámaszthatja egy szemléletes európai példa is: a Circus Krone, amely 1924-ben utazócirkuszához átvette az Amerikában dívó háromporondos cirkuszmodellt,¹⁸¹ 1932-ben külön plakátot készítettett, amelyen az igazgató, Carl Krone látható, egy szervezeti ábrát a kezében tartva. A 4–10 strukturális szintre tagolódó – a műszaki igazgatóságot, az állatparkot, a művészeti irányítást, az üzleti részleget és az üzemeltetést magában foglaló – diagramot úgy ábrázolta a grafikus, hogy az egyes részlegeket összekötő, bonyolult kantárrendszer a hintóban ülő igazgató kezében fusson össze. Mintegy a kép értelmezési segédleteként a következő kommentárral is kiegészült a plakát: „Az igazgató irányító keze a hatalmas apparátus legutolsó szegletéig elér.”¹⁸² A teljhatalmú, mindent ellenőrző, határozott – és épp ezért sikeres – direktor figurája messzemenően uralta a korabeli cirkuszokról kialakult képet, elfedve az e mögött megbújó hatalmi viszonyok visszásságait. A női artísták, cirkuszi alkalmazottak problémájára vonatkozó, meglehetősen kisszámú, monografikus igényű elemzés közül kiemelkedik a 19. századi cirkusz egyik emblematisztikus alakjáról szóló, átfogó tanulmány, amely Julia Pastrana, a „szakállas nő” életútját rekonstruálva mutat rá arra az ellentmondásosságra, amely aközött húzódik, ahogy a cirkuszi közeg lehetővé teszi egy többszörös társadalmi peremhelyzetben élő nő kitörését, és aközött, ahogy mindez végső soron a kapitalista profittermelés kiszolgáltatásának és a függőségi viszonyok megerősítésének árán történik.¹⁸³ Ebben a vonatkozásban megfontolandó lehet Paul Bouissac javaslata, amelyet egy kortárs trapézduó produkciójának elemzésére támaszkodva fogalmazott meg: szerinte a társadalmi nemekhez fűződő normák megkérdőjelezése és megerősítése közti ingadozás valójában „a társadalmi nemek ökonómiájának” logikáját követi, ezért téves lenne a cirkusznak olyan radikálisan újító erőt tulajdonítani, amelyet egyes, kevésbé kritikus feminista

180 Davis, Janet M.: Brazen, Bare, Beautiful and Bearded: Circus Women and the Making of Modernity. In: Kralj, Ivan (szerk.): *Žene & Cirkus/Women and Circus*. Zagreb: Mala performerska scena, 2011, 207–231. o.; a hasonló szellemben való érveléshez vö. továbbá Childress, Micah: Life Beyond the Big Top: African American and Female Circusfolk, 1860–1920. In: *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 2016/2., 176–196. o.

181 Vö. Kürschner, Klaus-Dieter: Von der Manege zum größten Circus Europas: Krone. Dokumentarischer Bericht. Berlin: Ullstein, 1998, 133–177. o.

182 Vö. [Circus Krone: Organisation ist alles!, plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001792, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173278>.

183 Vö. Stern, Rebecca: Our Bear Women, Ourselves: Affiliating with Julia Pastrana. In: Tromp, Marlene (szerk.): *Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain*. Columbus: Ohio State University Press, 2008, 200–233. o. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy az említettek általában, nemtől függetlenül érvényesek a *freak show*-k szereplőire.

megközelítések hajlamosak beleolvasni a cirkusz működésmódjába.¹⁸⁴ Mielőtt egy konkrét manézsdarab példáján visszatérek ezekre a kérdésekre, a cirkusz-történeti szakirodalom azon szegmensét is érdemes áttekinteni, amelyben a pantomimek műfajtörténeti pozicionálására vállalkozó kutatók több ízben erős vagy kevésbé erős értékítéletet is megfogalmaznak velük kapcsolatban.

Műfajtörténeti megközelítések

A mimusok által előadott színpadi játékok, jelenetek és a manézsdarabok – számos nyelvben szótörténetileg is kézenfekvő¹⁸⁵ – műfaji rokonságát behatóan vizsgálta a lengyel színháztörténész Janina Hera, aki a párizsi vásári mutatványosok némajátékainak szerves áthagyományozásaként értelmezte a francia főváros bulvárszínházainak deszkáin és ezzel szinte egyidőben a cirkuszi porondokon megjelenő pantomimeket. Hera leírásai arra engednek következtetni, hogy a programszerkezetet illetően az efféle teátrumokat és a cirkuszokat két szempontból is erős szálak köthették össze, ugyanis egyfelől a bulvárszínházak is befogadták az egykori vásári mutatványosokat – az erőembereket, kötél-táncosokat, akrobatákat, egzotikus állatokat, bűvészeket –, másfelől nagy számban adtak elő komikus és komoly, hosszabb és rövidebb pantomimeket vagy némajeleneteket, amelyekben a cirkuszokhoz hasonlóan mitológiai, történelmi és aktuálpolitikai témákat dolgoztak fel.¹⁸⁶ Egy korai, a műkritikus Maurice Wilson Disher tollából származó monográfia hasonló genealógiát vázol fel az angliai vásárok és a *minor* színpadok között, azzal a kitételrel, hogy a vásári előadások között már találni kifejezetten nagy statisztériával és gazdag díszlettel dolgozó pantomimeket is.¹⁸⁷ Ugyanakkor Arthur H. Saxon, a kiváló amerikai színház- és cirkusztörténész, aki már 1968-ban, roppant adatgazdag doktori értekezésében a népszerű kultúra ezen szeletével foglalkozott, rámutatott arra is, hogy a francia főváros bulvárszínpadain és porondjain tapasztalható átfedések kiegészültek azzal a körülménnyel, hogy a lovasdrámák nemcsak Párizsban, hanem Londonban is már a 18. század végétől a színházi és a cirkuszi előadások állandó programpontjainak számítottak.¹⁸⁸

184 Vö. Bouissac: *Semiotics at the Circus*, 95–100. o.

185 A terminológiai kérdésekhez vö. a következő alfejezetet.

186 Vö. Hera: *Der verzauberte Palast*, 27–31. o.; vö. továbbá Brincken: *Tours de Force*, 3. o.

187 Vö. Disher, Maurice Willson [Wilson]: *Clowns and Pantomimes*. Boston – New York: Houghton Mifflin Co., 1925, 235–299. o.

188 Vö. Saxon, Arthur H.: *Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama in England and France*. New Haven – London: Yale University Press, 1968; vö. röviden Németh Anna: *A lovasdráma*. In: *Cirkuszi akrobatika*, 2013/2., EPA.

A kétfajta intézményben ápolt, Saxon szerint is a jogszabályok által kikényszerített műfaji kultúra jellemzésére a szerző a hibridizáció fogalmát javasolta.¹⁸⁹ Az Osztrák–Magyar Monarchia színház- és cirkusztörténetében is találunk efféle kombinációt: 1822-ben a vígoperákra specializálódott Theater an der Wien Jacques (Jaques) Tourniaire társulatát és 12 lovát szerződtette le, hogy fellépjen a Timur című melodrámban, miközben cirkuszként a *Die Spiele in Pluto's Reiche* (Játékok Plútó birodalmában) című pantomimet játszotta.¹⁹⁰ A darab pesti előadásán a műlovar Jacques Foureaux társulata ugratott, az itteni színikritikus szerint mérsékelt sikerrel.¹⁹¹ A 19. század közepén a lovasdrámák némileg kiszorultak a cirkuszi porondról, mert más típusú manézsdrabokkal gazdagodott a repertoár, ám a hippodromok létrehozása kompenzálta ezt, ugyanis nem csupán ló- és kocsiversenyeknek adtak otthont, hanem kifejezetten cirkuszi bemutatóknak is – nem véletlen, hogy az első párizsi hippodromot a legendás cirkuszi dinasztia egyik tagja, Victor Franconi nyitotta meg Párizsban 1845-ben.¹⁹²

Ahogy a hippodramák jelensége, úgy a vízipantomimeké is felkeltette némely kutató érdeklődését, akik bár esettanulmány-szintű elemzésekre nem vállalkoztak, viszont a genealógia kérdése tekintetében egyöntetűen úgy nyilatkoztak, hogy ez az előadásfajta az ókori római naumachiákra vezethető vissza, amelyek a reneszánsz idején, majd a kora 19. századi angliai színpadokon újfent népszerűségnek örvendtek.¹⁹³ A fent már említett Emil Gobbers az ókor és a modern kor vízipantomimjei között a léptékek vonatkozásában tett különbséget – szerinte a római előadások nagyszabásúbbak voltak a moderneknél –, míg Helmut Hanke, egy tudománynépszerűsítő cirkusztörténet kelet-német szerzője a *panem et circenses* szellemét megidézve vont párhuzamot a gladiátorjátékok, illetve a naumachiák és a modern cirkuszi előadások között.¹⁹⁴ Jóllehet Hanke hosszan ecsetelte a római császárok kezdeményezésére megrendezett, többszáz rabszolga és fogoly halálával járó látványosságok részleteit,¹⁹⁵ úgy tűnik, sem ő, sem más kartársai nem tartották lényegesnek azt a különbséget, hogy

189 Vö. Saxon: Enter Foot and Horse, 5. o.

190 Vö. Anonim: Theater an der Wien [I]. In: Allgemeine musikalische Zeitung, 1822. szeptember 21., 602–608. h., ANNO. A társulat 1830-ban is közreműködött a Timurban, vö. Anonim: Das k. k. pr. Theater an der Wien. In: Der Spiegel, 1830. június 25., 399–400. o., ADT.

191 Vö. nt: Miszellenum aus Pesth. In: Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt, 1823. július 26., 348. o. és 1823. július 29., melléklet, [1–2. o.], ANNO.

192 Vö. többek közt Kuznecov: Cirk, 145. o. sk.

193 Vö. például Eberstaller: Zirkus und Varieté in Wien, 71. o.

194 Vö. Gobbers: Artisten, 24. o.; Hanke: Das Abenteuer der Manege, 16. o. sk.

195 Vö. ehhez Coleman, Katherine M.: Launching into History: Aquatic Displays in the Early Empire. In: Journal of Roman Studies, 1993. november, 48–74. o.

a cirkuszokban újrájátszott tengeri csaták nem követeltek emberáldozatot, ráadásul a vízipantomimek jelentős része romantikus-szентimentális történetekkel higitott színjátékokat takart. A rokonság persze annyiban igazolható, hogy az ókori uralkodók műsorpolitikájának elsődleges témája, a győztes tengeri ütközetek a 19. század közepétől vonzóknak – és gazdaságilag kifizetődőnek – bizonyultak a manézsdarabok rendezői és a cirkuszigazgatók számára is. A harmadik fejezetben még visszatérek egy ilyen vízipantomimre, ehelyütt csupán Wolfgang Hochbruck azon meglátását említem meg, mely szerint bármennyire tűnnek is rokoníthatónak ezek a műfajok mint „a modern történelemszínház forrásai”, e látványosságok esetében nem beszélhetünk sem folytatóságokról, sem továbbfejlesztésről, hiszen konkrétan „nem tárható fel semmilyen sorrendiség, periodikusság vagy behatás”.¹⁹⁶

A cirkuszi pantomimek műfaj történetileg relevánsabbnak tűnő párhuzamait vizsgálják azok a kutatók, akik a cirkusz mint modern tömegszórakoztató intézmény születését közvetlenül megelőző vagy kísérő rendezvényeket, színjátékokat vesznek górcső alá. A pantomimekkel szereplő vásári mutatványosok mellett dramatizált, cselekményesített jelenetekkel dolgoztak például azok a kora 18. század óta bemutatott tűzijátékok is, amelyeket rendezőik mitológiai és történelmi tárgyú látványosságokként vittek színre – tekintélyes forrásanyagot megmozgató szakdolgozatában Britta Müller egyenesen „a szcenikát használó színház változatai[ként]” írja le őket.¹⁹⁷ A tűzijátékok témaválasztásukban folyamatosan átfedéseket mutattak a színházban, majd később a cirkuszi porondokon játszott darabokéival, amennyiben – ahogy Elena Sarieva is kiemelte a 18. századi oroszországi tűzijátékokkal foglalkozó tanulmányában – aktuálpolitikai és nemegyszer a kurrens hatalomnak kedves eseményeket is feldolgoztak, miközben maguk a színházak előszeretettel vették át az itt alkalmazott látványelemeket.¹⁹⁸ A „mesterséges tűz”¹⁹⁹ segítségével elbeszélte történetek – ahogy a pantomimek korabeli népszerűsége is – nemcsak a technikai lehetőségek adta látványra vezethető vissza, hanem az ábrázolásmód írásbeliségtől és nyelvtől független jellegére is, valamint a közismertként feltételezhető

196 Hochbruck: *Geschichtstheater*, 21. o.

197 Müller, Britta: *Die beliebtesten und meistbesuchten Spektakelveranstaltungen Wiens im 18. und 19. Jhdt. sowie das Spektakelstück am Theater an der Wien im 19. Jhdt.* Bécs, szakdolgozat, 1992, 57–78. o., itt: 57. o.

198 Vö. Sarieva, Elena A.: *Fejerverki v Rossii XVIII veka*. In: Dukov, Evgenij V. (szerk.): *Razvlekatel'naâ kul'tura Rossii XVIII–XIX vv. Očerki istorii i teorii*. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2000, 88–98. o.

199 Anonim: *Béts*. In: *Magyar Kurir*, 1793. szeptember 10., 327. o., ADT.

ismeretanyagra való támaszkodásra is. Némely cirkuszi vállalkozó maga is alkalmazta ezt a technikát: a legendás tűzijátékos Stuver-dinasztia harmadik nemzedékét képviselő Anton Stuverrel kooperált például az első bécsi cirkuszi épület gazdájának, Christoph de Bachnak a felesége, Laura, amikor 1847 júniusában előadta a *Die Erstürmung von Saida* (Saida megrohamozása) című darabot.²⁰⁰ Az olasz Lorenzo (Lorenz) Casanova, aki az 1850-es években „majomszínházával”, illetve „kutya- és majomszínházával” – legalábbis egy innsbrucki újsághirdetmény szerint – megjárta többek közt Berlint, Bécset, Pétervárt, Rómát és Firenzét,²⁰¹ és többször eljutott Pest-Budára is,²⁰² úgy zárta egy augsburgi fellépését, hogy a *Die Eroberung der Feste Kokomorium* (A Kokomorium erőd meghódítása) című, „nagy pantomimikus-drámai jelenet” befejező aktusaként pirotechnikai eszközökkel vitte színre a lángoló erőd összeomlását.²⁰³

Az említett vonások – a látványelemek és a közismert „alapszövegek” – megléte jellemezte azt a műfajt is, amely erősen hatott a korai cirkuszok darabválasztására, és meghatározó maradt egészen a manézsdarabok 20. század közepén bekövetkező visszaszorulásáig: a már idézett Carlotta Sorba meggyőzően mutatta be, hogy a melodráma – vagy korabeli fogalommal jelölve: a szentimentális dráma – „hibrid” műfaja azon jegyeinek köszönhetően bizonyulhatott döntő elemnek a „proto-tömegkultúra” egészére nézve, amelyek a szélesebb közönség megszólítását célozták, és ebben központi szerepet játszott a gesztus, vagyis a verbális kifejezéstől függetlenített, egyetemes kommunikációt lehetővé tévő jelrendszer. Ezenfelül meghatározó volt a kiválasztott darabok, irodalmi szövegek leegyszerűsítő, a könnyű felismerhetőséget szolgáló átdolgozása melodramákká, melynek „ipari” méretű művelését a műfajok általános porózus mivolta mellett az is támogatta, hogy az adaptációk országhatároktól függetlenül cirkuláltak.²⁰⁴ A könnyen dekódolható látványelemek, amelyek az érzelmek kifejezését ugyanúgy magukban foglalták, mint a komikum mozzanatait és

200 Vö. Pemmer – Lackner: Der Prater, 84. o.

201 Vö. Casanova, Lorenz: Vorläufige Anzeige. In: Bothe für Tirol und Vorarlberg, 1855. július 4., 818. o., <https://ulb-digital.uibk.ac.at/obvuihb/periodical/pageview/533077>.

202 Vö. Anonim: Casanova és Orbán majom-szintársasága. In: Divatcsarnok, 1854. augusztus 20., 1704. o., ADT; Anonim: Casanova majomszínháza. In: Nefejejts, 1859. augusztus 7., 227. o., ADT; Casanova, Lorenz: Vorläufige Anzeige. In: Pesth-Ofner Localblatt und Landbote, 1859. július 24. [5. o.], ANNO.

203 Vö. Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 6. kötet, 01913. sz. A kutya- és majomszínházak bécsi hagyományához, illetve a pantomim 1820-as évekbeli előzményeihez vö. Krych, David: „Auch uns ist ein gut dressirter Affe lieber als ein schlecht dressirter Komödiant”. In: Peter – Kaldy-Karo (szerk.): Artistenleben auf vergessenen Wegen, 145–167. o.

204 Sorba: Melodrama in post-revolutionary Europe.

a természetesség illúzióját, megalapozhatták azt az „érzéki realizmus[t]”, amely a műfaj sikerreceptje lett.²⁰⁵ A melodramák egy külön alfaját, az ókori Rómát megidéző, a 19. század végén felfutó, úgynevezett tógaszínjátékokat vizsgálva a brit művészettörténész Rosemary Barrow is a sematizálás eljárására hívta fel a figyelmet,²⁰⁶ amely döntő jelentőségűnek bizonyult a velük rokonítható manézsdarabokban is – a második és harmadik fejezetben erre még visszatérek a Circus Busch Quo vadis?, illetve Lady Hamilton című pantomimjének példáján. És végül Brooks McNamara, amerikai színháztörténész a londoni vízipantomimeket szemlélve emelte ki, hogy a tengeri csaták korai cirkuszi újrajátzásában is ötvöződtek a pantomim és a melodráma elemei, ami alapján McNamara nem is az angol nyelvű szakirodalomokban bevett ‘water pantomime’, hanem a színházi terminológiában uralkodó ‘aquadrama’ elnevezést használta.²⁰⁷

Kétségtelen azonban, hogy a manézsdarabok a felsorolt műfaji előzményeken és hasonlóságokon túl mégis azokhoz – a cirkuszműsorokon belüli – dramatizált jelenetekhez állhatnak legközelebb, amelyek keretében előadták az egyes mutatványokat, a „trükköket”. Főként a lovas-, de sok esetben a bohócszámok, sőt néha az idomárszámok is valamilyen rövid, csattanós történet formáját öltötték, amit a falihirdetmények címmel ellátva is kiemeltek.²⁰⁸ Persze a narratíva használata ma sem idegen a trükkök színrevitelétől, de az előadásokat kísérő szöveges anyagok jóval kevésbé teszik ezt hangsúlyossá, mint amennyire a cirkusztörténet első százötven évében ez megtörtént. Ugyanis a régi hirdetményeken, szórólapokon az alapmotívumok megnevezése – *A kozák nagy menekülése*, *A thébai Herkules*, *A rabszolgák felett aratott diadal*²⁰⁹ – nemegyszer kiegészült részletesebb leírással is, mégpedig jellemzően a 19. században, míg a későbbi évtizedekben porondra kerülő, cselekménnyel ellátott számokról csupán egy-egy visszaemlékezésből és némely történeti áttekintésből lehet tájékozódni.²¹⁰ Cirkuszelméleti és -történeti kontextusban tudomásom szerint

205 Vö. Cox, Jeffrey N.: *The Death of Tragedy; or, the Birth of Melodrama*. In: Davis, Tracy C. – Holland, Peter (szerk.): *The Performing Century. Nineteenth-Century Theatre's History*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2007, 161–181. o., itt: 169. o. sk.

206 Vö. Barrow, Rosemary: *Toga Plays and Tableaux Vivants: Theatre and Painting on London's Late-Victorian and Edwardian Popular Stage*. In: *Theatre Journal*, 2010/2., 209–226. o.

207 Vö. McNamara, Brooks: *Scenography of Popular Entertainment*. In: *The Drama Review*, 1974/1.: *Popular Entertainments*, 16–24. o., itt: 22. o.

208 Vö. magyarországi vonatkozásban H. Orlóci: *Szabad a porond*, 99. o.

209 Vö. többek közt [Falihirdetmény Alexander (Alessandro) Guerra 1835. július 28-i műsorához], *Wienbibliothek im Rathaus*, C-64520/2/19.

210 Vö. többek közt Kuznecov: *Cirk*, 31. o. sk., 33. o. sk.; Kober: *Ich wanderte mit dem Zirkus*, 95–96. o.; Eberstaller: *Zirkus und Varieté in Wien*, 69. o.

csak néhány kutató foglalkozott behatóbban a számzsánerek elbeszélő, dramatizált minőségével.²¹¹ döntő fontosságú volt az egyes számok narratív jellege Paul Bouissac számára, aki a cirkuszi előadások kommunikációs szerkezetét leíró előadásában a szemiotika fogalomrendszerére támaszkodva mutatta meg, hogy a cirkuszi alkotók és befogadók közti információcserét alapvetően a történetmesélés és -értés logikája uralja.²¹² A szakirodalomban külön csoportot alkotnak azok az elemzések, amelyek a *commedia dell'arte* hagyományából kifejlő cirkuszi bohócjeleneteket – pontosabban a pantomimként előadott harlekinádokat – is említik:²¹³ hogy nemcsak a legendás Joseph Grimaldi és az igen elterjedt karácsonyi pantomimek hazájában lehettek népszerűek ezek a rövidebb-hosszabb komikus betétek, azt mutatja a Stephan Oettermann gyűjteményében található, több mint 600 pantomim- és jelenetcímet felsoroló lista, amely a korai – legfőképp az európai kontinentális – cirkuszok és mutatványosok repertoárja alapján készült, és 17 olyan darabot ad meg, melynek Harlekin volt a főszereplője.²¹⁴

Mindezek fényében – vagyis a cirkuszra is jellemző narratív, dramatikus előadásmód jelenlétének fényében – meglepőnek tűnik, hogy a manézsdarabok milyen erős idegenkedést váltottak ki számtalan korabeli kritikusból csakúgy, mint a cirkusztörténészek többségéből. A műfajtörténeti beágyazottságon túl ez azért is tetszik sajátos reakciónak, mert a hirdetményekből, sajtókampányokból ítélve a cirkuszi vállalkozók elsődleges marketingelemként használták a pantomimeket, és a nézőszámok emelésében vagy szinten tartásában megkehlhetetlen szerepük volt – a Circus Busch manézsdarabjait a vállalat mintegy negyvenéves fennállása során körülbelül negyvenmillió néző láthatta, és joggal feltételezhető, hogy a cirkusz nem lett volna ilyen sokáig üzletileg sikeres, ha

211 Vö. Kuznecov: *Cirk*, 60–68. o.; Dmitriev, Ūrij [A.]: *Znamenitosti rossijskogo cirka*. Moskva: ROSSPĖN, 2009, 251. o. sk.; Makarov: *Teatralizaciã cirka*, 102. o. skk.

212 Vö. Bouissac, Paul: *A cirkusz mint többszatsornás nyelv* [1976]. Ford. Orlóczi [sic] Edit. In: Buda Béla (szerk.): *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény*. IV. rész: Tömegkultúra. Budapest: Tankönyvkiadó, 1981, 330–343. o.

213 Vö. például McKechnie, Samuel: *Popular Entertainments Through the Ages*. London: Sampson Low, Marston & Co. [1932 k.], 99–128. o.; Hera: *Der verzauberte Palast*, passim; Wilson, Albert Edward: *King Panto. The Story of Pantomime*. New York: Dutton, 1935; Makarov: *Teatralizaciã cirka*, passim.

214 Vö. Oettermann, Stephan: *Ankündigungs-Zettel...*, 1. kötet, 101–115. o.

lemond a műfaj ápolásáról.²¹⁵ A pantomimek ellen felszólalók sora mindezek dacára szinte végeláthatatlan, ezért a következőkben egy-egy kutatóra, kritikusra hivatkozva csupán a bírálatokban általában is hangsúlyos szerepet kapó, főbb érveket ismertetem.

Közkeletűnek tekinthető az az argumentum, mely szerint a cirkusz intézményének válságai, hanyatlási tünetei egyértelműen arra vezethetők vissza, hogy színházivá váltak az előadások, amiben komoly tettetársnak bizonyult a manézsdarab műfaja.²¹⁶ A német színházi rendező Rolf P. Parchwitz nemcsak arról értekezett, hogy a pantomimek kishíján a „cirkuszi jelleg megerőszkolásához és megsemmisítéséhez” vezettek, hanem a műfaj történetén belül is felvázol egy hanyatlástörténetet: szerinte a vízipantomimek technikai tökéletesítése olyannyira látványközpontú előadásokat eredményezett, hogy immár a manézsdarabok lényege is odaveszett²¹⁷ – a szerző ebben a vonatkozásban egy platformra helyezkedik a Helmut Hanke népszerű cirkusztörténetében írottakkal.²¹⁸ Hasonló hangnemben szólalt meg a „hanyatlás” kulcsszót használó Evgenij Kuznecov,²¹⁹ aki a 19. század végéről szólva azt is kiemeli, hogy mivel az igazgatók ekkor kezdik el cirkusz- és varietégynökségeken keresztül alkalmazni az artistákat, ezzel megbontják az eredetileg akár több szezonon át is együtt dolgozó munkaközösséget, ami többek közt azt is eredményezi, hogy – elbúcsúzva a cirkusz valamennyi alkalmazottját szerepeltető pantomimformátumtól – átveődik a hangsúly a varietészerű, látványalapú rendezésekre.²²⁰ A fordításban vörösre színezett Kuznecov-monográfia nyomdokain járó NDK-beli cirkusztörténészek bár nem tagadták, hogy a pantomim műfaja a kezdetektől fogva hozzátartozott a cirkusz intézményéhez, ám szerintük azért tekinthető alapvetően cirkusziidegen elemnek, mert „szűzsével rendelkezvén

215 A negyvenmillió nézőszám feltételezése a következő becslést átlagokon alapul: évente 40 játékhéten át heti 10 pantomimelőadással számolva átlag 2500 néző előtt a negyvenéves fennállás során ennyi ember láthatta a Circus Busch pantomimjeit. Ez a szám persze részleteiben ellenőrizendő, de megközelítően érzékelteti a Busch-féle vállalkozás mellett a hasonló nagyságú cirkuszok látogatottságát is.

216 Vö. Peuchmaurd, Jacques: Eintritt frei. Zirkus. Ford. Arnold Burgauer. Lausanne: Editions Rencontre, 1963, főként 86–96. o.

217 Vö. Parchwitz, Rolf P.: Zirkus und Theater. In: Haenlein, Carl-Albrecht – Till, Wolfgang (szerk.): Menschen – Tiere – Sensationen. Zirkusplakate 1880–1930. Kiállítás-katalógus. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1978, 162–165. o.

218 Vö. Hanke: Das Abenteuer der Manege, 137. o.

219 Kuznecov: Cirk, 107. o. és passim. A német fordításban használt „dekadencia” szó központi motívumává vált az NDK-beli cirkusztörténészek érvelésének.

220 Vö. Kuznecov: Cirk, 330. o. sk.

közvetlen üzenetet hordoz[ott], és tetszőleges üzenetet hordozhat[ott], [ezért] direkt módon – elsősorban az érzelmeken keresztül – ér[t] el a tömegek tudatához, másfelől viszont erősebben függ[ött] a kortól és a korizléstől, mint bármely más műfaj”.²²¹ A manézsdarabok dekadens és manipulatív jellegének efféle kidomborítása az elemzésekben elsősorban a politikai-ideológiai vetületet érinti, mely tekintetében a manézsdarabok még „a történelemhamisítástól sem riadtak vissza”.²²² A politikai befolyásolás érve egyébként megjelenik az 1970-es évek nyugat-németországi, marxista hatásról tanúskodó cirkuszi historiográfiájában is: az intézmény történeti esztétikáját és ezen belül hangsúlyosan is az artista fizikai megjelenésének esztétikáját tárgyaló Günter Bose és Erich Brinkmann a katonai pantomimek franciaországi elterjedését úgy kommentálta, hogy ezekben „szemlátomást elsikkad[t]ak az artisztikus képességek”, és „mivel pusztán a díszletezés ügynökei [voltak], a heroikus pantomimek fokozatos ideologizálódásának során egy politikai fantazma ügynökeivé vál[t]ak”.²²³ További káros tendenciát látott a cirkusz befolyásolási gyakorlatában Gerhard Krause, aki véleményével nemcsak ahhoz a rosszalló felvetéshez csatlakozott, mely szerint a teatralizálódással felbomlott a cirkuszműsor sokféleséget egységbe forrasztó szerkezete, hanem a manipuláció vádját a női artisták testének használatára is kiterjesztette, mondván, a pantomimekből kiveszett a műlovaglás biztosította kecsesség és a mesterségbeli tudásra támasztott igény, s ehelyett – főként a revüszerű manézsdarabokban – az erotizálás jutott főszerephez.²²⁴ Ez utóbbi diagnózis egyébként különösen hangsúlyosan jelent meg a 19–20. század fordulójától fogva, amikor is egy-egy kritikus a varieték és revük terjedését miazmaként értelmezte, többek közt 1910-ben a német nyelvterület egyik legmeghatározóbb irodalmi-kulturális folyóiratában Karl Ernst Klatz író is, aki egyenesen a kultúra egészének hanyatlását olvasta ki a varieték és kosztümös cirkuszi darabok térnyeréséből.²²⁵

A pantomimek kritikus olvasatának másik csoportját képezik azok az elemzések, amelyek némileg megengedőbbnek tűnnek a műfajjal szemben, és többnyire egy-egy részaspektust tesznek bírálat tárgyává. 1882-ben William

221 Günther – Winkler: *Zirkusgeschichte*, 73. o. sk.

222 Günther: 33 *Zirkusgeschichten*, 115. o.

223 Bose, Günter – Brinkmann, Erich: *Circus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst*. Berlin: Wagenbach, 1978, 70. o.; vö. még Eberstaller: *Zirkus und Varieté in Wien*, 70. o. és Schmidt-Linsenhoff – Wettengl – Junker: *Plakate 1880–1914*, 210. o.

224 Vö. Krause, Gerhard: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*. Berlin: Henschel, 1969, 117. o. sk. és kép a 112. o. után.

225 Vö. Klatz, Karl Ernst: *Kunstgenüsse*. In: *Die Grenzboten*, 1910/51., 587–588. o.

Davenport Adams brit színikritikus – a fenti bírálatok fényében érdekes módon – épp a pantomimek színházi jellegének sajnálatos gyengülését látta abban, hogy a manézsdarabokban, illetve a varieték pantomimjeiben szaporodni kezdtek az artistamutatványok és a vaudeville-szerű betétek,²²⁶ míg az 1920-as évek nagyhatású cirkusztörténésze, Joseph Halperson bár nem vitatta el a manézs-darabok meggyökeresedésének cirkusztörténeti jelentőségét, ám az előbeszéd alkalmazását már kártékonynak tartotta, mert szerinte így a cirkusz lényegétől teljesen idegen összetevő – vagyis a szó mint a látványt kiváltó elem – került be az intézménybe.²²⁷ Figyelemre méltó, hogy egy ezzel épp ellentétes diagnózis is megszületett a két világháború közti amerikai cirkuszpantomimek kapcsán: Jennifer Lemmer Posey, a sarasotai cirkuszarchívum levéltárosa kimutatta, hogy ekkoriban a népművelő szándék gyengülésével és az ezzel járó látványközpontú rendezések felfutásával a cirkuszok fokozatosan eltávolodtak a pantomimek színházi jellegétől, míg végül, a 20. század közepére a manézs-darabok csupán a programnyitó bevonulás alapszükségét biztosították.²²⁸ A brit színháztörténész Anthony Hippisley Coxe a színházi és a cirkuszi elemek ötvözése miatt eleve „korcs szórakoztatásnak” titulálta a manézs-darabokat, ám hangsúlyozta azt is, hogy a fúzió egyúttal utat nyitott a műfaji fejlődésnek is, amennyiben ösztönözte az adott kor mediális kultúrájához történő alkalmazkodást.²²⁹ Emil Gobbers három évtizeddel korábban – Ernst Renz manézs-darabjainak korabeli, részben negatív fogadtatását felidézve – arra jutott, hogy a színházi elem kétségtelenül feszegette az „eredeti cirkuszművészet hagyományos kereteit”, ám épp e keretek tágításával elvitathatatlanul előnyösen hatott a cirkusz egészének alakulására.²³⁰ Végül a németországi varieté történetét rekonstruáló monográfiájában Wolfgang Jansen még tovább is megy a láthatatlan kéz jelenségét hangsúlyozva: Jansen szerint a cirkusz teatralizálódása és ennek jogszabályi korlátozása volt az, ami akaratlanul is életre hívott egy új műfajt,

226 Id. Cosdon, Mark: *The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833–1931*. Carbondale – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2009, 112. o.

227 Vö. Halperson: *Das Buch vom Zirkus*, 123. o. sk.

228 Posey: *Spectacular Representation*, 25–33. o.

229 Vö. Hippisley Coxe, Antony D.: *Equestrian drama and the circus*. In: Bradby, David – James, Louis – Sharratt, Bernard (szerk.): *Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800–1976*. Cambridge é. m.: Cambridge University Press, 1980, 109–118. o.

230 Gobbers: *Artisten*, 59. o.

a varietéét, mert az élőbeszéd és a cirkuszi artistaszámok, illetve a zenés-táncos jelenetek kombinációja kénytelen volt elhagyni a manézszt.²³¹

A pantomimek történetének és esztétikájának megítélését illetően még két attitűd azonosítható be, bár ezek számszerűleg kisebbségi véleményeknek tekinthetők: a műfaj visszaszorulását diagnosztizáló egyes elemzések tartózkodnak a veszteséget felpanaszoló hangnemtől, amennyiben a színház-, illetve cirkusztörténeti fejlődésben természetes folyamatnak veszik a műfaj jelenlétének erősödését, gyengülését vagy hiányát.²³² Kuznecov monográfiájának nagy hatása dacára a szovjet-orosz cirkuszi historiográfia inkább ebbe az irányba látszott-látszik elmozdulni, amikor a cirkuszi vállalkozások sikerét vagy kudarcát nem a manézsdarabok minőségére, hanem általánosabb szociokulturális és médiumtörténeti feltételekre vezette-vezeti vissza.²³³ A színházi és a cirkuszi előadásmód kódjainak folytonos vegyítését pedig egyenesen adottnak – és nemcsak Európában folytonosnak – tekinti a több ízben is erről értekező színház- és cirkusztörténész Sergej Makarov, aki szerint a cirkuszban a „teatralitás» a bohócszámok, a szüzsés számok, a tematikus látványosságok és a dramatizált pantomimek alapja volt”.²³⁴ Az efféle kiegyenlítődés tömör összegzését adta Sylke Kirschnick is, amikor a két intézményi forma egyidejű konkurenciájáról és szimbiózisáról beszélt.²³⁵ Szűkebb műfajtörténeti perspektívát választott a skót műkritikus Samuel McKechnie 1932-es monográfiája, amelyből bár nem explicit megfogalmazásban, de afféle természetes kiegyenlítődés olvasható ki: McKechnie a színpadi pantomimek Joseph Grimaldi nevével fémjelzett angliai fénykorának végét ugyan megsiratja, ám a cirkuszi manézsdarabok népszerűségét és a vízipantomimekkel jelentkező technikai újszerűséget kifejezetten üdvözlí.²³⁶ És végül egy szélsőséges pontot az inkább negatívnak, semlegesnek vagy pozitívnak tekinthető értékítéletek skáláján azon kutatók véleményei jelentik, akik kifejezetten a cirkuszi repertoár elszegényedéseként tekintenek a manézsdarabok

231 Jansen: *Das Varieté*, 39. o. sk.

232 Vö. Saxon: *Enter Foot and Horse*, 227. o. sk.; Hera: *Der verzauberte Palast*, 175–200. o.; Barell, Bobby: *Zirkus und Varieté in Deutschland*. In: Richter, Gert (szerk.): *Enzyklopädie: Deutschland, Porträt einer Nation*. 4. kötet: *Kunst und Kultur*. Gütersloh: Bertelsman, 1985, 230–244. o.

233 Vö. átfogóan Dmitriev: *Cirk v Rossii*, passim.

234 Vö. Makarov: *Teatralizaciâ cirka*, 168. o.

235 Vö. Kirschnick: *Manege frei!*, 89. o.

236 Vö. McKechnie: *Popular Entertainments Through the Ages*, 126. o. és 195–221. o.

kihalására,²³⁷ sőt – miként Sylke Kirschnick²³⁸ – annak a kívánságuknak adnak hangot, hogy a dramatizált, történeteket elmesélő előadások kerüljenek vissza a manézsbá. Az 1970-es évekkel felfutó újcirkusz, amely gyengébb vagy markánsabb narratív keretszerkezettel látja el a fellépéseket, mintha ennek az igénynek tenne eleget.²³⁹

Hogy e részint ellentmondásos érvek, ellenérvek mennyiben következnek a pantomimek országonként esetleg eltérő előadási gyakorlatából, az esztétikai elvárások és elképzelések különbségeiből, valamint a mediális és – főként – társadalom- és kultúrpolitikai környezet különösségéből, roppant nehezen megállapítható. A kutatásaim során szerzett tapasztalatok alapján ugyanakkor azt feltételezem, hogy a manézsarabok megítélésében nyilvánvaló szerepet játszik nemcsak a műfajon belüli tematikus és technikai hangsúlyok eltolódása – a lovaspantomimektől a vadállatokat szerepeltető, illetve a vizet felhasználó manézsarabokon keresztül a revűszínház felé mutató előadásokig –, hanem a tömegkultúra szomszédos műfajaival való versengés és a szociokulturális környezet is (amelyek országonként kétségtelenül változtak), ám a műfaj megítélésében mindig egyidejűleg voltak jelen az elutasító és elfogadó visszhangok. Ez különösen jól látható a klasszikus avantgárd kísérleteinek és a korabeli manézsaraboknak a példáján, amelyet a harmadik fejezetben részletesebben is tárgyalok.

Az alapkutatás szükségessége

Bár a pantomimekkel is foglalkozó szakirodalom fenti áttekintése alapján úgy tűnhet, mintha kellő számú és minőségű elemzés állna rendelkezésre e cirkuszi műfaj behatóbb vizsgálatához, elmondható, hogy például az állatidomítás, a bohócfigurák vagy az akrobatika szegmenséhez képest jóval szűkebb területen mozoghat a kutató, amiért is jogosnak tűnik Peter W. Marx német színház-történész megállapítása, mely szerint a pantomimek elemzése a tudományos „kutatás deziderátuma”.²⁴⁰ Ebben az összefüggésben tünetértékűnek tartom,

237 Vö. Adanos, Felix: Unvergeßlicher Duft der Circusmauern. Rückblicke. In: Circus – gestern, heute, 1982/3., 10–11. o.

238 Vö. Kirschnick: Manège freil., 189. o.

239 Vö. Tarján Tamás: A cirkusz önbizalma. In: H. Orlóci Edit (szerk.): Cirkusz és tudomány. Budapest: Jászóveg műhely, 2005, 9–15. o.; Murray, Simon – Keefe, John: Physical Theatres. A Critical Introduction. Abingdon – New York: Routledge, 2016², e-könyv, a *New (and old) Circus* című alfejezet (ez csak a könyv második kiadásában olvasható).

240 Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900. Tübingen – Basel: Francke, 2008, 345. o.

hogy jónéhány cirkusztörténeti mű – explicit vagy implicit módon – kizárja a manézsdarabok tárgyalását: a mérvadó brit színház- és cirkusztörténész George Speaight például kifejezetten periferikusnak nevezi a pantomimek jelenségét, és ezért vállaltan eltekint vizsgálatuktól, holott monográfiájában két olyan metszetet is közöl az Astley-féle cirkuszból, amelyen a porond és a színpad együtt látható, és amely félreérthetetlenül utal a pantomimjátászás jelentőségére.²⁴¹ A Gerhard Eberstaller kommentálta, komoly forrásanyaggal dolgozó *Circus* című kötet pedig csupán a zsiráfok szerepeltetése kapcsán tesz mellékesen említést a manézsdarabokról, holott a szerző már foglalkozott velük a két évvel korábban megjelent monográfiájában.²⁴² Megjegyzendő azonban, hogy mind a korai, mind a 19. és 20. századi manézsdarabokat részletesebben is tárgyaló cirkusztörténetek jelentek meg szovjet-orsz és oroszországi kutatók tollából, igaz, itt – a doktori értekezéseket leszámítva²⁴³ – a legtöbb esetben nem derül ki, hogy a pantomimek cselekményének leírásait milyen dokumentumokra támaszkodva rekonstruálják a szerzők.²⁴⁴

A manézsdarabokra összpontosító kutatás tehát úgy tűnik, sokkal inkább ráutalt az alapkutatásra, vagyis a primer források feldolgozására, mint a cirkusz más szegmenseinek vizsgálata, de itt is különösen elővigyázatosnak kell lenni, ahogy erre már utaltam az elsődleges források kapcsán: akadnak ugyanis olyan téves információk, amelyek töretlenül tovább hagyományozódnak a szakirodalomban. Ilyen például a pantomimeknek hol a 19. század közepére, hol a 20. század elejére, hol az első világháború idejére diagnosztizált, végső kimúlása; ezzel a láttelellettel számtalanszor találkozni németországi és ausztriai kontextusban,²⁴⁵ holott épp a németországi és ausztriai cirkuszok büszkélkedhettek több olyan vállalkozás meglétével, amelyek – mint Buschék, Hagenbeckék, Schumannék stb. – komolyan ápolták a pantomimek hagyományát, de a tengerentúli

241 Speaight: *A History of the Circus*, 8. o. és 36–37. o.

242 Vö. Eberstaller: *Circus*, 102. o. és uő: *Zirkus und Varieté in Wien*, passim.

243 Vö. például Selezneva-Reder, Irina A.: *Formirovanie estetiki cirkovogo predstavleniâ. Cirk v Sankt-Peterburge pervoj poloviny XIX. veka. Sankt-Peterburgskaâ gosudarstvennaâ akademiâ teatral'nogo iskusstva*, doktori értekezés, 2006.

244 Vö. például Makarov: *Teatralizaciâ cirka*, 130. o., 140. o., 160–162. o.; Dmitriev, Űrij A.: *Sovetskij cirk. Očerki istorii 1917–1941*. Moskva: Iskusstvo, 1963, 112–114. o., 174–176. o.

245 Vö. Eberstaller: *Zirkus und Varieté in Wien*, 69. o.; Parchwitz: *Zirkus und Theater*, 165. o.; Barth, Gerda: *Das Wiener Renz-Gebäude in der Leopoldstadt*. In: *Circus – gestern, heute*, 1982/3, 3–7. o., itt: 6. o.; Schmitt, Christine: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Variétégarderobe im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1993, 43. o.; Frank, Dorothea: *Circusbauten in Wien. Circus in Vergangenheit und Gegenwart*. Universität Wien, szakdolgozat, 1988, 49. o.

vándorcirkuszokban is fontos szerepet kapott ez a műfaj. Feltételezhető egyébként, hogy itt újfent a Kuznecov-féle monográfia német fordítója a ludas, ugyanis a 19–20. század fordulóján jellemző számszánereket elemezve Kuznecov kiemeli a Circus Busch vezető szerepét a pantomimek „fejlesztésének” összefüggésében, csak hogy a német fordító ezt még kiegészíti azzal is, hogy „Buscht és – valamenynyire – Schumannt leszámítva egész Nyugat-Európában tulajdonképpen már nem is létezett a cirkuszpantomim”.²⁴⁶ Ennek cáfolataképp elég fellapozni egy-egy nagyvárosi napilap hirdetési oldalait, hogy látni lehessen: időnként egyszerre két cirkusz is versengett a közönség kegyeiért a pantomimekkel: 1905. május 13-án Bécsben például Albert Schumann az *Eine Nordlandsreise* (Skandináviai utazás) című pantomimet adta, míg Busch a *Die eiserne Maske* (A Vasárlarcos) című manézsdarabot mutatta be. Berlinben pedig 1921. április végén, május elején egymásnak adták a kilincset a cirkuszok: Sarrasani porondra vitte a *Prärie und Puszta* (Préri és pusztta) című pantomimját, és rá négy napra a Circus Busch érkezett a *Krone und Fessel* (Korona és béklyó) című kosztümös manézsdarabbal, miközben Carl Hagenbeck is elindította cirkuszi előadásait.²⁴⁷

Kiseb tévesztések is rendszeresen visszatérnek az elemzésekben, mint például a bécsi Busch-féle cirkuszépület megnyitójának dátuma,²⁴⁸ illetve a megnyitó alkalmából előadott pantomimra vonatkozó információk: Gisela Winkler, aki lenyűgöző mennyiségű és minőségű anyagot dolgozott fel a cirkusz történetét felgöngyölítendő, úgy tudja, 1892. június 30-án az *Eine Walpurgisnacht auf dem Blocksberg* (Boszorkányszombat a Blocksbergen) volt a debütáló darab, amelyet a *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* című vízipantomim követett.²⁴⁹ Ebből többek közt Birgit Peternél már csak a másodikként említett manézsdarab marad mint a premieren bemutatott pantomim,²⁵⁰ holott valójában – igaz, pantomim nélkül – Busch már június 4-én megnyitotta a frissen átalakított

246 Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, 186. o.

247 Vö. [Zirkus Alb. Schumann és Circus Busch: az 1905. május 13-i műsorok keretes hirdetése]. In: *Deutsches Volksblatt* MA, 1905. május 13., 19. o., ANNO; [Sarrasani: az 1921. április 29-i műsor keretes hirdetése]. In: *Berliner Volks-Zeitung* MA, 1921. április 29., [4. o.], ZEFYS; [Circus Busch: az 1921. május 6-i műsor hirdetése]. In: *Vossische Zeitung* MA, 1921. május 6., [4. o.], ZEFYS.

248 Vö. többek közt Rath: *Zirkus in Wien*, 90. o.

249 Winkler: *Circus Busch*, 14. o. Forrásmegjelölés híján csak feltételezhető, hogy Winkler a Pemmer–Lackner-kötetből tájékozódott; vö. Pemmer–Lackner: *Der Prater*, 91. o.

250 Peter: *Schaulust und Vergnügen*, 41. o. Ernst-Marcus Thomas monográfiája sűrítve ismétli a cirkusztörténeti tévedéseket: Thomas, Ernst-Marcus: *Theater in der Zirkuskuppel. Wie theatrale Gestaltungsmittel in traditionellen und modernen Zirkusprogrammen eingesetzt werden*. Hamburg: Diplomica, 2003, passim.

épületet, melynek porondján a június 13-i *Walpurgisnacht*ot nem manézsdarabként, hanem a teljes tánckar által előadott, „nagy ördögbalettként” hirdette a cirkusz.²⁵¹ Csakhogy erről a darabról nem maradt fenn sem archív falihirdetmény, sem szórólap, sem pedig plakát, és a sajtóban megjelent hirdetések és tudósítások sem árulják el, vajon „csak” egy külön címmel ellátott műsor-számról volt-e szó, vagy a cirkusz akkori gyakorlatának megfelelően a szünet utáni programot teljesen betöltő pantomimról; a napilapokban közzétett hirdetések grafikájából és a rövid kritikákból ítélve inkább az előbbi lehet igaz, ahogy a kilenc nappal később – valószínűsíthetően – ezt leváltó *Unter Blumen und Girlanden* (Virágok és girlandok alatt) című, „nagy balett” esetében is, amely egy újsághirdetés szerint a műsor első felében volt látható.²⁵² Ráadásul a megnyitó utáni első, pantomimként feltüntetett előadás nem a XIV. Lajos király udvari kalandjait megjelenítő manézsdarab volt, hanem az *Episoden aus den Zeiten Kaiser Nero's* (Epizódok Néró császár korából), amely – a hirdetések szerint – száz szereplővel vitt színre „ünnepi játékokat és küzdelmeket gyalogosan és lovon”.²⁵³ A Napkirály köré épített vízipantomim bemutatójára végül csak július 21-én került sor,²⁵⁴ és egy ideig a Nero délutáni előadása után, az esti műsor részeként volt látható.²⁵⁵ Mindez felesleges szörszálhasogatásnak tűnhet, ám ahhoz, hogy a konkurencia által is befolyásolt pantomimválasztásban lecsapódó műsorpolitikák láthatóvá váljanak, illetve a korabeli sajtóanyagok – akár konkrétan a manézsdarabok, akár a tágabb szociokulturális összefüggések tekintetében – hatékonyan kutathatók legyenek, elengedhetetlen a pontos adatolás, hiszen például ebben az esetben a premierkritikák biztosan nem a június 30-a utáni napra-napokra datálódnak. Mindemellett a magyarországi cirkusztörténet-írást sem kímélte a pontatlan információk hólabda-effektusa: Szeke-res József és Szilágyi György tévedését, mely szerint 1934-ben a német Alfred (Alfréd) Busch vette volna át a Városi (Beketow) Cirkuszt, Dohi Tamás és a fent

251 Vö. többek közt [Circus Busch: az 1892. június 13-i műsor keretes hirdetése]. In: Wiener Zeitung, 1892. június 13., 4. o., ANNO.

252 Vö. [Circus Busch: az 1892. június 22-i műsor keretes hirdetése]. In: Wiener Zeitung, 1892. június 22., 12. o., ANNO.

253 Vö. [Circus Busch: az 1892. július 16-i műsor keretes hirdetése]. In: Deutsches Volksblatt, 1892. július 16., 12. o., ANNO.

254 Vö. Anonim: Zirkus Busch. In: Neues Wiener Tagblatt, 1892. július 22., 5. o., ANNO.

255 Vö. többek közt Anonim: Circus Busch. In: Die Presse, 1892. július 24., 11. o., ANNO.

említett *Városliget lexikon* is ekként rögzítette, holott az épületet a nürnbergi Jacob (Jakob) Busch bérelte rövid ideig 1935-ben.²⁵⁶

A vonatkozó szakirodalomról összességében tehát elmondható, hogy a cirkuszi historiográfián belül némileg mostoha sors jutott a manézsdaraboknak, ám egy-egy részaspektus – mint a gyarmati tematika – feldolgozása kapcsán, illetve a műfaj történeti, főként a színházi jelleget érintő kérdések tisztázásának igényével születtek már olyan elemzések, amelyek valamelyest útmutatót adnak. Mindez annak is köszönhető, hogy az utóbbi két évtizedben nemcsak jónéhány színháztörténeti szakfolyóirat (mint a *Drama Review* vagy a *Theatre Journal*) vállalkozott arra, hogy a kő- és alternatív színházi produkciók mellett foglalkozzon a cirkusz történetével is, hanem – legalábbis angolszász és orosz nyelvterületen – egyetemi kiadók publikációi között és szakosodott könyvsorozatokban is egyre többször helyet kapnak cirkusztematikájú monográfiák (ilyenek például a *Palgrave Studies in Theatre and Performance History* vagy az orosz URSS – *Kniznyj dom „Librokom”* kiadó sorozatcím nélküli kötetei). Magyarországon a H. Orlóci Edit szerkesztette, interneten megjelenő folyóirat, a *Cirkuszi akrobatika* közölt vonatkozó tanulmányokat és történeti forrásanyagokat. Ugyanakkor azt is látni, hogy specifikusan a történelmi anyagokhoz nyúló pantomimek tárgyalása ennél szegényesebb, és ahol kutatás tárgyává válik, ott is többnyire csupán egy-egy korszakra vagy cirkuszi vállalkozásra összpontosít, és meglehetősen szűkszavú: az efféle súlyozás a korai párizsi és londoni cirkuszokat, a németországi *Circus Renzet* és *Circus Buscht*, némely oroszországi és szovjetunióbeli előadást, valamint egy-egy angolszász példát érint – ezekre a későbbiekben még hivatkozom. Mindennek fényében különösen hasznos lehet annak feltárása, hogy egy történeti manézsdarab vizsgálata milyen kontextusban kap helyet a szakirodalomban, és miként tehető produktívá annak érdekében, hogy az újabb keletű cirkusztörténeti kutatásokon belül, többek közt a társadalmi nemek kérdésével összefüggésben is létjogosultságot nyerjen.

²⁵⁶ Vö. Szekeres – Szilágyi: *Circus*, 117. o. (ezenkívül a 153. oldalon a szerzőpáros olasz cirkuszként említi a német Sarasani vállalkozását); Dohi Tamás: *A ligeti porond. 120 év története*. Budapest: MACIVA, 2009, 20. o. (Zoli, a bohóc önéletrajzának kiadásának évét 1942 helyett tévesen 1943-ban jelöli a szerző); Ligetfalvi – Majkó: *Városliget lexikon*, 38. o.

1.2.3 Példa: König Ludwig XIV. und seine Abenteuer (1892)

A XIV. Lajos udvartartásának körében játszódo pantomim közelebbi vizsgálatát több – tartalmi és gyakorlati – szempont indokolja. Egyrészt finomításra-felülvizsgálatra szorul a manézsdarabnak a cirkuszi historiográfiában uralkodó értelmezése és minősítése, többek közt azon sorozatszerűség összefüggésében, amely a *Katharina II.* és a különböző címeken futtatott felhőpantomim példáján is láthatóvá vált. Ugyanis 1892 és 1913 között a Circus Busch számos manézs-darabjában helyet kaptak a Napkirály alakja köré szőtt történetek. Tágabb cirkusz- és műfajtörténeti vonatkozásban a *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* nemcsak a vízipantomimek fokozatos térnyerését – és további átdolgozásainak sora e műfaj alakváltozatait – példázza, hanem állítólagos regényadaptációként a „porondra írás” eljárásait és az ezzel kapcsolatos marketingstratégiák használatát is. A még tágabb társadalom- és kultúrtörténeti kontextus tekintetében a korabeli nemi szerepek cirkuszbeli értelmezése mellett felvetheti azt a kérdést is, hogy a népszerű kultúra keretein belül miként jelentek meg a francia–német kapcsolatokban történő elmozdulások. A manézsdarab elemzése mellett továbbá az a gyakorlati megfontolás szól, hogy – a napisajtó biztosította forrásokon túl – rendelkezésre áll két olyan dokumentum, amely alapján pontosabban is tisztázhatók az említett kérdések. A Zirkusarchiv Winkler gyűjteményében ugyanis fennmaradt a pantomim műsorfüzete, amely hat szöveges oldalon meséli el a darab cselekményét, a hamburgi Museum für Kunst und Gewerbe pedig őriz egy plakátot, amely – persze folytatva a cirkuszplakátokra jellemző erős stilizálás hagyományát – sejteti, milyen látványelemekkel dolgozhatott a manézsdarab.²⁵⁷

A cirkuszi historiográfiában kijelölt hely, tartalmi vonatkozások

A cirkusztörténeti irodalomban a *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* elsődlegesen műfajtörténeti érdekességgként szerepel, ugyanis – bár a vízipantomim németországi népszerűsítésében már Ernst Renz előtt jeleskedett a párizsi előképet követő Gotthold Schumann is – számos monográfus szerint a Circus Buschnak sikerült igazán hatásosan ötvözni a technikai újításokat a különleges effektusok használatával és az akrobatamutatványok dramaturgiailag jól

²⁵⁷ A plakátot közli többek között Kirschnick: *Manege frei!*, 83. o.; online változatban vö. Diedrich, Oliver: *Schiller-Oper: Wo in Altona der Eisbär steppte*, <https://www.ndr.de/geschichte/schauplaetze/Schiller-Oper-1-Akt-Wo-in-Altona-der-Eisbaer-steppte,schilleroper110.html>.

irányzott bevetésével.²⁵⁸ Ugyanakkor Sylke Kirschnick kivételével nem akadt olyan kutató, aki a *König Ludwig XIV.* példájára hivatkozva közelebbről is megindokolta volna, konkrétan miben is állhatott ez a stratégia, ezért érdemes idézni Kirschnick vonatkozó leírását:

Teljes díszbe öltöztetve, nagy udvartartása kíséretében vonult be Lajos király egy luxushintóban ülve. Tartalmát tekintve e 17. században játszódó manézsdarab, mint minden pantomim, kifejezetten soványka volt. Akadt némi enyelgés, voltak kisebb féltékenységi jelenetek, lovon és gyalogosan előadott bohóckodás egy örült nemessel, polgárokat, parasztokat és lovaskatonákat szerepeltető tömegjelenetek, álarcos felvonulás, elektromosan megvilágított virágkorzó, vízibalett és a versailles-i park medencéjében mandolinszóra úszkáló kis hajók. A darab tetőpontját azonban a színes lámpákkal megvilágított vízesések és szökőkutak jelentették. Az efféle effektusok voltak a leglényegesebbek.²⁵⁹

Kirschnick – bár nem teszi explicitté – a műsorfüzetből kiindulva és feltételezhetően néhány sajtótudósítást vagy -hirdetést, illetve a cirkuszi műfajtörténet-írás vonatkozó passzusait alapul véve igyekezett megközelítő képet adni a manézsdarab jellegéről. Jó néhány bécsi recenzió igazolja is ezt az összképet: a nagy példányszámban megjelenő, liberális-konzervatív *Neues Wiener Tagblatt* a „pompás kosztümök, nagy vízi és fényeffektusok, csinosan rendezett táncok” mellett a harmadik felvonásban két perc alatt hullámozó tóvá változó manézszt emelte ki, amelyen „kacsák és hattyúk, csónakok és torpedók”²⁶⁰ úsztak. Hasonló hangsúlyokkal nyilatkozott – bár torpedókat nem említett – a konzervatív *Die Presse* névtelen kritikusa is, aki szerint a vízifelvonás „az eddig látott, ez irányú előadásokat messze fölülmúl[t]a”.²⁶¹ A cirkusz szemmel láthatóan kifejezetten ügyelt a technikai lehetőségek maximális kihasználására, ami többek közt azzal magyarázható, hogy Buschék – főként a feleség, Constance Busch elképzeléseinek

258 Vö. például Winkler: *Circus Busch*, 14. o. sk.

259 Kirschnick: *Manege frei!*, 83. o. Hasonló hatásvadász rendezésmódot feltételez az orosz és szovjet cirkuszok esetében a szovjet cirkuszrendező és pedagógus Zinovij Gurevič is; vö. Gurevič, Zinovij B.: *O žanrah sovetskogo cirka* [1977]. Moskva: Iskusstvo, 1984, <http://istoriya-cirka.ru/books/item/fo0/soo/z0000009/index.shtml>.

260 Anonim: *Zirkus Busch*. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 1892. július 22., 5. o., ANNO.

261 Anonim: *Circus Busch*. In: *Die Presse*, 1892. július 24., 11. o., ANNO.

megfelelően²⁶² – ebben az időszakban kezdték el úgy fejleszteni a repertoárt és ezzel párhuzamosan a cirkusz marketingjét, hogy manézsdarabjaik meghatározóvá válnak a piacon elfoglalt pozíciójuk tekintetében. A korabeli fogadtatást illetően figyelemre méltó, hogy a – meglehetősen eklektikusnak és tömegesnek tetsző – látványelemek valóban mennyire háttérbe szorították magát a megjelenített történetet; így jogosnak tűnik az a Sylke Kirschnekevel rokon meglátás, mely szerint a Busch-féle pantomimekben „szemképráztató külölegességek máza fedte el a gyakran szerfelett soványka szubsztanciát, volt itt nyaktörő vágta és kocsizás leszakadó hídon, a manézszt műhóval töltötték fel, a víz [pedig] mindenféle színben pompázó szökőkutakból lövellt a cirkusz kupolájáig”.²⁶³ Mindazonáltal részletesebb elemzésre érdemesnek tartom azt a kérdést, hogy mégis mit jelölhetett ez a bizonyos „soványka szubsztancia”, ugyanis az egyre kidolgozottabb szórólapok és műsorfüzetek megjelentetésének – nemcsak Buschéknál követett – gyakorlata arra enged következtetni, hogy szerzőik nem kis jelentőséget tulajdonítottak a manézsdarabok jobban vagy rosszabbul kidolgozott cselekményének, ami a századfordulótól kezdve egyre markánsabban jelentkezik nemcsak a szerzői, hanem a befogadói oldalon is.

A műsorfüzet tanúsága szerint a háromfelvonásos „nagy hidrológiai eredeti kosztümös pantomim” Straßburg (Strasbourg) piacterén, a versailles-i parkban és a király magánkertjeiben játszódik. Kiindulópontként egy politikailag érzékeny esemény szolgál, nevezetesen Straßburg 1681. szeptember 30-i annektálása, melynek során a szabad birodalmi város harc nélkül megadva magát kerül francia fennhatóság alá, és amelynek megünneplését a hódító Napkirály kötelezővé teszi a városlakók számára. A piactéren összegyűlt parasztok és polgárok felháborodásukban elzavarják a várnagyot, de a Marquise de Bellesaint nevű „ifjú, csinos, félig francia hölgy” abbéli örömeiben, hogy betekintést nyerhet a királyi udvarban uralkodó „buja életbe”,²⁶⁴ a maga oldalára állít néhány polgártársnőt. A piactérre érkező francia lovasok és alabárdosok nyomában begördül a pompás fejedelmi hintó – benne az uralkodó mellett ülő kegyencnővel, Marquise Montespannal –, hogy a király fogadhassa a városi előljárók hódolatát. A tömegben ott van a Lajosba „halálosan szerelmes” Madame

262 Vö. Schaaff, Martin: Die Buschens. 100 Jahre Circus Busch. Bilder einer Circusdynastie. Berlin: Wilhelm Schwarz, 1984, 14. o. sk.

263 Eberstaller: Zirkus und Varieté in Wien, 69. o. sk.

264 Circus Busch: Wasser-Pantomime König Ludwig XIV. von Frankreich und seine Abenteuer [műsorfüzet], Zirkusarchiv Winkler, 3. o. A füzetből származó idézetek oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg.

Avallier, „egy roppant gazdag, szerelemre éhes özvegyasszony” (4. o.) két ölebével, valamint a félig francia hölgybe reménytelenül, de kitartóan szerelmes, „szellemileg korlátolt” (3. o.) Karon úrfi. Az ünnepi asztalnál – kihasználva a király rövid távollétét – a gyengeelméjű Karon elfoglalja az uralkodó székét, hogy Marquise Montespannál leljen vigaszt szerelmi bánatára, amely vigaszt részben élvezheti is, ugyanis a márkinő nem veszi észre a személycserét, amiért aztán féltékenységi jelenet formájában meg is kapja a magáét a királytól. Az ünnepség végét követően az addig távolmaradó Marquise de Bellesaint a kastély kapujánál fut össze a királlyal, aki „azonnal forró szerelemre gyűl a szép lány iránt, kinek részéről viszonzásra is talál” (5. o.). A párt kileső Karon később azt követeli gyámjától, hogy öltöztesse fel királynak, mert így talán kegyeibe fogadná őt a szeretett hölgy. A második felvonás helyszínén, a versailles-i parkban álarcosbált rendeznek a király dicső hadjárata alkalmából, illetve „állítólagosan az újonnan megszerzett honfitársak tiszteletére”, akik tömegével érkeznek, mert „a szájuk íze szerint tálalják nekik az új, idegen uralmat” (uo.). A pantomimet szövegező szerző szerint ugyanis hazájukban nem ismerhették meg az „efféle játékokat, ezeket a pompásnál pompásabb baletteket”, amelyek láttán – felejtve „a szabadság nemrég még keserűen megsiratott elvesztését” – „fejest is ugranak az oly csábítóan hívogató kavalkádba” (uo.). Két újabb féltékenységi jelenet fűszerezi még a felvonást: a gazdag özvegyasszonnyal váltott néhány pajkos szó a király fejére vonja Marquise Montespan haragját, míg a gyengeelméjű Karonnak végig kell néznie, amint az uralkodó a karján vezeti el egy titkos találkáról a hőn szeretett Marquise de Bellesaint-t. Zárásképp álarcos felvonulással vigad a vendégsereg, majd „egy fékevesztett bacchanáliát követően elektromos virágkorzóval ér véget az ünnepség” (6. o.). A pásztortorünnep címet viselő harmadik felvonás „a színes fénysugarakkal csodásan megvilágított víztömegek” mellett, fölött és bennük zajlik, ugyanis a part (porond) két oldalán álló, híddal összekötött kéjlakok a király kedvteléseit, a tó hullámai pedig a tiltás ellenére is úszkáló udvarhölgyek örömét szolgálják, akik a szigorú parkfelügyelőn úgy állnak bosszút, hogy ellopják a ruháját. Hamarosan további élőlények is a vízben kötnek ki: elsőként az özvegyasszony ölebei, mert az udvarlásának viszonzatlansága miatt frusztrált Karon rajtuk vezeti le a feszültségét, majd a vízbe esik maga Karon is egy lóval együtt, mert nem sikerül átugratnia a hídon. A mindezen szórakozó uralkodó jelt ad az ünnepség befejezésre, amely a *Hódolás az örömeknek* című, „pompázatos élőkép[ben]” teljesedik ki, melyben „körös-körül játszanak a szökőkutak, a tóba lövellve mágikusan megvilágított sugaraikat” (7. o.).

A porond szűkítése és az adaptálás eljárásai

A műsorfüzet ellentmondásos benyomást kelt: a nyitányként megütött társadalomkritikus hangnem, amely rosszallást fejez ki a németajkú városlakóknak a francia udvar legendás fényűzésével való manipulálhatósága kapcsán, fokozatosan visszaszorul a vígjátéki elemek kedvéért. A manézsdarab a komédia kiengesztelő gesztusát vegyíti a szökökutak, illetve a porond helyére varázsolt látványos összképével, így végül a kezdetként felvillantott politikai és személyközi feszültségek számai teljes mértékben elvarratlanul maradnak. A sajtóban megjelent rövid kritikákból ítélve valószínűsíthető, hogy az előadás dramaturgiájában nem is kapott helyet a politikatörténeti és társadalomkritikai vetület, hanem Sylke Kirschnick meglátásával összhangban a hatásvadász látványelemek halmozásában merült ki a porondra állítás fő stratégiája.

Egy további ellentmondásos mozzanat is felfedezhető a pantomim létrehozásával és befogadásával összefüggésben, amely az irodalmi vagy történelmi alapanyagok cirkuszi adaptálásának eljárásait is megvilágíthatja, ezzel kiegészítve a vonatkozó szakirodalom némileg rövidre zárt látóleletét. A bécsi premier napján egy sor fővárosi lap hozta le azt a beharangozót, amely valószínűsíthetően sajtóközleményként került a szerkesztőségekhez: a cirkusz nemcsak arról adott hírt, hogy a „pantomim cselekménye nagy rátermettséggel merit Alexander Dumas »XIV. Lajos« című regényéből, és teátrális effektusokban gazdag”, hanem arról is, hogy a szökökutak hű másolatai azoknak, „amelyek a francia császár egykori, Párizs melletti nyári rezidenciáján, Fontainebleau-ban” láthatók.²⁶⁵ A történelmi hűségre támasztott igény és az irodalmi előképre való hivatkozás ötvözése növelhette a hitelesség és a műveltség látszatát, ami egyébként is gyakran alkalmazott fogás volt a manézsdarabok reklámozásában. Ebben az esetben viszont tényleg látszatról beszélhetünk: egyrészt a műsorfüzet nem Fontainebleau, hanem Versailles parkjába helyezi a második és harmadik felvonás történéseit, másrészt az idősebb Dumas *Louis XIV. et son siècle* (XIV. Lajos és kora) című többkötetes műve egyáltalán nem részletezi a stráßburgi bevonulást. Amit már sokkal inkább részletez, az a Napkirály szerelmi afférjainak és kegyencnői történeteinek sora, ámde a manézsdarab itt is sajátosan sakkozik a szereplőkkel: Montespan márkinő az annexió évében már kiesőben volt Lajos kegyeiből; a pantomimben megjelenő „halálosan szerelmes” özvegy, Avallier

265 Vö. többek közt Anonim: Abenteuer König Ludwigs XIV. In: Neues Wiener Tagblatt, 1892. július 21., 5. o., ANNO.

márkinő esetében pedig feltételezhető, hogy őt a pantomim szerzője a Louise Françoise de la Vallière nevű szeretőről mintázta, aki azonban az elzászi város elfoglalásának idején már több mint hét éve egy kolostor lakója volt.²⁶⁶ A sajtóközleményben jelzett forrás felhasználása tehát erősen kétségbe vonható; az adaptáció alapjaként inkább szolgálhatott egy képes magazin cikke vagy cikksorozata, sőt egy népszerű olvasmányként forgalomba hozott monográfia vagy egy történelmi regény is, mint amilyen például a Heribert Raué volt,²⁶⁷ aki a *Der Raub Straßburgs im Jahre 1681. Vaterländischer Roman* (Straßburg elrablása az 1681-es évben. Hazafias regény) című művében részletekbe menően ecsetelte a hódító király bevonulását (a pantomimmal ellentétben helyesen „egy csodaszép októberi nap[ra]” datálva).²⁶⁸ Utóbbi eshetőséget erősíti, hogy a pantomim műsorfüzetében egyes mondatok kísértetiesen hasonlítanak a regénybeli megfogalmazásokhoz. Persze korántsem vetendő el az idősebb Alexandre Dumas befolyása a manézsdarab megálmodására, ugyanis a Circus Busch a következő években rendszeresen nyúlt olyan legendákhoz, amelyeket a francia író – német nyelvterületen is széles körben olvasott – regényeiben feldolgozott. Ilyen volt a *Három testőr* második folytatásaként megjelent *Bragelonne Vicomte, vagy Tíz évvel később* című regény Vasálarcosa és a Monte Cristo grófja köré szőtt történet, amelyet manézsdarab formájában a cirkusz 1900. november 29-én Berlinben, illetve 1922. október 17-én Hamburgban be is mutatott, utóbbit valószínűsíthetően Oscar Carré 1911-es pantomimje által is ihletetten.²⁶⁹ De idesorolható a *Cagliostro, der Zauberer von Paris* (Cagliostro, Párizs varázslója) című, 1926. január 12-én Hamburgban megrendezett pantomim is, melynek főszereplőjét Schiller, Goethe és Ludwig Tieck mellett Dumas is felvette irodalmi alakjai közé, de elképzelhető, hogy a darabválasztást legalább ennyire befolyásolta az 1920-ban forgatott – és a bécsi Busch Kinóban ősbemutatott – *Der Graf von Cagliostro* (Cagliostro grófja) című némafilm, illetve az azonos című operett is, amelyek

266 Vö. Hengerer, Mark: *Ludwig XIV. Das Leben des Sonnenkönigs*. München: Beck, 2015, 89–91. o.

267 Vö. Rau, Heribert: *Der Raub Straßburgs im Jahre 1681. Vaterländischer Roman*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt, 1862, 1. rész: https://archive.org/details/bub_gb_mpc7AAA-AcAAJ, 2. rész: https://archive.org/details/bub_gb_w5c7AAA-AcAAJ, 3. rész: https://archive.org/details/bub_gb_9pc7AAA-AcAAJ.

268 Vö. Rau: *Der Raub Straßburgs*, 3. rész, 356–374. o., https://archive.org/details/bub_gb_9pc7AAA-AcAAJ/page/n365; Hengerer: *Ludwig XIV.*, 95. o.

269 Vö. Anonim: *Der Circus Busch*. In: *Berliner Börsen-Zeitung* MA, 1900. november 29., első melléklet, [1. o.], ZEFYS; Anonim: „Der Graf von Monte Christo [sic]” im Zirkus Busch. In: *Hamburgischer Correspondent* AA, 1922. október 18., [17. o.], Europeana; [Circus Oscar Carré: az 1911. január 28-i pantomim-előadás keretes hirdetése]. In: *Algemeen Handelsblad* AB, 1911. január 26., 3. o., Delpher.

1925. január 30-án Berlinben volt premierje.²⁷⁰ A források beazonosítása tehát finoman szólva is többesélyes, ami a Napkirályt és udvartartását megjelenítő manézsdarabokra is érvényes: amint látni, nemcsak a *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* bemutatójához kiadott sajtóközlemény tartalmazott megtévesztő nyomokat, hanem a műsorfüzet is rejtett néhány szándékos vagy szándékolatlan „hibát”. Az értelmezés szempontjából itt az tűnik relevánsnak, hogy míg az adaptáció szerzője kifejezetten igényt tarthatott az elővezetett források hitelesítő erejére, addig mielőttük – illetve még inkább hiányuk – egyáltalán nem kapott helyet a befogadás mikéntjét tükröző kritikákban, vagyis a spektakulum ereje mintha felülírta volna a megcélzott tartalmat. Mindazonáltal későbbi, főként az első világháború utáni adaptációk esetében látni lehet majd, hogy a technikai kifinomultság és a látványelemek dominanciája dacára a recepcióban egyre nagyobb jelentőséget kap a hitelesítés stratégiájának értelmezése.

Sorozatiság

Ha közelebbről is szemügyre vesszük a manézsdarab előzményeit és utózmányait a Circus Busch történetén belül, akkor egy olyan tendencia látszik kirajzolódni, amely feltételezésem szerint korszakoktól függetlenül általánosítható a cirkuszok műsorpolitikája és reklámstratégiája, valamint a már említett sorozatszerűség tekintetében: az idézett sajtóközlemény ugyanis kiemeli azt is, hogy „Brüsszelben és Hamburgban már nagy sikerrel játszották ezt a színdarabot, amelyet Bécs számára azonban teljesen új rendezésben”²⁷¹ kínálnak. Ahogy az adaptáció forrásmegjelölése esetében, úgy itt is némi csúsztatással van dolgunk: Buschék az 1892. július 21-i bécsi premiért megelőzően Brüsszelben ilyen címmel nem játszottak semmilyen pantomimet, ezt csak az ausztriai fellépés után, két felvonásra rövidítve tették meg, mellesleg a már emlegetett Néró-darabot is exportálva.²⁷² Az idézett utalás nagy valószínűséggel az 1891. október 25-én bemutatott – *La vie parisienne a Trouville* (Párizsi élet Trouville-ben), illetve *La*

270 Vö. Anonim: Circus Busch. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1926. január 12., [4. o.], Europeana; Anonim: „Der Graf von Cagliostro”. Die Sondervorführung im Zirkus Busch-Kino. In: Neues Wiener Tagblatt, 1920. december 22., 7. o., ANNO; K. W.: Theater des Westens. „Der Graf von Cagliostro”. In: Berliner Tageblatt AA, 1925. január 31., [4. o.], ZEFYS.

271 Anonim: Abenteuer König Ludwigs XIV. In: Neues Wiener Tagblatt, 1892. július 21., 5. o., ANNO.

272 Vö. a Lajos-darabot kissé naivnak nevező kritikát: Anonim: Au Cirque Royal. In: L'Indépendance Belge 2Edm, 1892. november 19., [3. o.], KBR; Anonim: Spectacles. In: L'Indépendance Belge 2Edm, 1892. december 1., [3. o.], KBR.

vie parisienne aux bains de mer de Trouville (Párizsi élet a trouville-i tengeri fürdőben) címváltozatokkal futó – vízipantomimre vonatkozott.²⁷³ Ennek azonban hosszú előélete volt, ugyanis *Pariser Leben im Seebad Trouville* (Párizsi élet a trouville-i tengeri fürdőben) címen a cirkusz már egyszer megjárta a manézsdarabban Hamburgot, ahol 1891. február 4-étől százszor játszott, mégpedig folyamatosan – hol parfümös víz hozzáadásával, hol új kosztümökkel és tűzijátékkal – fejlesztve az előadást, amelyet aztán elvitt az 1891. június 1-étől szeptember 16-áig tartó koppenhágai vendégjátékára is (*Pariserliv ved Badestedet „Trouville”* [Párizsi élet Trouville fürdővárosában]),²⁷⁴ hogy innen induljon tovább az emlegetett brüsszeli turnéra. Közvetlenül Bécs előtt a cirkusz még megjárta München, ahol Brüsszellel ellentétben játszották a darabot.²⁷⁵ E sorozatot nemcsak azért érdemes feltérképezni, mert a vízipantomim második, vízben játszódo felvonásának nemzetközi – a politikai szekértáborok tekintetében teljesen egynemű – sajtóviasszhangja erősen rokonítható a látványvilágot és technikai bravúrokat dicsérő bécsi cikkekkel, hanem azért is, mert az összefoglalókban és a kritikákban olvasható leírások alapján a trouville-i jelenetek kísértetiesen hasonlíthattak a versailles-i tóban és körülötte zajló eseményekhez, még úgy is, hogy az előbbinél a Napkirályé helyett egy Dupont nevű úriasszony arisztokrata társasága vetette bele magát a kacsákkal és csónakokkal ellátott habokba. Joggal feltételezhető tehát, hogy a cirkusz az energiatakarékosság és a sikeresnek bizonyuló jelenetek jegyében egyszerűen átemelt egyes cselekménypaneleket és jeleneteket az egyik darabból a másikba, mint ahogy ez fentebb valószínűsíthető volt a *Katharina II.* esetében is. Csak akkor tekinthető tehát helytállónak a sajtóközleményben olvasható „teljesen új rendezés” kitétel, ha azt némileg eufemistikusan olvassuk. Viszont teljes mértékben megállja a helyét az a diagnózis, amelyet a századfordulós népszerű színházi előadások összefüggésében Peter W. Marx állított fel Ralf Erik Remshardt ‘szenzációs jelenet’ fogalmára hivatkozva: Remshardt szerint egy-egy látványos panel ereje a „látvány autonóm értékéből” táplálkozott, mert maga a jelenet „felcserélhető volt, és ekként az ikonikusság helyettesítette a drámaszerkezetben rejlő okozatiságot”.²⁷⁶

273 Vö. Anonim: C. n. In: *L'Indépendance Belge* Eds, 1891. október 25., [2. o.], KBR; Anonim: *Cirque Busch*. In: *Le Soir* EAB, 1891. október 30., [3. o.], KBR.

274 Vö. Anonim: *Zirkus Busch*. In: *Hamburger Anzeiger*, 1891. február 4., első melléklet, [1. o.], *Europeana*; [Circus Busch: az 1891. június 1-i műsor keretes hirdetése]. In: *Social-Demokraten*, 1891. május 31., [4. o.], RDL.

275 Vö. [Circus Busch: az 1892. május 7-i műsor keretes hirdetése]. In: *Allgemeine Zeitung MB*, 1892. május 7., 4. o., BSB.

276 Id. Marx: *Ein theatralisches Zeitalter*, 325. o.

A brüsszeli hivatkozással ellentétben a hamburgi Napkirály-pantomim felidézésének azonban van valóságalapja, ugyanis 1892. február 14-én az észak-német városban tényleg porondra került a darab. Az itteni recepció annyiban tanulságosabb az árnyalatokat tekintve, amennyiben a kritikusok – újfent egyhangúan, politikai állásponttól függetlenül – nem mulasztották el megjegyezni, hogy a „cselekmény röviden elmondható, mert nem ezen, hanem a rendkívül eleven és gazdag díszletezésen van a hangsúly”.²⁷⁷ Ennek ellenére – érezhetően a műsorfüzetre is támaszkodva – az egyes felvonásokban zajló események felidézésével nem takarékoskodtak az újságírók, viszont ezeket minduntalan a komikus hatás szempontjából olvasták, kiiktatva a műsorfüzet sugalmazta társadalomkritikus megközelítést.²⁷⁸

Az effajta apolitikus értelmezés – amely a történelmi érintettség miatt Németországban valamivel meglepőbb, mint Ausztriában – arra enged következtetni, hogy az 1870–1871 után konfliktusszegénnyé vált francia–német kapcsolatok nem kedveztek annak, hogy a pantomim Napkirályt bíráló mozzanatai valóban mint bírálat domborodjanak ki. Sem a sajtótudósítások alapján, sem a szakirodalom segítségével nem dönthető el, hogy a Circus Busch Bécsben ezért vette-e le viszonylag hamar a műsorról a manézsdarabot, vagy mert – ami valószínűbb – az ekkor Bécsben állomásozó Circus Schumann-nal folytatott vetélkedés, valamint a párhuzamosan megrendezett, szintén a Praterben folyó, nagyszabású Bécsi Zenei és Színházkiállítás kényszerítette programfrissítésre a vállalkozást; mindenesetre az osztrák fővárosban hamarosan a nem túl nagy változtatásokat igénylő *Pariser Leben im Seebad Trouville* került a közönség elé.²⁷⁹ A darabot egyébként nemcsak a Circus A. Krembser vette át 1894-ben, hanem 1895-ben az olasz Francesco Corradini cirkusza is, de a biztonság kedvéért mindketten Ostendébe helyezték a cselekményt, s ekképp a *Circus unter Wasser oder Pariser Leben und Treiben im Seebade Ostende* (Cirkusz a víz alatt, avagy Mozgalmas párizsi élet az ostendei fürdőben), illetve *La vita parigiana au bagni di Ostenda* (Párizsi élet Ostende fürdőiben) címmel játszották.²⁸⁰

277 Vö. többek között Anonim: Im Circus Busch. In: Altonaer Nachrichten AA, 1892. február 15., [2. o.], Europeana.

278 Vö. Anonim: Circus Busch. In: Hamburger Nachrichten AA, 1892. február 15., 1. melléklet [2–3. o.], Europeana.

279 Vö. többek közt Anonim: Circus Busch. In: Die Presse, 1892. augusztus 22., 1–2. o., ANNO.

280 Vö. Cervellati, Alessandro: Questa sera grande spettacolo. Storia del Circo italiano. Milano: Edizioni Avanti!, 1961, 228. o. [Circus A. Krembser: az 1894. december 29-i műsor keretes hirdetése]. In: Prager Tagblatt, 1894. december 29., 15. o., ANNO. Az efféle átvételeket nem-

Az 1891-ben kezdett sorozat azonban a Circus Busch történetén belül még korántsem szakadt meg 1892-ben, ugyanis alig két év elteltével Buschék újfent a Napkirály-pantomimmal léptek fel Bécsben, annyi változtatással, hogy a cím *Abenteuer am Hofe zu Versailles*-ra (Kalandok a versailles-i udvarban) módosult. Erről a manézsdarabról nem maradt fenn műsorfüzet, de egy falihirdetmény és az újsághirdetésekből felsorolt felvonáscímek alapján biztosra vehető, hogy a Circus Busch ugyanazt a pantomimet hozta el Bécsbe, mint 1892-ben.²⁸¹ A Lajos-darabbal kapcsolatos cirkusztörténeti hivatkozások zöme is erre, az 1894-es szezonra vonatkozik: Gerhard Eberstaller például egy április 25-éről fennmaradt „műsorfüzetet” használva – amely valószínűsíthetően nem a pantomim műsorfüzete, hanem egy részletes szórólap vagy falihirdetmény volt – idézi a pontos műfaji megjelölést is: „eredeti kosztümös nagy hidrológiai pantomim három felvonásban elektromos virágkorzóval, gyermek-virágkorzóval, bécsi gyerekzenekarral és a legújabb, legcsodálatosabb fény- és vízeffektusokkal, 250 személy és a 100 hölgyből álló balettkar előadásában”.²⁸² Látható, hogy a cirkusz bővítette a statisztériát, mégpedig nemcsak számszerűleg (1892-ben még „csak” 150 fős volt a pantomim társulata),²⁸³ hanem a nemzedéki spektrumot tekintve is – ez utóbbi külön reklámfogásként fel-felbukkant a napisajtóban.²⁸⁴ Az effajta bővítés nem hagyta érintetlenül a jelenetsort sem, hiszen itt „nemcsak némajáték, tánc, kardvívás, lovaglás [és] úszás [volt], hanem éneklés is”,²⁸⁵ ám összességében a kritikák újfent a két évvel korábbra jellemző, lelkes és teljesen politikamentes fogadtatást sugallták, és a *Neue Freie Presse* kivételével²⁸⁶ említést sem tettek arról, hogy itt alapvetően ismétlésről volt szó.

A manézsdarab továbbfejlesztett változata aztán közel húsz évvel később, 1913. május 17-én is látható volt az osztrák fővárosban: az *Ein Jagdfest am Hofe*

egyszer a rendezők, koreográfusok migrációja is elősegítette: August Siems pantomimrendező például ugyanúgy dolgozott a berlini Circus Renzben, mint Oscar Carré amszterdami és Andrea Ciniselli szentpétervári cirkuszában; vö. Kuznecov: Cirk, 281. o.

281 Vö. [Falihirdetmény a Circus Busch 1894. május 22-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/1/12; [Circus Busch: az 1894. április 21-i műsor keretes hirdetése]. In: Neues Wiener Journal, 1894. április 21., 9. o., ANNO.

282 Eberstaller: Zirkus und Variété in Wien, 69. o. Ugyanezt ismétli Ernst Günther és Dietmar Winkler, szintén a bécsi szórólapra hivatkozva; vö. Günther – Winkler: Zirkusgeschichte, 92. o.

283 Vö. Anonim: Eine Wasser-Pantomime im Circus Busch. In: Neue Freie Presse MB, 1892. július 22., 7. o., ANNO.

284 Vö. többek közt Anonim: Das Kinderorchester im Circus Busch. In: Neues Wiener Journal, 1894. április 27., 4. o., ANNO.

285 Anonim: Zirkus Busch. In: Neues Wiener Tagblatt, 1894. április 24., 5–6. o., itt: 6. o., ANNO.

286 Vö. Anonim: Circus Busch. In: Neue Freie Presse MB, 1894. április 28., 7. o., ANNO.

Ludwigs XIV. (Vadászünnepség XIV. Lajos udvarában) már öt felvonásban, medvetámadással, pásztorjelenetekkel, vízi hajtóvadászattal, vívóbalettel, 300 szökőkúttal és vízeséssel,²⁸⁷ a „híres szépségekkel, Madame Scaron úrnővel, Dubarry grófnővel és Choisel [sic] úrnővel”²⁸⁸ fűszerezte a vélhetően újfent kevésbé „szubsztanciális” történetet. Ezért is meglepő, hogy a monarchista szellemiséggel szemben egyébként kritikus hetilap, a liberális *Der Morgen* újságírója úgy nyilatkozott, hogy a műsor – és ezen belül is annak „fénypontja”, a manézsarab – „alaposan megcáfolta azt az általánosan elterjedt véleményt, mely szerint a mai cirkuszi számok többnyire nem mások, mint avitt, már régóta futtatott mutatványok rosszul álcázott, újbóli kiadásai”, és hogy a pantomim rendezője „merőben hihetetlen”²⁸⁹ teljesítményt nyújtott. A cikk szóhasználat, retorikai szerkezete – és a szignó – alapján feltételezhető, hogy nem a cirkuszigazgatóság volt a szöveg közvetlen forrása, ám az újságíró elfogulatlanságával kapcsolatban mégis élni lehet a gyanúperrel. Ugyanis a Circus Busch 1913-as bécsi szezonja rossz csillagzat alatt állt, ami szükségessé tette a pozitív, háttérből szervezett sajtókampányt. Egy nappal a manézsarab premierje előtt ugyanis két létratornász trükkje végződött szerencsétlenséggel,²⁹⁰ majd a lelkesítő cikk megjelenése előtt három nappal több súlyos sérültet kellett ellátni egy olyan baleset után, amelyet a pantomimhez használt híd fogaskerekének eltörése okozott.²⁹¹ Még e két kedvezőtlen fordulat között is kijutott a cirkuszi alkalmazottaknak, ugyanis a május 21-i pantomimpróbán lezuhant a kupola alá felerősített pódium – és két munkásnál okozott súlyos sérüléseket –, amit bár nem vert nagydobra a cirkusz vezetősége, de azt már nem tudta megakadályozni, hogy az augusztusban bírósági üggyé dagadó kárpótlási vita sajtónyilvánosságot kapjon.²⁹²

Ahogy az 1892-es bécsi premier esetében látható volt, az 1913-as Lajos-darabnak is megvolt a maga előtörténete: a Circus Busch az *Ein Jagdfest am Hofe*

287 [Circus Busch: az 1894. május 17-i műsor keretes hirdetése]. In: Illustrierte Kronen-Zeitung, 1894. május 17., 16. o., ANNO.

288 Schr-r.: Zirkus Busch. In: Deutsches Volksblatt MA, 1913. május 21., 10. o., o., ANNO.

289 Sav.: Zirkus Busch am Praterstern. In: Der Morgen, 1913. május 26., 7. o., ANNO; az osztrák szociáldemokraták napilapja is a rafinált látványvilágra helyezte a hangsúlyt, vö. Anonim: Zirkus Busch. In: Arbeiter-Zeitung MB, 1913. május 22., 9. o., ANNO.

290 Vö. többek közt Anonim: Schwerer Unfall im Zirkus Busch. In: Arbeiter-Zeitung MB, 1913. május 18., 7. o., ANNO.

291 Vö. többek közt a címlapgrafikával jelentkező Anonim: Der neuerliche Unglücksfall im Zirkus Busch. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 1913. május 24., 1. o., ANNO.

292 Vö. többek közt Anonim: Der schwere Unfall im Zirkus Busch. In: Reichspost MB, 1913. augusztus 30., 8. o., ANNO.

Ludwigs XIV. 1911. áprilisi berlini premierje után egy hónapig tartotta műsoron a pantomimet ezen a címen, amit a fővárosi őszi szezonban is folytatott, majd egy 1912-es nyári sorozattal zárt Hamburgban.²⁹³ Jóllehet ez utóbbi alkalommal is akadt egy közjáték – négy lovas alatt beszakadt a manézs –,²⁹⁴ de a sajtóvisszhangot tekintve akár állóvízről is beszélhetünk, mert a két németországi nagyvárosban a kritikusok uniszónó magasztalták a pantomim rendezését, a kosztümöket, a műlovarok, az állatidomárok és a balettkar teljesítményét, és természetesen a színes fényeffektusokat a szökökutat megvilágításánál.²⁹⁵ Úgy tűnik, összességében az előadások itt sem adtak alapot arra, hogy akár történelmi vonatkozásukban, akár politikailag aktualizálva értelmezze őket a sajtó – és feltehetően a nézők serege sem. A tárgyalt években eszközölt kisebb-nagyobb módosítások nem ingatták meg a sorozatszerűség, az ismétlődés által is erősített állandóságot és a bejáratott előadás-panelek kiszámítható sikerét, ami mintegy immunissá tette a Napkirály alakjának és udvartartásának porondbeli megjelenítését azzal szemben, hogy járulékos – és ezen belül is politikai, történelmi – jelentések társuljanak a névvel fémjelzett kulturális termékhez. A korabeli társadalom- és politikatörténelmi kontextust tekintve minderre magyarázatot adhat az, hogy bár az első világháborút megelőző néhány évben az európai nagyhatalmak és az ezeket összefogó két nagy tömb fegyverkezési versenye egyre élesedett – nem beszélve a nacionalista-soviniszta erők előretöréséről –, de az Osztrák–Magyar Monarchiával szövetséges Németország és Franciaország közti kapcsolatok általában kiegyensúlyozottnak voltak mondhatók, ami nemigen adott lovat a népszerű kultúra ezen szegmensében is megbújó politikum megnyilvánulásai alá.²⁹⁶

Ha már az európai nagypolitika történelmi vetületei ennyire elkerülték a bécsi és németországi porondokon előadott Napkirály-manézsdarabot a fent említett években, felmerülhet a kérdés, vajon például a századforduló környékén Európa-szerte látványosan izmosodó nőmozgalmak²⁹⁷ üzenetei beszivárogtak-e a cirkuszi pantomimekbe, illetve konkrétan a Circus Buschnak a XIV. Lajos alakját középpontba állító manézsdarabjaiba.

293 Az adatok a Europeana honlapján lefolytatott keresésből voltak kinyerhetők.

294 Vö. többek közt Anonim: Unfall im Zirkus Busch. In: Altonaer Nachrichten MA, 1912. augusztus 15., [3. o.], Europeana.

295 Vö. például H.: Zirkus Busch. In: Berliner Volks-Zeitung AA, 1911. április 29., [7. o.], ZEFYS.

296 Vö. König, Mareike – Julien, Élise: Verfeindung und Verflechtung. Deutschland und Frankreich 1870–1918. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2019, 48–77. o.

297 Ld. a tengerentúli kooperációt is elemző politikatörténelmi monográfiát: Rupp, Leila: Worlds of Women. The Making of an International Women's Movement. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Nemi szerepek és képük

Mint fentebb utaltam rá, a cirkusszal foglalkozó kutatók egyre nagyobb számban fordultak-fordulnak a női artisták jelenkori és történeti szerepeinek, a cirkuszon belül elfoglalt pozícióinak vizsgálata felé, ám eközben a manézsdarabok jellemzően nem képezik az elemzések tárgyát. Ennek oka – feltételezésem szerint – három tényezőben keresendő: a kutatásokat mindenképp gátolja egyrészt a már feltárt, de legalábbis az alapkutatás számára könnyebben hozzáférhető források szűkössége, ami itt elsődlegesen a női pantomimszereplők visszaemlékezéseit vagy a róluk szóló információkat és a manézsdarab-plakátokat érinti. Másrészt – és ez fajsúlyosabb érvnek tűnik – a pantomimek mint a társulat egészével és sokszor nagy statisztériával dolgozó előadások az egyes számzsánerekhez képest jóval kevésbé voltak alkalmasak arra, hogy cirkuszi artistaként és/vagy színészi minőségükben állítsák előtérbe az egyes szereplőket, és ekképp a sajtóanyagok biztosította források sem kényeztetik el a kutatót. Jóllehet előfordul, hogy egy-egy artistát kiemelnek a kritikusok, és sokszor a szereposztás is megtudható a falihirdetményekből vagy a szórólapokból, de zömében névtelenek-arctalanok maradnak a fellépők. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ezen a téren épp a Circus Busch történetében találkozni egy nagy kivétellel Paula Busch személyében, aki az első világháború éveitől kezdve nemcsak pantomimíróként, hanem -főszereplőként is kiemelkedett ebből a „masszából”, illetve az 1920-as évektől gyakorta alkalmazott professzionális színészeket, zömében az éppen meglátogatott város színházaiból, ami lecsapódott a cirkuszkritikusok beszámolóiban is.²⁹⁸ Mi több, Paula Busch a cirkusz pantomimjeinek egyik oszlopos tagjáról, a Wassermanna (Víziminna) becenéven ismertté vált és valószínűsíthetően az első női dublőrként szereplő Minna Schulzéről életrajzi regényt is írt.²⁹⁹ Ám az efféle információgazdagság a pantomimtörténet egészét nézve feltétlenül kivételesnek tekinthető, és sokkal inkább dominálnak a források szegényessége okozta nehézségek. Az említett két gátló mozzanat a prezentáció felől, vagyis az előadói oldalról történő megközelítést

298 A vállalati és az önmarketing hatékony találkozásáról volt szó például az *Aphrodite*, a *Die Schlange der Durga/Durgha* (Durgha kígyója), a *Lady Hamilton* vagy a *Carmen* című pantomimek esetében, amelyeknek Paula Busch egyszerre volt írója és főszereplője; vö. Winkler: Circus Busch, 40–51. o.; a képzett helyi színészek alkalmazására jó példa a Hamburgban, Berlinben és Breslauban is játszott 1806. *Aus Deutschlands tiefster Not* című manézsdarab, amelyről újságkivágatok formájában átfogó cikkgyűjteményt őriz a Stiftung Stadtmuseum Berlin különgyűjteménye.

299 Busch, Paula: Wassermanna. Ein Leben für den Zirkus. Berlin: Rowohlt, 1933; vö. továbbá Haerdle: Keine Angst haben, das ist unser Beruf!, 168–173. o.

– egyszerűbben: az artisták biográfiáit – érinti, míg a harmadik a reprezentáció vetületével, a bemutatott tartalommal kapcsolatos.³⁰⁰ A nemi szerepek manézsdarabbéli megjelenítésének értelmezését ugyanis nagyban nehezíti az, ami a Napkirály-pantomim példáján paradoxonként láthatóvá vált: az elsődleges írásos forrás, a műsorfüzet vagy a részletes szórólap, illetve falihirdetmény között és aközött, ami vélhetően a porondon látható volt, nem elhanyagolható eltérések mutatkozhattak. Sem a francia udvar fényűző életmódjának bírálata, sem az ehhez társított kritikus és politikatörténeti megfontolások nem kaptak helyet a porondon, ami a nőalakok ábrázolásának interpretációját is befolyásolhatta. Mielőtt körüljárom az 1892-es előadás kapcsán adódó, e két vetület – prezentáció és reprezentáció – metszéspontjában kirajzolódó értelmezési lehetőségeket, érdemes áttekinteni a társadalmi nemi szerepek itt alkalmazható koncepcióit.

Az 1960-as évek korai feminista alapvetéseiben, majd az 1990-es évek Judith Butler amerikai filozófus nevével fémjelzett „radikális konstruktivizmusában” közös mozzanat a biológiai és társadalmi nem (*sex* és *gender*) megkülönböztetése, amely a nő és a férfi testileg adott, speciális jegyeit választja el a két nemet érintő, szociokulturálisan meghatározott és történetileg változó jelentés-tulajdonításoktól, szerepelvárásoktól. A két megközelítésben – társadalomelméleti és filozófiai síkon – a Butler munkássága nyomán lezajló elmozdulás nem szüntette meg a biológiai és a társadalmi nem megkülönböztetését, de az előbbit is olyan konstrukcióként állította előtérbe, amelynek meghatározásai társadalmi és természettudományos megegyezés és a filozófiai beszédmódok függvényében alakultak és alakulnak.³⁰¹ Ugyanakkor (épp a kultúrtörténeti kutatások összefüggésében) e különbségtől függetlenül is relevánsnak bizonyulnak a két elméleti paradigma eredményei: egyfelől a biológiai nem kijátszása, álcázása, amely Butler szerint hatékonyan törheti meg a *gender*hez és a *sex*hez is társított konvenciókat,³⁰² visszatérő eleme mind a cirkuszi számszánereknek, mind a vígjátéki fogásokkal dolgozó manézsdaraboknak – ez utóbbiakban a nadrágos nőszerepekre, illetve a nőnek öltözött férfiszínészekre vannak példák. Másfelől a férfi–női dichotómia árnyalása felé mutató, Butlerénél kevésbé radikális

300 Vö. Stoddart: *Rings of Desire*, 106. o. sk.

301 Vö. átfogóan Feldmann, Doris – Schülting, Sabine: *Gender; Gender Studies*. In: Nünning, Ansgar (szerk.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2001, 217–220. o.

302 Vö. Butler, Judith: *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Vándor Judit – Berán Eszter. Budapest: Balassi, 2006, főként 76–89. o. és 229–240. o.; uő: *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet – Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum, 2005, főként 121–140. o.

elméleti törekvések közül is megfontolandó az úgynevezett interszekcionalitás társadalomtudományi koncepciójának alkalmazhatósága, melynek során bizonyos szociológiai kategóriákat – vagyis szektorális jellemzőket: nyelv, osztály, foglalkozás, vallás, nemzetiség stb. – immár olyan további, biológiailag adott-nak számító tényezőkkel ötvözve kezdtek vizsgálni, mint az életkor vagy a faji hovatartozás. Az egymást befolyásoló és egymástól kölcsönösen függő faktorok elemzése révén kimutathatóvá vált, hogy a nemi egyenlőtlenségek milyen kategóriák mentén erősödnek fel (a koncepció kidolgozójának, az amerikai jogász Kimberlé Williams Crenshaw-nak klasszikussá vált, leegyszerűsített példájával: egy fehér férfi munkaerőpiaci esélyei összehasonlíthatatlanul jobbak, mint egy afroamerikai nőé).³⁰³ Ezen problémafelvetést ültette át az értelmezési gyakorlatba például a dél-afrikai művészettörténész Griselda Pollock, amikor a társadalmi nem kategóriáját olyan döntő tényezőkkel kiegészítve alkalmazta az 1870–1910-es évek festészetére, mint a faj és az osztály, és feltárta, hogy ezek kölcsönhatása a férfi és a női festők eltérő intézményesülését és vizuális jelrendszerét honosította és erősítette meg a korban.³⁰⁴ Az ilyen jellegű elemzések belátásai haszonnal emelhetők át a cirkuszi historiográfiába is, például a plakátok, metszetek képnyelvének dekódolása terén. Az interszekcionalitás elméleti finomításainak egyik következő mérföldkövét annak a kérdésnek a tisztázása jelentette, hogy a társadalmi és biológiai jellemzők átfedéseinek eltolódásaira, módosulásaira milyen magyarázat adható, hiszen adott élethelyzettől függően, illetve kiváltképp a történelem horizontján láthatóvá válik, mennyire nem statikusak ezek a minőségek. A társadalom- és kultúraelméleti, illetve -történeti elemzésekben számos válaszkísérlettel találkozni – ilyenek a tranzitorikus önazonosságról vagy a transzdifferencia szempontjairól alkotott elképzelések³⁰⁵ –,

303 Vö. Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine. In: The University of Chicago Legal Forum, 1989/1., 139–167. o.; a kontextushoz és az elképzelés további kidolgozásaihoz vö. Lykke, Nina: Feminist Studies. A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing. New York – London: Routledge, 2010, 67–105. o.

304 Vö. Pollock, Griselda: Modernity and the spaces of femininity. In: uő: Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art. London: Routledge, 1988, 50–90. o.

305 Renn, Joachim – Straub, Jürgen: Transitorische Identität. Der Prozesscharakter moderner personaler Selbstverständnisse. In: uők (szerk.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt am Main – New York: Campus, 2002, 10–31. o.; Lösch, Klaus: Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In: Allolio-Näcke, Lars – Kalscheuer, Britta – Manzeschke, Arne (szerk.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt am Main: Campus, 2005, 26–49. o.; a jelen elemzés számára releváns korszakra vonatkoztatott, kultúra- és irodalomtudományi szempontú alkalmazáshoz vö. Millner, Alexandra:

ám a manézsdarabok, illetve konkrétan a Napkirály-pantomim értelmezését illetően az említett, társadalmi nemmel kapcsolatos korai és kortárs kutatások eredményeiből különösen két mozzanat bizonyulhat termékenynek. Az egyik az 1970-es évek amerikai feminista irodalomtudományában alkalmazott eljárás, amely a nők alakjával kapcsolatos sztereotípiákat tárta fel férfiak által írt fikciós szövegekben, és amely arra világított rá, hogy a nemi hierarchiák adják az apajogú társadalom valamennyi alá- és fölérendeltségi viszonyának alapját úgy, hogy a női szereplők minduntalan meg is erősítik ezeket. Kate Millett tömör megfogalmazásában: a nők „peremhelyzetű élete gyakorta konzervatívvá teszi őket [a nőket], mert az ő helyzetükben lévő valamennyi személyhez hasonlóan (klasszikus példa erre a rabszolga) önnön túlélésüket azoknak az embereknek a jólétével azonosítják, akik eltartják őket”.³⁰⁶ Bár Millett és a korai feminista kritika módszerét számosan bírálták – mondván, hogy nem vesz figyelembe női szerzőket, és nem tesz különbséget szerző és elbeszélő között³⁰⁷ –, meglátásai annyiban hasznosíthatók a manézsdarabok vonatkozásában is, amennyiben ráirányítják a figyelmet a sztereotip szerepábrázolások nemi hierarchiát közvetítő elemeire, mint amilyenek például a jelértékű testi gesztusok vagy a hatalmi viszonyok megnyilvánulásai a nyelvhasználatban. A másik mozzanat a nemi szerepek történeti változásait érinti, és egyszerre vonatkozik az ábrázolt „tárgy” – vagyis nőalak – történetileg kialakult szociokulturális helyzetére és a (női) szerzőség dimenzióira a kor kulturális intézményrendszerének és műfaji konvencióinak függvényében, ami főként a női emancipációs törekvések összefüggésében tesz szert jelentőségre a manézsdarabok vizsgálatakor. Egyszerűbben fogalmazva annak a kétosztatú kérdésnek a megválaszolása válik jelentőségteljessé ebben a kontextusban, hogy egyrészt az ábrázolt nő mennyiben felel meg vagy mond ellent az adott kor szerepelvárásainak, másrészt a szerző milyen önképvel rendelkezik, és milyen átfogóbb esztétikai jelrendszer – azaz

Zur literaturwissenschaftlichen Anwendung soziologisch-kulturwissenschaftlicher Konzepte auf deutschsprachige Texte von Migrantinnen Österreich-Ungarns. In: uő – Teller, Katalin (szerk.): Transdifferenz. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns. Bielefeld: transcript, 2018, 25–48. o.

306 Millett, Kate: *Sexual Politics* [1970]. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2000, 38. o.

307 Vö. többek közt Kaplan, Cora: *Radical Feminism and Literature. Rethinking Millett's Sexual Politics* [1979]. In: Eagleton, Mary (szerk.): *Feminist Literary Criticism*. London – New York: Longman, 1991, 157–170. o.

műfaj – mellett dönt, amikor szerzői szerepet vállal.³⁰⁸ A történeti anyaggal dolgozó cirkuszpantomimek és konkrétan a *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* esetében az „ábrázolt nővel”, illetve általában is az ábrázolt alakokkal kapcsolatos probléma megkettőződhet, hiszen a történelmi alak nem pusztán az ábrázolt történeti kor hagyományainak megfelelő (vagy inkább azok szerint elképzelt) szerepjegyeket viselheti magán, hanem a „mű” megalkotásának korára jellemzőket is.

A műsorfüzetből³⁰⁹ kiolvasható és a szöveg jellegéből és rövideségéből adódóan nem túl árnyaltan ábrázolt nemi szerepek tekintetében elmondható, hogy a sugallt történelmi közegnek, a királyi udvartartás hagyományainak megfelelően a nők kizárólag csábos, kitartott hölgyek és asszonyok szerepeiben jelennek meg. A „félig francia” de Bellesaint márkinő például „a maga asszonyos módján” győzködi társnőit a „buja élet” előnyeiről, és a „szerencsétlenségére beleszerető” (3. o.), gyengeelméjű Karon úrfit „bizonyos mértékig játékszerként kezeli”, miközben „kacér hölgy[ként] kedvezően fogadja” egy francia tiszt bókjait (4. o.). Alakja tehát megidézi a végzet asszonya toposzait, ami a királynak a márkinő személye iránti, gyors szerelemre lobbanásában is megnyilvánul (5. o.). Marquise Montespan, aki nem veszi észre, hogy nem a király, hanem Karon enyeleg vele az ünnepi asztalnál, az érzékiségére redukált nőalakként jelenik meg. Valamelyest emancipáltabb szerepet játszanak azok az udvarhölgyek, akik a tó vizében a „tiltás ellenére”, „engedetlenek[ként]” „adják át magukat a szórakozásnak” (6. o.) úgy, hogy még a fürdőmesternek is borsot törnek az orra alá. A szöveg retorikai elemei félreérthetetlenül magukban foglalják az említett szerepek minősítését. A férfi alakok vonatkozásában négy különböző szerepkör körvonalazható: először is a nem nevesített városi polgárok közösségéé, amely az „idegen uralom[mal]” (5. o.) szemben tanúsított, kezdeti ellenállást opportunista módon feladja a kápráztató udvari kultúra kínálta élvezetek kedvéért, másodsor a francia király bevonulását előre biztosító lovasoké és alabárdosoké, akikből a piactér „megtisztítása” után csak a bókoló, „gáláns” tiszt marad hátra (4. o.), harmadszorra a Karon úrfié, akire az érzékiséget hajszoló, de egyúttal akarattalan – mert

308 Vö. Schabert, Ina: *Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung*. In: Bußmann, Hadumod – Hof, Renate (szerk.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner, 1995, 162–204. o.; Eagleton, Mary: *Genre and Gender* [1989]. In: Duff, David (szerk.): *Modern Genre Theory*. London – New York: Routledge, 2000, 250–262. o.

309 Circus Busch: *Wasser-Pantomime König Ludwig XIV. von Frankreich und seine Abenteuer* [műsorfüzet], Zirkusarchiv Winkler. A füzetből származó idézetek oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg.

gyengeelméjű – neveltető szerepe hárul, s végül a „gáláns királyé” (6. o.), akit „könnyen szerelemre gyűlő szív” (3. o.) és a parkjában feltáru látvány miatti büszkeség jellemez (6. o.). Bár ez a szerepkonstelláció nyugodt szívvel nevezhető egyszerűnek, sőt laposnak, két mozzanat mégis figyelmet érdemel: a férfiszereplők összességében nélkülözik a fizikai és erkölcsi erőhöz társuló felsőbbrendűség jegyeit, és „mindössze” implicite birtokolják a jogi és gazdasági fölényt, míg a női szerepek kétfelé tagolódnak – az „engedetlen” udvarhölgyekére és a férfigyereket leső kegyencnőkére. Anélkül, hogy meg akarnám nemesíteni e 19. század végi, a korabeli nőjogi mozgalmak fényében mégiscsak borúra okot adó narratívát, úgy vélem, a műsorfüzet szövege és a recepció közti, fentebb leírt, a társadalomkritikus élt érintő eltérés a nemi szerepek vonatkozásában is lényegesnek tekinthető. A manézsodarab bemutatójának sajtószemléjében ugyanis nemcsak a városlakókkal és a francia megszállókkal kapcsolatos bírálatnak nincs nyoma, de úgy tűnik, az ábrázolt nemi szerepekben tetten érhető finom különbségtételek sem bizonyultak relevánsnak.

Könnyen lehet, hogy az erre adható magyarázat a szerzőséggel kapcsolatos konstellációban rejlik, ugyanis a Circus Busch monográfusai szerint csakúgy, mint Paula Busch visszaemlékezései alapján a pantomimeket az igazgató felelősége, Constance Busch írta az 1884-es cirkuszalapítástól 1898-ig, a haláláig,³¹⁰ ámde a sajtónyilvánosság és a publikum elé rendszerint már e szerzői megjelenés nélkül, Paul Busch által rendezett darabként kerültek. Mi több, az 1894-es felújított előadás falihirdetménye szerint a manézsodarabot „teljes mértékben újonnan, a kosztümöket a legdíszesebb formára hozva Busch igazgató állította porondra”.³¹¹ Elképzelhető tehát, hogy azt az előadóművészetek történetében kellőképp ismert felállást ismétli a *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* is, amelyben a drámaszöveg – illetve itt a pantomim szöveges összefoglalója – és a színpadra állítás-rendezés eltér egymástól, ami a tárgyalt manézsodarab esetében egyértelműen a társadalomkritikus mozzanatok megjelenítésének rovására ment. A hamburgi premierről szóló újságcikkek fényében, amelyek szemmel láthatóan használták a műsorfüzetbeli információkat is, feltételezhető, hogy a darab rendezése valóban olyannyira látványközpontú és a komikus elemek kiemelését szolgáló volt, hogy a vígjátéki-dekoratív jelleg teljes mértékben képes volt az apolitikus olvasat felé terelni a befogadást.

310 Vö. Schaaff: *Die Buschens*, 14. o.; Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 68–73. o.

311 [Falihirdetmény a Circus Busch 1894. május 22-i műsorához], *Wienbibliothek im Rathaus*, C-64520/1/12.

Ezt a feltételezést bár nem cáfolja, de némileg árnyalja nemcsak a már említett képes dokumentum, a színes plakát, hanem a *Die Bombe* című, főként az ausztriai felsőbb osztályok számára szerkesztett, karikatúrákat is közlő pletykalap grafikája és a kapcsolódó rövid szöveges kommentár (5. kép). Az ábrázolásmód követi a vízipantomim-hirdetmények eddigre már kialakult szerkezetét:³¹² a kép felső harmadát a hölgykísérettel fellépő XIV. Lajos alakjának – a galantéria jegyeit tükröző – ábrázolása foglalja el, valamint az uralkodót térdbókkal és virágcsokorral üdvözlő városlakó, egy udvari viseletbe öltöztetett kisfiú és kislány, egy-egy fürdőruhás, lovaglóruhás és balettjelmezes hölgy képe, akik tánclepésben fordulnak az uralkodó felé. Ez az első felvonás „tartalmára” utalhat, míg a másodikét kispórolta a grafikus – ezt, „a fékevesztett bacchanáliát” a Friedländer-féle plakát tette témává, bár a kompozíció egészét tekintve kevésbé hangsúlyosan (6. kép). A *Die Bombe*-beli grafika alsó kétharmada a vízifelvonás jeleneteiből ad válogatást: a fürdőruhás-fátyolkendős balettkar a girlandokkal ékesített, két lejtős szárnyával a medence közepén összefutó hídon produkálja magát egy természetellenesen nagyra sikeredett béka társaságában, miközben a lován ülő Karon, akit egy kardját lengető, testes tiszt üldöz, hátrafelé mosolyogva, lovastul esik a vízbe. A csábítóan keveset takaró jelmezbe öltöztetett balettkar tagjainak udvarol az a mandolinszóra csónakázó férficsoport, amely eközben nem vállal szolidaritást a csónak mellett fulladozó hölgygel. A híd szárnyai alól két kicsi, gőzhajószerű szerkezet bukkan elő – ezek lehettek a „torpedók” –, és mintha a közelben ringó hattyúánya az egyikőjük közeledtére figyelmeztetné gyanútlanul úszkáló csemetéit. A kép alsó sávját betöltő előtérben az „engedetlen” udvarhölgyek alsóinges, ötfős csoportja menekül a frakkos vagy egyenruhás, nagyfenekű fürdőmester elől, míg jobbra mögöttük egy melankolikus arckifejezésű, tisztázatlan funkciójú bajszos férfialak látszik ki a vízből.

A műsorfüzetben leírtakkal összhangban a férfialakok itt sem Herkules-termetükkel tüntetnek; a grafikus inkább a galantériát és a szerencsétlenkedéseket tükröző helyzetekben ábrázolta őket. Viszont a király és hölgykísérete előtt ügyetlenül térdbókoló, virágcsokros fiatalember esetében nemigen feltételezhető, hogy az opportunista városlakókat képviselné, ő is inkább az esetenkedők hadtestét erősíti. A rajzoló megtartotta a nőalakok két jellemző csoportját: a kerek idomaival bájoló, kecses balettkarét – aminek a kegyencnők füzetbeli leírása feleltethető meg –, valamint a fürdőtiltásnak ellenszegülő

312 Vö. Nouveau Cirque: La Grenouillère [Louis Galice plakátja], 1880, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004416s>; Schmidt-Linsenhoff – Wettengl – Junker: Plakate 1880–1914, 42. o., 18. sz.



6. kép: Circus Busch: Ludwig XIV. u. seine Abenteuer [1892, litografált plakát Adolph Friedländer cégétől], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53127875p/f1.item>.

hölgycsoportét. Mindazonáltal épp ez utóbbi mozzanat a karikatúra befogadói körében – a műsorfüzetben foglaltak ismeretének híján – elsikkad, és így az ábrázolásból inkább egy tréfásan pajkoskodó lánytársaság képe rajzolódik ki. Ezt a benyomást erősíti a lányok-asszonyok testének megjelenítése is: a kivágott alsóingek és fürdőruhák, a domborodó tomporok és keblek a vágyódó vagy felvigyázó férfitekintetek tárgyainak tűnnek, ugyanakkor a klasszikusnak számító tárgyasító-alárendelő férfiszerepeket viszonylagossá teszi a parodizálás.

Külön figyelmet érdemel a rajzot kísérő szöveges kommentár, ugyanis a vízipantomimek nagyszerűségén, rafinált lehetőségein lelkendező névtelen szerző bennfentes értesülésekkel is rendelkezett. A bécsi bemutatóhoz kapcsolódó sajtóforrások között ez az egyetlen, amely nem Paul Buschnak tulajdonítja a szerzőséget – sőt a jelmeztervezést sem –, hanem a pantomimműfajban „külön érdemeket” szerző „Busch igazgatóasszonynak”, aki „fáradhatatlan körültekintéssel és csodálatraméltó találékonysággal szötte bele a legmeglepőbb effektusokat a »XIV. Lajos kalandjai« című, impozáns színdarabba, és akinek kifinomult ízlésének köszönhető mindaz, amit különösképp a kosztümök oly gazdag bőségben kínálnak ötletességükkel és szemképráztató színhatásaikkal”.³¹³ Ezt a kommentárt a rajzzal, illetve a többi premierkritikával egybeolvasva bizonyára fel kell adni azt az eddig esetleg dédelgetett illúziót, hogy a műsorfüzetben érzékelhető kritikus hangnem elsikkasztása az igazgató úr jegyezte rendezés számlájára írható, hiszen a *Die Bombe* újságírójának leírása alapján úgy tűnik, maga a szerzőnő is közreműködhetett abban, hogy az előadásban ellaposodjanak a szöveg eredeti implikációi.

Összességében tehát mindössze a komikus-parodizáló mozzanatok tekinthetők olyan elemeknek, amelyek némileg megingatják a bejáratott nemi szerepek dichotómiáját. Ez azonban korántsem értelmezhető radikálisan „felforgató” eljárásként, hiszen a rendezés nagy valószínűséggel belül maradt a műfaji kódokon, a már említett kiengesztelő gesztussal³¹⁴ zárva az előadást. A történeti anyag adaptációját illetően azonban mérlegelésre méltó, hogy a historikus hitelességre támasztott igény ellenére a rendezés felerősíthette a női testekre vetített szabadosság mozzanatát. Ebben az összefüggésben tanulságos a Paula Busch memoárjában olvasható – és bizonyára némi szkepszissel fogadandó – háttérinformáció, amelyet a kislánykorára visszaemlékező volt igazgatónő oszt

313 Anonim: Die neue Pantomime des Circus Busch [szöveges kommentár]. In: *Die Bombe*, 1892. július 31., 5. o., ANNO.

314 Vö. Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2017, 41. o.

meg az olvasóval, felidézve a német császárné és gyermekei gyakori vasárnapi cirkuszlátogatásait, itt konkrétan utalva egy vízipantomim rendezésére:

Ismeretes, hogy a jó Augusztá Viktória szerfelett szigorú erkölcsi nézeteket vallott. Apám tudott erről, és a bejelentett látogatás előtt tartott éjszakai próbákon von Mirbach gróf nem is talált semmi kivetnivalót:

A világító szökökúton álló úszó lányok diszkrét, szorosan kötött fátylat húztak a vénuszi bájaikat alig takaró ing fölé. A balett-táncos hölgyek a cirkusz varrodájában öt centiméterrel magasabbra vetették a dekoltázsukat, a női zsokék rövid kabátkáját pedig kozák egyenruhák váltották fel.

Az ilyen „legfenségesebb előadások” alkalmával a publikum roppant jóindulatúan eltekintett ezektől az álcáktól, amelyek egyes vízi trükköket és egyes lovasbravúrokat lehetetlenné is tettek.³¹⁵

A cirkuszi pantomimekben alkalmazott előadástechnikák tehát nem egészen felelhettek meg a női testtel kapcsolatos korabeli – de legalábbis arisztokrata körökben érvényes – erkölcsi elvárásoknak, ám bizonyára az ehhez képest liberálisabbnak tűnő hozzáállást sem érdemes túlbecsülni. Visszanyúlva a társadalmi nemekkel foglalkozó megközelítésekre: az apajogú társadalom értékrendszerét – a játékos kihágások dacára is – a manézsdarab összességében megőrizte, és ennyiben jogosnak tűnik Gisela Winkler megállapítása, mely szerint a cirkuszt először az apja mellett, majd 1927-től egyedül igazgató Paula Busch példáján látni, hogy a „női egyenjogúság ekkor csak a férfiuralom struktúrájához történő alkalmazkodással volt elérhető”.³¹⁶ Hasonlóan szkeptikus következtetésekre jutott Katherine H. Adams és Michael L. Keene abban a cirkusztörténeti monográfiában, amely tudomásom szerint eddig egyedülként tárgyalt néhány, az első világháború előtt Amerikában bemutatott pantomimet a női szerepek és szereplők megjelenítésének összefüggésében is. Rövid kommentárjaikból az olvasható ki, hogy a fellépő nők és a tánckarok lenge öltözékei – amelyek sokszor köszönőviszonyban sem voltak a feldolgozott anyag történetiségével – főként a férfi nézők kedvtelését szolgálták.³¹⁷ A *König Ludwig XIV.*, illetve a *Pari-ser Leben* szűkebb kontextusát vizsgálva ugyanakkor az is megmutatkozik, hogy

315 Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 48. o.

316 Winkler: *Circus Busch*, 59. o.

317 Vö. például Adams – Keene: *Women of the American Circus*, 125. o. sk.

a manézsdarabokkal ellentétben a megelőző műsorszámok női fellépői kapcsán keveredtek az elvárt szerepek követését és ezek áthágását explicite boncolgató kommentárok: a „Miß Allen” művésznéven szereplő *parforce* műlovárnő például „bájos eleganciájával” és „előnyös megjelenésével”³¹⁸ nyerte el a kritikus tetszését, míg „Mlle. Bally”, a „comme il faut” női zsoké” képes volt „ebben a műfajban elvitatni férfi versenytársaitól [...] a mesterségbeli tudást”.³¹⁹ Az a manézsdarabokéval ellentétes befogadói konstelláció, melynek keretében az egyes számzsanerek női fellépői kapcsán tematizálódik a nemi szerepek minősége, általánosítható az első világháború előtti cirkuszkritikák tekintetében, de az ez után született egyes pantomimekben – legalábbis a Paula Busch nevéhez fűződőkben mindenképp – időnként helyet kaptak az „új nő” toposzának megfeleltethető alakok is, ami vonatkozó kommentárok formájában lecsapódott a befogadói oldalon is.³²⁰

A cirkusztörténeti és ezen belül is a pantomimtörténeti szakirodalom szempontjából több vonatkozásban is termékenynek bizonyulhat a manézsdarabok fentihez hasonló elemzése. Először is segíthet abban, hogy felfedje nemcsak az alapadatokra vonatkozó és a historiográfiában hagyományozódó tévedéseket, hanem az egyoldalúnak bizonyuló értelmezéseket is – a Napkirály alakja köré épített, 19. század végi manézsdarabok aligha tettek eleget a direkt politikai-ideológiai befolyásolás „kívánalmának”, hiszen befogadásuk sokkal inkább az apolitikusság irányába mutatott. Másodszor az elemzés során az a cirkusztörténet-írásban uralkodónak számító álláspont is felülbírálnak válik, mely szerint a pantomimek okozta teatralizálódásra vezethető vissza a cirkusz intézményének hanyatlása – a kritikákban egyáltalán nem nyilvánul meg efféle elutasítás vagy borúlátás, sőt, inkább az ellenkezőjéről tanúskodnak a Lajos-darabokat tárgyaló újságírók értékelései. Ezenkívül a műfajttörténet szempontjából hasznosnak bizonyulhat az egy-egy cirkuszon belüli – és ezt kitágítva a cirkuszok közötti – átvételek, transzferek felgöngyölítése is, ha a kutatás az adaptációs eljárásokat és a cirkuszi üzem hálózatoságát kívánja a középpontba állítani. A *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* előzményeinek, a források mibenlétének feltárása nemcsak árnyalhatja a sorozatszerűség és az önreferenciális működés-mód kapcsán megfogalmazható feltevéseket, hanem az adaptálások során fellépő módosulások-módosítások problémájához is adalékokkal szolgálhat. Végül pedig egy-egy speciális szempontú értelmezés – mint amilyen a társadalmi

318 Anonim: Circus Busch. In: Altonaer Nachrichten AA, 1890. december 19., [2. o.], Europeana.

319 Anonim: Circus Busch. In: Die Presse, 1892. június 28., 11. o., ANNO.

320 Vö. Winkler: Circus Busch, 42. o. sk.

nemek pantomimbeli megjelenítésének vizsgálata – rávilágíthat a vizuális és szöveges források egymást korrigáló-módosító jellegére csakúgy, mint az intézményi struktúra és a befogadói közeg ellentmondásos minőségeire.

1.3 Fogalomhasználati és módszertani alapvetések

Annak érdekében, hogy a primer és szekunder forrásokkal számot vetve elvégezhető legyen a történelmi témát feldolgozó cirkuszpantomimek történelemképének behatóbb elemzése és kontextualizálása, elkerülhetetlen három, ebben a vonatkozásban kirajzolódó terület fogalmi pontosítása. Az elemzés tárgya, vagyis a manézsdarabok ezen speciális csoportja ugyanúgy gondos körülhatárolást kíván, mint a történetiség, a történeti narratíva fogalma. A tágabb összefüggések feltárásához pedig szükségesnek mutatkozik a populáris kultúra elméleti-történeti értelmezéseinek fókuszált számbavétele, hogy mindezek alapján célravezető módszertan legyen alkalmazható azon kérdés megválaszolása során, hogy a manézsdarabokban megnyilvánuló történelemértelmezésnek milyen helyi érték tulajdonítható.

1.3.1 Némajáték, mimodráma, manézsdarab és társaik

Az alfejezet címéből és az eddigi fejtegetésekből is kitűnhet, hogy már magának az elemzés tárgyának az elnevezése sem konzisztens, és hogy a cirkuszi porondra szabott színjátékok is több csoportra tagolódhattak. A terminológiában megmutatkozó eltérő – részben az egyes nyelvekre specifikusan jellemző – szóhasználat számbavételével nem célozom az egységesítés vagy valamilyen tipológia melletti döntés, ám e cirkuszi műfaj történetének feltérképezését illetően roppant tanulságosnak tartom azt a fogalmi sokszínűséget, sőt időnként kaotikusnak tűnő változatosságot, amely a cirkuszi historiográfiát uralja. A lengyel színháztörténész Zbigniew Raszewski nem véletlenül zárta rövid szótörténeti fejtegetéseit azzal, hogy a pantomim története „bonyolult és szét-tartó, [és] olyan keverékformákat hoz[ott] létre, amelyeket gyakorta egészen önkényesen jelöltek”.³²¹ Janina Hera, aki elsősorban a színpadokon előadott

321 Raszewski, Zbigniew: Vorwort. In: Hera: Der verzauberte Palast, 5–8. o., itt: 7. o.; vö. továbbá Hera: Der verzauberte Palast, 31. o.

pantomimek franciaországi és angliai történetét dolgozta fel, a kora 19. századi párizsi fogalomhasználatot értékelve jutott arra, hogy akárcsak „egykor a vásárokon, a »pantomim« megnevezés sem kötelezett semmire”.³²² Ez a kuszaság eredendően arra vezethető vissza, hogy a darabok besorolásának alapját jobb híján – és véleményem szerint indokoltan – a cirkuszi vállalkozások saját definíciói biztosították-biztosítják, melyek megadása legalább annyira függött a jogszabályi környezettől, a kortársi kulturális üzemben uralkodó versenyhelyzettől és presztízskérdésektől, mint az egyéni arculat megteremtésének igényétől és a valós vagy képzelt műfaji hagyományokhoz fűződő viszonytól. Ennek köszönhetően kevésbé tartom célravezetőnek az egyetlen és megkérdőjelezhetetlen eredet vagy első előfordulás kérdésének megválaszolását, hiszen a rendelkezésre álló források többnyire nem is adnak erre lehetőséget; ehelyett jóval tanulságosabbnak tűnik a fogalomhasználatban lecsapódó műfaji tendenciák kidomborítása.

A legerterjedtebb és a legtöbb nyelvben közösen használt jelölésnek bizonyára maga a 'pantomim' tekinthető, amely egyúttal a legtágabb jelentéstartományt felölelő elnevezés is, s épp ezért a cirkuszi manézsarabok összefüggésében félreértésre is okot adhat. Mai, közkeletű értelmezése, amely egy színész többnyire egyénileg előadott, néma arc- és gesztusjátékát takarja, annyiban kapcsolható a cirkuszi porondokon bemutatott színjátékokhoz, hogy ezek sok esetben valóban nem használtak élőszót, hanem testnyelvi játékkal, zenekísérettel és persze lovak, idomított állatok alkalmazásával meséltek el egy történetet, ami az első cirkuszi előadások esetében – mint fentebb említettem – nem valamiféle esztétikai megfontolás eredménye lehetett, hanem a jogi szabályozás által kikényszerített döntés. A színház- illetve cirkusztörténeti munkákban az angol 'pantomime', az orosz 'pantomima', a francia 'pantomime', az olasz 'pantomima' és a német 'Pantomime' szó is ebben a két alapvető értelemben fordul elő, és ahogy németül a 'Gebärden(schau)spiel' is használatos a szó nem idegen nyelvi formájában, úgy a magyar is ismeri a 'némajáték' kifejezést mint megfelelőt.³²³ A 'pantomim' esetében tehát elsődlegesnek tűnik az előadásmód kommunikációs forma szerinti jelölése, amely természetesen elválaszthatatlan attól a gazdag műfaji hagyománytól, amely az ókori színjátszástól kezdve a középkori világi és egyházi némajátékokon és a commedia dell'arte előadásain át a balettban meghonosodó és zenés pantomimekig ívelt, hogy aztán a film, majd

322 Hera: Der verzauberte Palast, 159. o.

323 Vö. Szekeres – Szilágyi: Circus, 15. o., Orlóci Edit némaképekként említi a cirkuszi darabokat, vö. H. Orlóci: Szabad a porond, 101. o.

különböző mozgásszínházi kezdeményezések megjelenésével újabb elméleti és gyakorlati viták alapjává váljon.³²⁴ Épp ez a műfaji hagyomány eredményezte azt, amire már kitértem a cirkuszban honos színházi formákat és a velük kapcsolatos cirkusztörténeti vitákat illetően, vagyis hogy mindezek a nyelvterületeken a korai cirkuszok 'pantomim' szóval jelölték a harlekinádokat csakúgy, mint a lovasszámokat, amelyek címmel ellátott, rövid, csattanós jelenet-jeleneteket mutattak be. Nemcsak ezen korai fogalomhasználat esetében, hanem később is – ahogy az *Eine Walpurgisnacht auf dem Blocksberg* balettszám példáján látható volt – részletesebb források híján nehéz elválasztani az úgymond „félestés” manézsdarabokat azoktól, amelyek alkalmasint egy vagy akár több jelenetben vagy képben meséltek el egy-egy történetet.³²⁵ Az orosz színház- és cirkusztörténész Irina Selezneva-Reder mindenestre úgy igyekezett konzekvensen elkülöníteni egymástól a két előadás-fajtát, hogy a 'pantomima' ('pantomim') és a 'pantomimnaâ scena' ('pantomim-jelenet') elnevezést használta a korai szentpétervári cirkuszok műsorait elemezve.³²⁶

Ugyanakkor már a legkorábbi cirkuszok vezetői is törekedtek arra, hogy hirdetésményeiken pontosítsák a pantomimként jelölt előadások arculatát. Erre vezethető vissza a színdarabjelleg jobban kihangsúlyozó, olasz, német, francia és orosz plakátokon is előforduló 'mimodráma' kifejezés csakúgy, mint az ezt vagy a 'pantomim' szót kiegészítő jelző vagy jelzők sora – a néhány cirkusztörténész által megkísérelt tipologizálás kapcsán még visszatérek ezekre, ám itt mindenképp kiemelendő, hogy a fogalomhasználatban ekképp megmutatkozó tendencia tükrözi a darabok fokozatos differenciálódását és az arra támasztott igényt, hogy a nézők tájékoztatásában is helyet kapjon a színdarabok jellegének pontosabb körülírása.

A 'pantomim' és a 'mimodráma' elnevezéssel azonban mintha itt a határai végére is érne a terminológia nemzetközileg közösnek tekinthető metszete. A német cirkusztörténeti irodalomban például előfordul a főként korai cirkuszi

324 Vö. tömören Lázár György – Muzslay László: Pantomim. In: Világirodalmi Lexikon. Tizedik kötet. Budapest: Akadémiai, 1986, 105–106. o.; a pantomimtörténeti munkák és lexikon-, ill. enciklopédia-szócikkek zöme azonban nem tesz említést a cirkuszi alakváltozatról, vö. például Nicoll, Allardyce: *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre*. London: Harrap & Co., 1931; Gelli, Piero (szerk.): *Lo spettacolo*. Enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, TV, rivista. Milano: Garzanti, 1976; vö. továbbá Fréjaville, Gustave: *Au Music-Hall*. Paris: Ed. du monde nouveau, 1923, 61–72. o.

325 Vö. például Cervellati: *Questa sera grande spettacolo*, 222–229. o.

326 Selezneva-Reder: *Formirovanie éстетiki cirkovogo predstavleniâ*, 54. o. és passim.

pantomimek hirdetésményeiből átemelt 'Spektakel(schau)stück',³²⁷ amely a látványosság mozzanatát kiemelő megnevezésként értelmezhető, és rokonságban áll a főként amerikai angolban alkalmazott 'spectacle' kifejezéssel, illetve a ritkábban előforduló 'spectacular' melléknévi főnévvel.³²⁸ Magyar fordításban ez a szemantikai elem valószínűleg csak körülírással érzékeltethető, mert egyszerre foglalja magában a látványközpontúságot, esetenként a tömegességet és a dekoratív kosztümök, díszletek használatára történő utalást. Ekképp az ennél gyakrabban használt és inkább a 19. század második felétől elterjedő 'Ausstattungsstück' egyszerre vonatkozik a színpompás kosztümökre és a gazdag díszletre, és a legközelebbi magyar megfelelőjének bizonyára a 'kosztümös darab' tekinthető, ami annyiban is indokolt lehet, amennyiben mind a magyar, mind a német elnevezést használták színházi előadások jelölésére is.³²⁹ E két fogalom ugyanakkor olyan kötőjeles vagy kötőjel nélküli kombinációkban is előfordult, mint amilyen a cirkuszi előadásokra szűkített 'Ausstattungsphantomime', illetve 'Spektakelphantomime'.³³⁰ A 19. század végétől még egyértelműbben igyekeztek utalni az igazgatók a cirkuszi helyszínre, amikor a 'Manege', azaz 'porond', 'manézs' szóval egészítették ki a műfaji meghatározást, ami az igen elterjedt 'Manege(n)schauspiel', 'Manege(n)spiel' és 'Manege(n)schaustück'³³¹ – szó szerinti fordításban: 'manézs-(szín)játék' és 'manézs-szindarab' – elnevezést eredményezte. A magyarítás problémáját mutatja, hogy amikor Jacob (Jakob) Busch 1935-ben Budapesten járt, és bemutatta a Paula Busch-féle cirkusz által már 1928-ban előadott, a meißeni porcelán legendáját feldolgozó *Weißes Gold* (Fehér arany) című pantomimet,³³² a fővárosi lapok először „történelmi rokokó színjáték[ként]”, majd „rokoko manézsjáték[ként]” emlegették a darabot,³³³ míg

327 Vö. például Storch, Ursula: Im Reich der Illusionen. Der Wiener Prater, wie er war. Wien: Metro, 2016, 81. o.

328 Vö. például Apps, Jerry: Ringlingville USA. The Stupendous Story of Seven Siblings and Their Stunning Circus Success [2005]. Madison: Wisconsin Historical Society Press, 2012, e-könyv, 207. o. és passim; ugyanakkor Apps a 146. oldalon a 'stage show' ('színpadi show') megnevezést is használja. A főnévként használt 'spectacular' a szabadúszó cirkusztörténész Steve Ward cirkusztörténetében olvasható; vö. Ward, Steve: Beneath the Big Top: A Social History of the Circus in Britain. [Barnsley:] Pen & Sword Books, 2014, 93. o.

329 Vö. Maase: Grenzenloses Vergnügen, 62. o.

330 Vö. Pemmer – Lackner: Der Prater, 87. o.

331 Vö. Schulz, Karin – Ehlert, Holger: Das Circus-Lexikon. Begriffe rund um die Manege. Nördlingen: Greno, 1988, 19. o.

332 Vö. Winkler: Circus Busch, 128. o.; Circus Busch: Weißes Gold [műsorfüzet], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/1/12.

333 Anonim: Új műsor a Busch cirkuszban. In: Az Est, 1935. május 30., 8. o., ADT; Anonim: A „Fehér Arany”. In: 8 Órai Újság, 1935. június 4., 11. o., ADT.

később, 1966-ban kiadott cirkusztörténetében Szekeres József „revü[ként]” hivatkozott a pantomimre.³³⁴

A vonatkozó fogalmak angol nyelvi használata a fentiekhez képest valamivel bonyolultabbnak és még kevésbé konszenzusosnak tűnik, ami már a ‘pantomim’ esetében is körvonalazódik. A vásári mutatványosok pantomimjeit átvevő londoni *minor* színházak és cirkuszok elsősorban a harlekinád-típusú előadásokat értették rajta, amit az is mutat, hogy miközben Németországban már lovasszámok jelölésére is alkalmazták a szót, itt egy ideig csak azokat hívták pantomimnek, amelyek szerepeltették Harlekint is, jóllehet a jelenetekben már dominált a műlovaglás eleme.³³⁵ Feltételezhető, hogy mivel az angliai porondokon és színpadokon markánsan jelen volt a hippodráma műfaja,³³⁶ az igazgatók könnyebben fenn tudták tartani a ‘pantomim’ elnevezést a harlekinádok jelölésére. Utóbbi jelenettípus erős, nemcsak Angliában érezhető hatását mutatja, hogy az öreg Renz még 1874-ben is, amikor német nyelvterületen, sőt saját cirkuszában is már a ‘Pantomime’ és az ‘Ausstattungsstück’ forgott közkezen, megidézve ezt a hagyományt „Harlequinade” megjelöléssel hirdette az *Ein Ernte-Fest* (Aratóünnep) című pantomimjét.³³⁷

A kézikönyv-írássra specializálódott brit anglista, David Pickering a pantomim műfaját és történetét feldolgozó enciklopédiájában – az angliai tradícióhoz híven – olyan hangsúlyosan színházi műfajként és a harlekinád hagyományának folytatásaként kezeli a pantomimet, hogy – cirkuszi elemként tekintve rá – nem is törekszik rendszerezni a műfaj színpadi verzióhoz fűződő viszonyát. Ehelyett az *aquatic drama* (vízidráma) és az *equestrian drama* (lovasdráma) előadástípusainak, valamint Philip Astley pályafutásának összefüggésében csupán mellékesen tesz említést róla.³³⁸ A cirkusztörténettel foglalkozó angolszász kutatók ennél nagyvonalúbbak: a Kotar–Gessler szerzőpáros például felhívja a figyelmet arra, hogy a cirkuszok és a *minor* színházak pantomimként aposztrofált darabjai többnyire nem is némajátékok voltak, hanem az élőszót énekkel kiváltó színjátékok, melyek színrevitelét az motiválta, hogy a cirkuszok így megkerülhették

334 Szekeres József: A Fővárosi Nagycirkusz története. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966, 36. o.

335 Vö. Hera: *Der verzauberte Palast*, 115. o.

336 Vö. Saxon, Arthur H.: *The Circus as Theatre: Astley’s and Its Actors in the Age of Romanticism*. In: *Educational Theatre Journal*, 1975/3.: *Popular Theatre*, 299–312. o., itt: 301. o. sk.

337 Vö. [Circus Renz: az 1874. december 19-i műsor keretes hirdetése]. In: *Berliner Börsen-Zeitung* MA, 1874. december 19., 14. o., ZEFYS; vö. Kirschnick: *Manege frei!*, 65. o.

338 Vö. Pickering, David: *Encyclopedia of Pantomime*. Andover: Gale Research International, 1993, 10. o. sk., 12. o. sk. és 76. o.

az előszavas dialógusok előadásának tilalmát.³³⁹ Ugyanakkor úgy tűnik, sem ők, sem más, angolszász cirkusztörténettel foglalkozó szerzők nem adtak magyarázatot arra, hogy bár 1793-ban az angol John Bill Ricketts plántálta át a cirkusz intézményét az Egyesült Államokba,³⁴⁰ az itteni manézsdarabok esetében a 'pantomime' elnevezés helyett időnként az 'extravaganza' kifejezéssel, de leginkább a 'spectacle' szóval történő jelölés lett az uralkodó, míg a klasszikus fogalmat a varietészínházakba száműzték.³⁴¹ John Culhane, egy átfogó amerikai cirkusztörténet szerzője szerint a Ricketts-féle pantomimekből nőttek ki a 'spectacle' vagy 'spec' fogalommal jelölt, látványos cirkuszi színdarabok csakúgy, mint a cirkuszi sátorban műsornyitóként rendezett parádék ([*parade*] *pageants*), amelyek egy-egy történelmi vagy mitológiai téma köré szervezett, kosztümös felvonulásként voltak láthatók a 19. század közepétől.³⁴² Számos kutató írja le a 'spec' és a 'spectacle' fogalmának jelentését úgy, hogy használatuk alapján nem különíthető el a parádészerű felvonulás azoktól az Európában is elterjedt daraboktól, amelyek történelmi, mitológiai vagy aktuálpolitikai témákat dramatizáltak,³⁴³ mi több, egyes szerzők szerint e darabok műsoron belüli helye is változhatott.³⁴⁴ Ők többnyire a cirkuszi műsorigazgató és cirkusztörténész A. Morton Smith 1943-ban felvázolt tipológiájára hivatkoznak, amely a 'spec' név alatt három pantomimfajtát különített el egymástól: jelölhetett egy műsornyitó bevonulást tematikus hangsúly nélkül, egy lovasjáték formájában megrendezett, állatokkal kísért, kosztümös parádét a porondon, illetve egy „drámai vagy zenés látványosságot, amelyet gigantikus színpadon, vagy a porondokon és az azt övező versenypályán adtak elő”.³⁴⁵ A szerző szerint az efféle műsorszámok rendezésében megfigyelhető a drámai elemet hanyagoló, látványközpontú előadások felé történő elmozdulás. A. Morton Smith kortársi tipológiája – csakúgy, mint a fentebb említett cirkusztörténeti elemzések sora – kevésbé támasztja alá azt a John és Alice Durant kultúrtörténészek által megfogalmazott definíciót, mely szerint

339 Kotar – Gessler: *The Rise of the American Circus*, 18. o.

340 Vö. Baston, Kim: *Transatlantic Journeys: John Bill Ricketts and the Edinburgh Equestrian Circus*. In: *Popular Entertainment Studies*, 2013/2., 5–28. o.

341 Vö. Cosdon: *The Hanlon Brothers*, *passim*.

342 Culhane, John: *The American Circus. An Illustrated History*. New York: Holt, 1990, 5. o.

343 Vö. többek közt Simon: *The Greatest Shows on Earth*, 117. o.; Jennifer Lemmer Posey szerint a sátor körül is folyhatott ez a színjáték, vö. Posey: *Spectacular Representation*, 26. o.

344 Vö. többek közt Stoddart: *Rings of Desire*, 103. o.

345 Smith, A. Morton: *Spec-ology of the Circus*. In: *Billboard*, 1943. július 31., 51. és 55. o., itt: 51. o.; az amerikai nagycirkuszok akár három porondot, színpadot és versenypályát is kombináltak a sátorponyva alatt, amire szemléletes példákat hoz Jando, Dominique: *Wonders of the World Await You*. In: Daniel (szerk.): *The Circus*, 154–177. o.

modern jelentésével ellentétben a „valódi Spec színjáték volt, [...] cselekménnyel”, amelyben „gyakran képzett színészeket alkalmaztak a fontos előszavas szerepekre”.³⁴⁶ Az amerikai manézsgyakorlat összességében azt mutatja, hogy itt a 'spec(tacle)' szóval jelölt műsorszám adott esetben nélkülözhetette a pantomim egyik alapvető elemét, a történetmesélést.

Könnyen elképzelhető, hogy a 'pantomime' és a 'spectacle' közti fogalmi váltás motorja egy gyakori francia pantomim-jelző átkerülése volt a nagy vízen túlra – akár német közvetítéssel is, hiszen a 'Spektakel(schau)stück' is nagy valószínűséggel a francia cirkuszi előképektől származott. A korai párizsi vállalkozások – elsőként az Astley „nevelte” Franconi-dinasztiához tartozók – előszerepettel pontosították az előadott pantomim típusát, ami persze nemegyszer figyelemfelkeltő jelzőkkel is társult. Az első franciaországi cirkuszokkal foglalkozó kultúrtörténész Caroline Hodak cenzúrajelentések és szórólapok alapján értékelte ki a Cirque Olympique 1791 és 1847 között bemutatott lovasdrámáit és -jeleneteit, igyekezve feltérképezni a 265 darab műfaji besorolását is. Hodak arra jutott, hogy – bár fenntartásokkal kezelendők és sajtóforrások segítségével ellenőrizendők a fennmaradt dokumentumokból kinyerhető információk – a repertoár felét ló vagy lovak uralták, egyharmaduk pedig 'pantomime' vagy 'mimodrame' megnevezéssel szerepelt. A darabokhoz, jelenetekhez kapcsolt jelzők között magasan vezetett az 'à grand spectacle' (nagy látványossággal, nagy kiállítású, kosztümös [színdarab])³⁴⁷ kiegészítés, ezt követte a 'militaire' (katonai), az 'historique' (történelmi), az 'équestre' (lovas), a 'chevalresque' (lovagi) és az 'allégorique' (allegorikus) jelölés.³⁴⁸ Az Egyesült Államokban műfaji meghatározásként elterjedt 'spectacle' nagy valószínűséggel tehát az 'à grand spectacle' használatára vezethető vissza.

Azok a cirkusztörténeti elemzések, amelyek a manézsdarabok tipologizálására tettek kísérletet, szintén sorvezetőként alkalmazták az említett francia darabminősítéseket és egyéb kiegészítéseiket. Evgenij Kuznecov a lovaspantomimként (*pantomime équestre*) vagy -jelenetként beazonosítható darabok

346 Durant, John – Durant, Alice: *Pictorial History of the American Circus*. New York: A. S. Barnes & Co., 1957, 178. o.

347 Nem tudok arról, hogy magyar nyelvű cirkusztörténeti monográfia vagy tanulmány közölné ezt a kitétele fordításban, és sajtóanyagok áttekintése sem hozott eredményt arra nézve, hogy milyen fogalomhasználat vagy körülírás lehetett szokásban.

348 Vö. Hodak, Caroline: *Répertoire du Cirque Olympique*, <https://www.theatrecirque.com/repertoire-cirque-olympique> és https://www.theatrecirque.com/_files/ugd/0a7404_87e8618f186444c089f01ccf9ad26eb8.pdf; vö. továbbá uő: *Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760–1860)*. Paris: Belin, 2018.

köréből kiemelte többek közt a hősi pantomimek kombinációját csatajelenetekkel (*pantomime héroïque et scènes de bataille*), a párbeszédés pantomimet (*pantomime dialoguée*, amely ló és lovasa szüzsés „párbeszédére” épült), a lovon bemutatott akrobatikus-mimikus jeleneteket (*scènes acrobatiques mimées à cheval*) és a történelmi-katonai pantomimet, illetve mimodramát (*pantomime/mimodrame historique militaire*). Emellett Kuznecov említést tesz olyan élőszavas műfajokról is, mint amilyen a látványos, nagy kiállítású melodráma (*mélodrame à grand spectacle*) volt, majd a későbbi, német cirkuszokban is kedvelt darabokat szemlélve beszél romantikus rablópantomimekről (*romantische Räuber-Pantomime*), mesebalett-pantomimekről (*Märchen-Ballett-Pantomime*), valamint tündérvjáték-pantomimekről balettel (*pantomime-féerie à ballet*, *Ausstattungs-Ballett-Pantomime*) és tánc által dominált pantomimekről (*pantomime-divertissement*, *Divertissement-Pantomime*).³⁴⁹ Az utóbbit egy cirkuszlexikont jegyző szerzőpáros már cselekmény nélküli darabként határozza meg, míg a pantomim és a mimodráma közötti eltérést a dramatizálás fokozati különbségében azonosítja be.³⁵⁰

E némileg mechanikus felsorolásból is kitűnik, hogy a pantomimként játszott műsorszámok alapján igen összetett tipológiák állíthatók fel, amelyeken belül számos keverékformát találni. A lovasdráma kései, Buschékhöz kapcsolódó alfajait – H. Orlóci Edit felosztása nyomán³⁵¹ – rendszerezve Németh Anna is kísérletet tett a típusok listázására, amelyből kitetszik az effajta hibrid formák megléte: a szerző csoportosításában a „lovasjátékok, történelmi témájú darabok, egzotikus darabok, egy mondanévkör vagy egy irodalmi művet feldolgozó darabok és a komikus lovasjelenetet alapul vevő darabok” kaptak helyet.³⁵²

A tipológiák kapcsán mindenképp megemlítendő az a korai, 1919-ben megjelentetett tanulmány, amely a németországi, elsősorban a Circus Renz által ápolt pantomimhagyomány feltérképezésének céljával született. A cirkuszkritikus Karl Döring a pantomimek tíz alfaját különböztette meg azzal a kitételrel, hogy az általa felállított sorrend egyúttal egy fejlődési ívet is leír. A történelmi pantomimeket szerinte a történelmi-katonai és a mitológiai-fantasztikus pantomimek követték-kísérték, amelyek kiegészültek mesepantomimekkel, egzotikus

349 Vö. Kuznecov: Cirk, 39. o., 46. o., 106. o., 107. o., 112. o., 271. o., 279. o. és 282. o. A németben is bevett volt a 'Feerie' vagy 'Féerie' (tündérvjáték) elnevezés; vö. Schulz – Ehlert: Das Circus-Lexikon, 87. o.

350 Vö. Schulz – Ehlert: Das Circus-Lexikon, 56. o., 128. o.

351 Vö. Husné Orlóci: A cirkusz Magyarországon, 116. o. skk.; H. Orlóci: Szabad a porond, 101. o. skk.; a vonatkozó részletet ld. http://www.epa.hu/01400/01461/00016/pdf/EPA01461_2012_02_06_h_orloci_5.pdf.

352 Németh: A lovasdráma.

és sportpantomimekkel, majd a német népi életből vett darabokkal, illetve a kosztümös, valamint a burleszk- és bohócpantomimekkel.³⁵³ Döring számára döntő jelentősége volt a manézsdarabok fejlődésében a „ragyogás és a pompa” fokozásának, amely „finom, festői hangulat[tal]” kiegészülve eredményezte a pantomimek „művészi magasságokba” való emelkedését.³⁵⁴

Az itt vázolt és a fent említett tipológiákat illetően az evolúciós ív felrajzolásánál lényegesebbnek tűnik annak a körülménynek a láthatóvá válása, hogy a manézsdarabok osztályozásánál mennyire keveredik a formális-előadás-technikai jegyek szervezőelvként történő értelmezése (lovak, tánc, egzotikus állatok stb. szerepeltetése) és a tartalmi vonatkozások figyelembevétele (mint történelmi, mitológiai stb. alapanyag). A formális szempont még azzal is kiegészíthető, ami az amerikai cirkuszi historiográfiának egyik visszatérő eleme, nevezetesen a darabok előadásának műsoron belül változó pozíciója,³⁵⁵ amelyre a vándorcirkuszok logisztikai nehézségei is befolyással voltak.³⁵⁶ Mindazonáltal a pantomimek „csúszkálása” a szünet előtti vagy utáni szakaszra nemcsak a tengeren túl volt megfigyelhető: Dohi Tamás felidézi például a Fővárosi Nagycirkusz alapítójaként számon tartott Wulff Ede (azaz Eduard Wulff) cirkuszában előadott, *Kunyhóban és palotában* című „fantasztikus kiállítású tündérvjátékot”, amelyet száz gyerek mutatott be hatodik számként közvetlenül a szünet előtt.³⁵⁷ Az *Ein afrikanisches Fest der Königin von Abyssinien* (Abesszínia királynőjének afrikai ünnepsége), a Circus Renz kosztümös, zsiráfokat is felvonultató pantomimje, amely egy finoman kidolgozott korabeli metszetnek köszönhetően a cirkuszi historiográfia kedvelt motívuma lett,³⁵⁸ a szünet előtt volt látható,³⁵⁹ de még az is előfordult Renznél – a *Lustige Blätter* (Vidám lapok) című „eredeti karnevál-bemutató” esetében –, hogy a szünet kettévágta a darabot.³⁶⁰

353 Vö. Döring: Die Zirkuspantomime einst und jetzt, 226–231. o.

354 Döring: Die Zirkuspantomime einst und jetzt, 233. o.

355 Vö. Barker, Barbara: Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles: „Columbus, and the Discovery of America” (1892-1893) and „America” (1893). In: *Dance Chronicle*, 1994/2., 149–178. o., itt: 150. o.

356 Vö. Means, Michael H.: Imre Kiralfy meets Barnum & Bailey – and the Circus Spec is Never the Same Again. In: Sugarman (szerk.): *The Many Worlds of Circus*, 3–10. o., itt: 6. o.

357 Dohi: A ligeti porond, 10. o. sk.

358 Leutemann, H[einrich]: Der Umzug der Königin von Abessinien im Circus Renz. In: *Der Gartenlaube*, 1876/20., 338–339. o., https://archive.org/details/bub_gb_YlhRAAAAYAAJ/page/338/mode/2up.

359 Vö. [Fali hirdetmény a Circus Renz 1875. március 19-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/3/35.

360 Vö. [Fali hirdetmény a Circus Renz 1898. március 20-i műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/3/35.

Mindezek fényében meglehetősen nehéz a manézsdarabok olyan definícióját adni, amely ne vetné fel a kivételek felbukkanásának lehetőségét. A formális jegyek tekintetében például nem általánosítható sem a néma, sem az élőbeszédés előadásmód, és az állatokkal, tánccal, balettel, zenével vagy mindezek nélkül dolgozó darabok ugyanígy idetartozhatnak, mint a szünet előtt vagy a szünet után játszott pantomimek. Valamivel könnyebben határozható meg, hogy egy-egy pantomimcímként megadott elnevezés „csupán” egy – többnyire lovas – számot, jelenetet takart-e, illetve például az amerikai cirkuszok esetében egy-egy látványos felvonulásról vagy dramatizált előadásról volt-e szó: ahogy a Cirque Olympique repertoárját feltérképező Caroline Hodak is megjegyezte, a vonatkozó kritikák, sajtótudósítások és -hirdetések, illetve részletes falihirdetmények segítségével ez a kérdés többnyire minden kétséget kizáróan eldönthető.³⁶¹ A legbiztosabb forrást természetesen a műsorfüzetek és a szöveggönyvek jelentik, hiszen ezeket a cirkuszok speciálisan a történetmesélés igényével megrendezett darabokhoz hozták forgalomba. A jelen vizsgálat tárgyát alkotó előadások csoportjának megközelítő körülhatárolása tehát abban állhatna, hogy itt azok a porondon vagy a poronddal kombinált színpadon előadott színjátékok jöhetnek számításba, melyek esetében a források alátámasztják, hogy túlmutattak egy-egy szám bemutatását szervező történet keretein. A daraboknak az elemzés során használt műfaji jelölései – mint „nagy mimikai és lovas előadás”, „hőspantomim”, „nagy katonai pantomimikai előadás”, „nagy titokzatos detektív-manézs-show”³⁶² stb. – megegyezhetnek az adott cirkusz által megadott elnevezésekkel, de gyakorlati megfontolásból az olyan általánosabb fogalmakat is alkalmazom (ahogy fentebb már alkalmaztam is), mint a pantomim, a manézsdarab vagy – ha bizonyíthatóan élőszó nélkül folyt az előadás – a némajáték. A ‘pantomim’ és a ‘manézsdarab’ tehát nem zárja ki a verbális megnyilatkozások meglétét.

Mindazonáltal a pantomimként előadott történet és történet között mérvadó különbségek lehetnek, melyek meghatározása elengedhetetlen ahhoz, hogy a manézsdarabok roppant heterogén csoportjából a történelmi témákat feldolgozó pantomimek kiemelhetők és specifikus elemzői eszköztárral értelmezhetők legyenek.

361 Hodak: Répertoire du Cirque Olympique.

362 Vö. [Falihirdetmény a Circus gymnasticus des Johann Porte {1827. évi} műsorához], Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/3/33; Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 2. kötet, 00159. sz.; [Falihirdetmény a Circus und Asthley-Theater 1851. augusztus 6-i műsorához], Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Varieté – Zirkus – Kabarett [Konvolut Zirkus], V 90/1628S; Circus Busch: Perlen gestohlen [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, C01193.000, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/115570>.

1.3.2 Történetiség, történeti narratíva

Amikor az amerikai író, műkritikus Ralph Bergengren 1909-ben úgy nyilatkozott, hogy „egy cirkuszi artistának nem feladata egy történet elmesélése”,³⁶³ akkor a kompetenciaterületek ahhoz hasonló lehatárolására utalt, mint amit 1936-ban Alfred Döblin egy újfajta – realista-dokumentarista – regényírást szorgalmazva és a téves, historicista történelemképpel dolgozó regényírókat bírálva vázolt, mondván „a történelmi regény először is regény, másodsor pedig nem történelem”.³⁶⁴ A két kijelentésben nemcsak az lényeges, hogy magukban foglalják azt a két kulcsszót – a történetét és a történelemét –, amely a manézsdarabok értelmezésének összefüggésében is központi jelentőségű, hanem az is, hogy az idézett kijelentések szerzői „foglalkozásukból” kifolyóan sajátos perspektívát felvéve érvelnek. E sajátos horizont azért hangsúlyozandó, mert a történetiség mibenlétének kérdésére felmérhetetlen mennyiségű és változó minőségű filozófia-, historiográfia- és fogalomtörténeti, valamint irodalom- és kultúraelméleti válasz született, melyek felfejtése még vázlat szinten is szétfeszítené a jelen elemzés kereteit. Ezért pragmatikus – kompetenciám határaival számoló – megfontolásokat, a manézsdarabok által kijelölt kérdéseket és vizsgálatom hipotézisét szem előtt tartva körvonalaazom azt az értelmezési tartományt, amelyben lehetővé válik a történelmi manézsdarabok kultúrtörténetileg termékeny olvasata. Hipotézisem központi eleme az az ellentét, amely a felvilágosodás után meggyökerező, új polgári történetírás és az ezt megelőző, ahistorikusnak tetelezett szemléletmód között feszül, és amely az irodalom- és kultúratudományos kutatásokban elsődlegesen a történelmi regény, illetve a történeti narratíva, majd a történelmi dráma problémája kapcsán nyert kitüntetett figyelmet.

Kutatásaim előzményeit-előfeltételeit tárgyalva már kiemeltem, hogy a népszerű kultúra alkotásainak, termékeinek intézményi háttérrel is megtámogatott vizsgálata azon tudománytörténeti váltáshoz kapcsolódik, amely a makroszintű történelemírástól és társadalomszemlélettől történő elmozdulást jelentette a hétköznapi szociológiája, az alulnézeti historiográfia és a populáris kultúra irányába. Ezt a váltást megalapozta és végig is kísérte azon historizmus hagyományának bírálata, amely előnyben részesítette a 19. századi Németország határain túl is masszívan ható, Leopold von Ranke, majd Johann Gustav

363 Bergengren, Ralph: Taking the Circus Seriously. In: The Atlantic Monthly, 1909. május, 672–678. o., itt: 675. o.

364 Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir [1936]. In: uő: Aufsätze zur Literatur. Szerk. Walter Muschg. Olten – Freiburg im Breisgau: Walter, 1963, 163–186. o., itt: 169. o. és 171. o.

Droysen nevével fémjelzett történetírói gyakorlatot. A historizmus adottságként feltételezte a forráskritika során bizonyítható történelmi igazság vagy lényegiség meglétét és feltárhatóságát, illetve értelmezhetőségét csakúgy, mint a történész objektivitására, empirikus igazolhatóságra való törekvését.³⁶⁵ Jóllehet ezen historiográfiai irányzattal szemben már a 19. század végén jelentkeztek kritikus – többek közt marxista, neokantiánus – hangok, amelyek az első világháború után, főként a francia Annales-iskola kutatásai nyomán még inkább fel erősödtek,³⁶⁶ ám a történelem maradéktalan megismerhetőségének tételét az 1960–1970-es évek kutatásai kezdték el felülvizsgálni és finomítani az intézményes-akadémiai történettudományi diszciplínán belül is, nem utolsósorban olyan különböző tudományágak közt meginduló párbeszéd hatására, mint az antropológia, a szociológia vagy az irodalomtudomány.³⁶⁷ Ez az átalakulás nemcsak a módszertani és ideológiai kérdésekkel való szembesülést mozdította elő, hanem erősítette a későbbi kultúratudományos kutatások számára is fontos történeti elbeszélésmód kapcsán végzett kutatásokat.

Így például amikor Hayden White amerikai történész az 1970-es évektől kezdve egy sor tanulmányában hívta fel a figyelmet arra, hogy mind szerkezetüket, mind formális eszközeiket tekintve a historiográfia és az irodalom között szembeszökő hasonlóságok állapíthatók meg, akkor egyfelől követte azt a tendenciát, melynek során történeti elméletírók és történészek egyaránt kérdésesnek nyilvánították a múlt objektív megismerhetőségének alapelvét, másfelől csatlakozott a valóság(ok) nyelvi konstruálásáról alkotott, nyelvkritika ihlette tudomány- és művészetelméleti megfontolásokhoz,³⁶⁸ amivel termékeny és gyakran késhegyre menő vitát gerjesztett a történeti elbeszélésmód historiográfiai és irodalmi helyi értékéről.³⁶⁹ White szerint ugyanis a történésznek,

365 Vö. átfogóan Jaeger, Friedrich – Rüsen, Jörn: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*. München: Beck, 1992, 34–81. o.

366 Vö. Jordan, Stefan: *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*. Paderborn: Schöningh, 2018⁴, 62–85. o.

367 Vö. Biti, Vladimir: *Historismus*. Ford. Tatjana Petzer. In: uő: *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe* [1997]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, 355–366. o.

368 Vö. Paul, Herman: *Hayden White: The Historical Imagination*. Cambridge: Polity Press, 2011, 36–41. o., 74–76. o. és 80–81. o.; vö. továbbá magyarországi kontextusban is tárgyalva és White-nak *lassaiz faire-t* felrovo bírálatokra reflektálva Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: *Hayden White „hasznáról és káráról”*. Narratológiai kihívás a történetírásban. In: *Aetas*, 2001/1., 116–133. o.

369 Vö. többek közt Eggert, Hartmut – Profitlich, Ulrich – Scherpe, Klaus R. (szerk.): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart: Metzler, 1990; Gossman, Lionel: *Between History and Literature*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1990.

mivel pontosan ugyanazokat a nyelvi, retorikai eszközöket kénytelen használni, mint egy szépirodalmi író, tisztában kell lennie azzal, hogy „a »tényeket« az »elbeszélés« elemévé” alakítva olyan „reprezentációs technikákat” alkalmaz, amelyek „a fikcionális írásmódot jellemzik”.³⁷⁰ White ezen alapvetése – sarkítottan fogalmazva: bármi eladható történetírásként, ha az úgy van megírva – volt az, ami nyomán parázs vita kezdődött történetírói berkekben, melynek egyik legmarkánsabb felszólalója az olasz Carlo Ginzburg mellett Jörn Rüsen német történész volt. Rüsen a maga történetírói krédójában tulajdonképpen nem áll távol a white-i narrativitás-konceptiótól: „Az elbeszélés olyan nyelvi cselekvés, melynek segítségével értelmet alkotunk időbeli tapasztalatokról. Azt is lehetne mondani: az *elbeszélés értelmet teremt az időből*.”³⁷¹ Ahogy idézett tanulmányának címe is előrevetíti, Rüsen – akárcsak White a cselekményesítés (*emplotment*) kapcsán³⁷² – fel is vázolja a különböző elbeszéléstípusokból alkotott tipológiáját. Csakhogy nála az értelemadó elbeszéléseknek – ha azok a történetírói foglalkozás részeként akarnak érvényesek lenni – bizonyos igazságkritériumoknak kell megfelelniük, amelyek abból adódnak, hogy a történelmi jelentéskonstrukció eleve „egy értelmesen feltárt világban” való létünk során megy végbe, amelyben a történelemről megfogalmazott kijelentések tényszerűsége ellenőrizhető, s ekképp a történelmi igazság megtalálható.³⁷³ Végül soron tehát Rüsen, bár nem vonja kétségbe a történeti elbeszélésmód retorikus jellegét, ragaszkodik a historizmusban vallott alaptételhez, mely szerint van valamilyen megkérdőjelezhetetlen, „igaz” mozzanat a történelemben, melynek feltárása és hitelt érdemlő elmesélése a történész feladata. Ennek a történetírói tevékenységnek a jelentősége abban áll, hogy emberként valamennyien ráutaltak vagyunk a történeti idő során kialakult-alakuló világban való, értelmes cselekedeteket lehetővé tevő tájékozódásra, amelyet épp az igazolható, ellenőrizhető történetírói értelemadás biztosíthat.³⁷⁴ Ami tehát Rüsen perspektívájából nézve védhetetlen a White-féle

370 White, Hayden: Előszó. Ford. Braun Róbert. In: uő: A történelem terhe. Szerk. Braun Róbert. Budapest: Osiris, 1997, 7–23. o., itt: 11. o.

371 Rüsen, Jörn: Die vier Typen des historischen Erzählens [1982]. In: uő: Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, 153–230. o., itt: 157. o.

372 Vö. White, Hayden: A történelem poétikája [1973]. Ford. Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor. In: Aetas, 2001/1., 134–164. o.

373 Rüsen, Jörn: Wahrheit, Sinn und Konstruktion. Über die wahre Geschichte, über Grenzen und Möglichkeiten moderner Historiographie, Globalisierung und Ethnozentrismus. Im Gespräch mit Ljiljana Heise und Ivonne Meybohm. In: Paul, Ina Ulrike – Faber, Richard (szerk.): Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft. Darmstadt: Königshausen & Neumann, 2013, 43–60. o., itt: 46. o. sk.

374 Vö. Rüsen: Die vier Typen des historischen Erzählens, 157. o. skk.

megközelítésben, az az, hogy az amerikai teoretikus vonakodik elismerni az „igaznak” tekintett ténytérítés megállapíthatóságát, s ehelyett a narrativitásból adódó konstruált jellegről, a „tényszerű ábrázolás fikciói[ról]” beszél.³⁷⁵ Hiba lenne azonban – ahogy Rüsen sugallja³⁷⁶ – történelemhamisítással, sőt holokauszttagadással vádolni White-ot, ugyanis a történetírói felelősséget ő sem vonja kétségbe, ámde azt azon szociokulturális közeg és történeti hagyomány függvényének tekinti, amely morális irányelvekkel látja el a kutatót: „[...] a narrativitás – a ténytérítés elbeszélés mindenképpen, ám meglehet, hogy képzeletbeli történetek elmondása is – közvetlen kapcsolatban van a valóság moralizálásával – ha nem éppen annak egy funkciója –, vagyis azzal a vágygal, hogy azonosítsuk a társadalmi rendet a valósággal, amely az általunk elképzelhető moralitás egyetlen formája lehet.”³⁷⁷ White álláspontja kétségtelenül relativizálóként bélyegezhető meg, ugyanakkor olyan dimenziót kölcsönöz a történetírói tevékenység történetének, amely alapján megmagyarázható lesz nemcsak a nemzetiszocialista ideológiával átítatott történetírás, hanem általában is a historiográfia korfüggő, a társadalmi elvárások és intézményrendszer által megszabott erkölcsisége, szélsőséges esetekben a történelemhamisítás működés módja.

E két történetírói elképzelés itt csak leegyszerűsítve vázolt összefoglalását azért tartom lényegesnek a történelmi manézsdarabok értelmezésével összefüggésben, mert – ahogy majd a továbbiakban, konkrét pantomimek elemzésén keresztül is látni lehet, illetve részben már látni lehetett – ezek a darabok sajátos ötvözetét adják a ténytérítéshez való ragaszkodásnak és a fikciós eljárásoknak, ráadásul szerzőik gyakorta hivatkoznak a népművelői-felvilágosító küldetéstudatra. Utóbbi persze nem a történetírói felelősségtudat Rüsen-féle megnyilvánulása, hanem egy sajátos eljárás a manézsdarab „igaz történetként” való hitelesítésére. Ez utóbbi mozzanat kiemelése elengedhetetlen, hiszen nem feltételezhető, hogy a pantomimek szerzői történetírói babérokra törtek volna ahelyett, hogy a cirkuszi konkurenciával vegyék fel a harcot, ám félreismerhetetlenül támaszkodtak a történetírás tekintélyére, ami egyfajta közvetítői státusszal ruházta fel őket – ekként érvelt többek közt Marline Otte is, amikor

375 White, Hayden: *The Fictions of Factual Representation* [1976]. In: uő: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore – London: John Hopkins University Press, 1978, 121–134. o.

376 Vö. Rüsen: *Wahrheit, Sinn und Konstruktion*, 45. o.

377 White, Hayden: *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében* [1980]. Ford. Braun Róbert. In: uő: *A történelem terhe*, 103–142. o., itt: 125. o.

a cirkuszt a populáris és az elismert (*legitimate*) művészeti világ közti mediátorként határozta meg.³⁷⁸ Ezért a nevezett konstellációra alkalmazhatóbbnak tűnik White megengedőbb kitétele, mely szerint itt a valóság olyan „moralizálás[áról]” beszélhetünk, amely előfeltételezi azon „társadalmi központ”, vagyis viszonyítási pont tudatának meglétét, „amelynek révén morális jelentőséget kaphatnak” az elbeszelt események³⁷⁹ – a pantomimek összefüggésében nem a historiográfus számára érdekes, történeti valósággként aposztrofálható közeg jelenti a viszonyítási pontot, hanem a cirkusz szociokulturális közege a maga sajátos történelemképével. Ezért állja meg a helyét Paul Ricoeur francia filozófus, irodalomtudós megállapítása is, mely szerint a két beszédmód esetében a „történelem és a fikció referenciális céliránya keresztezi egymást”, vagyis mindkettő történelmi tényeknek tekintett dolgokra irányul, ezeket használja fel. Ám míg a historiográfiai elbeszélés nem szakadhat el a történelmi „nyom” „jelentésvonatkozásától”, az „ok-okozati besorolástól” és magától a kutatástól sem, addig a fikciós beszédmódnak nem kell tartania magát ezekhez az elvárásokhoz. „A történész nem pusztá elbeszélő; ő megindokolja, hogy ezt vagy azt a tényezőt miért tartja valamely eseménysorozat kielégítő okának, és más tényezőt miért nem”, miközben a „költő olyan fabulát alkot meg”, amely „nem tárgya az érvelésnek”.³⁸⁰

Az imént használt „sajátos történelemkép” fordulat magyarázatra szorul: amiként elemzésem hipotézise kapcsán megfogalmaztam, a történelmi témákhoz nyúló manézsdarabok ingadozhattak a 18–19. század fordulóján meggyökerező, a polgári történetírásból táplálkozó történelemszemlélet és az ez elé viszszenyúló, ehhez képest ahistorikusnak tekinthető szemlélet között.³⁸¹ A 20–21. századi historiográfiai elméletek – ahogy Rüsené és White-é is – az előbbi hagyományára és ennek kritikájára épülnek, azzal az alapvetéssel, hogy a mai értelemben vett történelmi tudat a francia forradalom okozta válsághelyzetre adott válasz terméke, melynek segítségével a talajt vesztett polgárság úgy igyekezett ellentételezni a felvilágosodás követelte racionalista világmagyarázat elégtelenségét, valamint önnön politikai-társadalmi státuszának elbizonytalanosítását, hogy új legitimációs bázist teremtett a történelem újraolvasásával és

378 Otte: *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, 9. o.

379 White: *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*, 120. o.

380 Id. Geppert, Hans Vilmar: *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Narr, 2009, 155. o. sk.

381 Utóbbihoz vö. többek közt Gossman, Lionel: *History and Literature. Reproduction or Signification* [1978]. In: uő: *Between History and Literature*, 227–256. o.

a történelmi folyamatban megingathatatlanként feltüntetett pozíció kijelölésével, ami egyúttal előmozdította a történettudomány mint önálló tudományág intézményesülését is.³⁸² Ezen historiográfiai belátás történelemfilozófiát, irodalomelméletet és -történetet ötvöző megalapozásának kulcsfigurája Lukács György lett, aki a „háború kitörése” hatására írt és 1916-ben megjelentetett nagyhatású tanulmányában,³⁸³ *A regény elméletében*, majd húsz évvel később, az 1936–1937-ben írt könyvében, *A történelmi regényben*³⁸⁴ dolgozta ki azt a modellt, amely filozófia- és társadalomtörténeti összefüggésekbe helyezve domborította ki a regény és a történelmi regény műfajának döntő jegyeit. Megint csupán leegyszerűsítve és a lukácsi koncepció utóéletének súlypontjaira³⁸⁵ összpontosítva három olyan mozzanat emelhető ki, amely relevánsnak bizonyulhat a cirkuszi pantomimek történelemképének értelmezésében. Először is a társadalmi-politikai válság felismerésének érve: Lukács szerint már a görög eposz fő kérdése is – „hogyan válhat az élet lényegivé?” – annak a mélyreható társadalmi válságnak a tünete volt, melynek során a görög filozófia ráébredt az élet teljességének, a „szubsztanciának” az „elhalványod[ására]”.³⁸⁶ A romantikával jelentkező modern regény hasonlóképp lett a közmondásossá vált „transzcendentális hajléktalanság kifejezője”, amely lezártásra törekvő formaként az „idő hatalma” ellenében igyekezett megragadni a lezárhatatlan, alakulásban lévő tartalmat, az „életdiszonzanci[át]”.³⁸⁷ Ezért kaphatott a regényben elsődleges orientációs szerepet a „tárgyat megragadó és megváltoztató emlékezés”, melynek segítségével az ember a maga „egész életének szerves egységét úgy pillanthat[t]a meg, mint eleven jelenének az emlékezésben összetömörített, elmúlt életfolyamból való kinövését”.³⁸⁸ A válságtudat tehát kitermelt egy olyan emlékezeti – vagy mondhatni: történeti narrációs – modellt, amelyben a jelen a múltra visszavezetve

382 Vö. összefoglalóan többek közt Struck, Wolfgang: *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*. Tübingen: Niemeyer, 1997, 1–14. o. és 319–327. o.

383 Lukács György: *A regény elmélete. Történetfilozófiai kísérlet a nagyepikai formákról* [1916]. In: uő: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető, 1975, 477–593. o., itt: 484. o. Az idézet egy 1963-as nyugat-németországi kiadáshoz írt előszóból származik, amelyben Lukács önkritikusan töredékes, „sikerületlen kísérlet[nek]” (484. o.), de a kor szellemiségéből fakadó írásnak minősíti korai tanulmányát, amely ekképp a háború okozta cezúra megtapasztalásának termékeként olvasható.

384 Vö. Lukács György: *A történelmi regény* [1936–1937]. Budapest: Magvető, 1977.

385 Vö. tömören összefoglalva Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Trier: WVT, 1995, 49–55. o.

386 Lukács: *A regény elmélete*, 498. o. és 497. o.

387 Lukács: *A regény elmélete*, 569. o. és 527. o.

388 Lukács: *A regény elmélete*, 572. o.

nyerhette el értelmét. Ennek klasszikus példáit Lukács szerint az „utolérhetetlen történelmi zsenialitás” képviselőjének, Walter Scottnak a műfajalapító regényei nyújtják, melyekben Scott megvalósította azt a célját, hogy „a népelet ropant történelmi válságainak ábrázolásával felmutassa azt az emberi nagyságot, amely az ilyen megrázkódtatások folyamányaként a nép jelentős képviselőiben felszabadul”.³⁸⁹ A francia forradalomhoz fogható történelmi cezúrák tehát előtérbe állítják „a nép jelentős képviselői[t]”, akik regényalakokként – és ez lenne a második lényeges mozzanat a manézsdarabok értelmezésének összefüggésében is – az úgynevezett „középszerű hősök” figurájában jelennek meg, akik közvetítő szerepet töltenek be a társadalmi megrázkódtatást előidéző szélsőségek két pontja között.³⁹⁰ Lukács elképzelése szerint ez nemcsak a regénykompozícióban elfoglalt helyet jelenti, hanem egyúttal a társadalmi-politikai pozíciót is, mint amikor például Waverley a maga Stuart-párti családja és a Stuartok elleni lázadók közé kerül. Az ilyen hősök az emancipált, autonóm, a történelmi szükségszerűséget felismerő, cselekvő ember mintái. A lukácsi regénykonceptió harmadik, a pantomimek elemzését illetően is lényeges mozzanata az aktualizálás eljárásában áll, azaz hogy a történelmi regény mindig a saját korára is vonatkozik, annak lényegi jegyeit teszi nyilvánvalóvá: ez lenne az a hegeli „szükszerű anakronizmus”, „amely szervesen nőhet ki a történelmi anyagból, ha a jelen költői által ábrázolt múltat világosan a jelen szükségszerű előtörténeteként fogják fel és élik át”.³⁹¹ Az aktualizálás jelentőségét fejti ki később a németországi anglista, Wolfgang Iser is, aki befogadás-esztétikai koncepciójának központi elemévé teszi meg a scotti történelmi regény stratégiáját, melynek során a „történelmi valóság ábrázolása [...] egy régvolt történésnek az olvasó tudatába és érzésvilágába történő átvitel formája” lesz úgy, hogy az írói-szereplői

389 Lukács: A történelmi regény, 47. o. és 63. o.

390 Lukács: A történelmi regény, 41. o. sk. A „középszerű” kifejezés negatív konnotációjához egy megjegyzés: Lukács az első, 1947-es magyarországi kiadáshoz írt előszavában utal arra, hogy először oroszul jelent meg a mű nyomtatásban. Ezt bár nem listázza Oltványi Ambrus (Lukács György írói munkássága. In: Irodalomtörténet, 1955/3., 402–420. o.), de tudni lehet, hogy a *Literaturnyj kritik* című folyóirat közölte az 1937/7., 9., 12., valamint az 1938/3., 7., 8. és 12. számában (https://rusneb.ru/collections/3316_zhurnal_literaturnyy_kritik/), és abba a vitába illeszkedett, melynek összefüggésében Döblin idézett tanulmánya is megszületett. Lukács ugyan nem említi, de a művet németül írta meg, és még ha a magyar 'középszerű' kétségtől birta is a szerző beleegyezését, a mai nyelvhasználat szempontjából talán némileg félrevezető. A német 'der mittlere Held' szóösszetételt inkább 'középen álló'-nak, 'közepes'-nek, 'köztes'-nek vagy 'átlagos hős'-nek lehetne fordítani, ahogy az orosz 'zaurádnij' ('rendes, szokványos') kifejezés sem a középszerűség, hanem a rendszerintiség, hétköznapi-ság mozzanatát emeli ki.

391 Lukács: A történelmi regény, 80. o.

fantázia munkája a múlt hiteles rekonstrukciójának fő támasztékát jelenti.³⁹² Az efféle regénytörténeti elemzések belátásai köszönnek vissza a történelmi drámákat vizsgáló tanulmányokban, monográfiákban is, kiemelve, hogy bár történeti témák mindig is színpadra kerültek, de épp a polgárosodással elinduló újfajta történelemszemlélet – a maga emancipált szubjektumával – cezúraként értelmezhető a műfaj alakulásában.³⁹³

Mindhárom kiemelt tipológiai elem – a polgári válságtudat, a „középszerű hős” és az aktualizálás – döntő szerepet játszik a manézsdarabok megalkotásában, színrevitelében és befogadásában, ám korántsem feleltethetők meg maradéktalanul a lukácsi modellnek. Ennek indokaira és megnyilvánulásaira a második fejezetben részletesen kitérek konkrét manézsdarabok példáján, de már itt is lényeges, hogy Lukács érvelésének és a rá építő irodalomtörténeti vizsgálatok többségének az alapanyaga a kanonikusként – úgy is mondhatnánk, elitként – olvasható irodalom, tehát az, amelyiket magas reflexiós szint jellemez, és amely lehetővé teszi példának okáért az autonóm, öntudatos hős alakjának megrajzolását, aki egy válsághelyzetben tudja, mi a „történelmi szükségszerűség” által kijelölt, helyes út. A manézsdarabok zöme nemcsak hanyagolja ezt az elemet a maga történeti narratívájában, hanem a célközönségként értett, ezt a hősalakot példaképként értelmező művelt polgári réteg tekintetében is elmozdulnak a klasszikus történelmi regény befogadói közegétől: már a korai cirkuszok is igyekeztek a legszélesebb társadalmi rétegek számára „termelni”, ami – mint a *Katharina II.* kapcsán már utaltam is rá – nemcsak a jegyárképzésben, hanem a történelmi témák kiválasztásában és – mint a *König Ludwig XIV.* esetében – az aktualizálásról lemondó feldolgozásban is lecsapódott. Idetartozik még az a megfontolandó körülmény is, hogy például Oroszországban – ahol a jobbágyrendszer felszámolására csak 1861-ben került sor, de a pantomimek bemutatásának Európáéval vetekedő kultúrája alakult ki – aligha beszélhetünk polgári eszmények megtestesítőiről és ezek polgári befogadóiról. Az a tény, hogy az itteni manézsdarabok, amelyek egészen az 1920-as évekig alapvetően megegyeztek a Nyugat-Európában láthatókkal, és részben külföldi, részben hazai társulatok előadásában kerültek a porondokra, cáfolhatja azt a feltételezést, mely szerint

392 Iser, Wolfgang: Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman. In: uő: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Fink, 1972, 132–167. o., itt: 141. o. és 160–164. o.

393 Vö. átfogóan – de a 19. századi új paradigmátörténetlenségének kérdését is tárgyalva – Beise, Arnd: Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhundert. Berlin é. m.: de Gruyter, 2010, 1–22. o.; vö. továbbá Breuer, Ingo: Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2004, 1–16. o.

az iparosodott, polgárosodott társadalmak sajátos tömegkultúrát teremtettek volna meg. Hasonló fenntartásokra hivatkozva a lukácsi és vele rokon regényelméletek korrekciójára számos javaslat született, melyek központi érve az lett, hogy alapvetően téves Walter Scottot tekinteni a történelmi regény origójának, hiszen Franciaországban már a 17. századra kanonikussá vált ez a műfaj.³⁹⁴ A Lukácsot bírálók azonban nemigen cáfolják a filozófus regénytípológiára, a „kötelező” elemekre vonatkozó megfontolásait. És ugyanígy, a nyugat-európai társadalom- és tudománytörténetet illetően nehezen vonhatók kétségbe a polgári történelemszemlélet meghonosodásának, valamint a történettudományi diszciplína és az irodalom ezzel összefüggő különválásának körülményei és ideje. Mindehhez még hozzáfűzhető az is, hogy Scott népszerűsége és hatása bizonyára sokat köszönhetett annak a bővülésnek, amely a művelődéshez és általában a kulturális javakhoz való hozzáférést érintette, ami a 17. századot még egyáltalán nem jellemezte.

A történetiség fogalmának, illetve a történelmi tudat és szemlélet kialakulásának e specifikus lehatárolásai egyúttal szükségessé teszik a narratíva fogalmának pontosítását is. Ahogy a historiográfiai viták rekonstrukciójának esetében, úgy itt sem vállalkozom arra, hogy teljességében felgöngyölítsem a vonatkozó, az irodalomtudományi kutatások nyomán kifejlő vitákat; ehelyett megint csak azon fő csapásirányokat érzékeltetem, amelyek relevánsnak bizonyulhatnak a manézsdarabok értelmezését illetően. Elsőként az az általános tendencia tekinthető ilyennek, melynek keretében az elemzők a főként irodalmi szövegekből kiinduló, formalista és strukturalista vizsgálódások eredményeit alkalmazták az irodalmi szférán túl is.³⁹⁵ Ennek tömör és programadó összefoglalását adta a bolgár származású francia kritikus, filozófus, történész Tzvetan Todorov, amikor 1969-ben elsőként használva a narratológia fogalmát amellet érvelt, hogy a narráció jelensége az emberi tevékenységek oly számos területén detektálható, hogy beható elemzéséhez, egyetemes struktúrájának feltárásához

394 Vö. többek közt Szegedy-Maszák Mihály: Történelem és/vagy regény. In: Korunk 2015/8.: Történelem – (történelmi) regény, 3–12. o.; a Scottot műfajteremtőnek tekintő irodalomtörténészek és elméletírók általános bírálataként vö. Groot, Jerome de: *The Historical Novel*. London – New York: Routledge, 2010, 13–17. o.

395 Vö. az irodalomtudományos tárgyterület sokrétűségéhez Kanyó Zoltán – Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988; illetve az ebből kifejlő interdiszciplináris kutatások számbavételéhez Phelan, James – Rabinowitz, Peter J. (szerk.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden – Oxford: Blackwell, 2005.

külön tudomány, „az elbeszélésről szóló tudomány”³⁹⁶ kidolgozása szükséges. Todorov és az 1960-as években fellendülő narratológiai kutatások – támaszkodva az 1910-es évektől induló, de korántsem előzmények nélküli elbeszéléselméleti vizsgálatokra – azt a strukturalizmusban kidolgozott meggyőződést követték, mely szerint valamennyi elbeszélői megnyilvánulás, az általunk konkrétan elérhető „szöveg” különböző szerkezeti szintek elemzésével visszavezethető olyan alapstruktúrákra, amelyek kulturális-antropológiai állandóknak tekinthetők, és szűkebben véve például a műnemek rendszerét alapozzák meg. Eszerint a logika szerint – egy már említett manézsdarab példáját felidézve és egy adott szerkezeti szintet figyelembe véve – a *Katharina II.* című pantomim nem más, mint a Pugačev-felkelés alaptörténetének (*fabula/histoire*) aktualizálása, egy sajátos formában történő elbeszélése (*sűzet/discours*), amely olyan elemi mozzanatokat foglal magába, mint az esemény, a hozzákapcsolódó határátlépések és állapotváltozások, amelyek az elbeszélt mikrovilág szempontjából logikus, tartalmi-formális rendbe szerveződnek.³⁹⁷ Bár – például Gérard Genette-nek köszönhetően³⁹⁸ – az erre támaszkodó narratológiai elemzés fogalmai és eljárásai folyamatosan finomodtak és differenciálódtak, az efféle bináris logikát követő szerkezeti vizsgálatok ott ütköznek határaikba, amikor rendszeren kívüli elemek felbukkanására kell magyarázatot adni,³⁹⁹ illetve a szociokulturális és történeti változók eredőiről és hatásairól kell számot adni. A konkrét manézsdarab esetében például felmerülhet az a kérdés, hogy a történeti alapanyag tényszerűsége, amely az ok-okozati szerkezetet is meghatározza, miként vegyülhet egy ettől idegen rendszer, a fikcionális beszédmód szabályaival vagy éppen szabálytalanságaival. Szintén problémaként jelentkezhet, hogy a szövegszerű narráció és az ettől eltérő logikával operáló vizuális kommunikáció elemei miként ötvöződhetnek. Már az 1970-es évektől kezdve az efféle problémafelvetések sarkallták a posztstrukturalista gondolkodókat arra, hogy felülvizsgálják

396 A korai magyarországi kutatások összefüggésében is id. többek közt Thomka Beáta: Próza-poétika vagy narratológia? In: *Híd*, 1981/11., 1359–1373. o., itt: 1360. o., http://adattar.vmmi.org/cikkek/12351/hid_1981_11_11_thomka.pdf; vö. továbbá az elbeszéléselméleti kategóriák bővített alkalmazásával Orosz Magdolna: *Az elbeszélés fonala. Narráció, intertextualitás, intermedialitás.* Budapest: Gondolat, 2003, 9–66. o. és 145–201. o.

397 Vö. a modellalapú elemzés klasszikusát: Lotman, Ūrij M.: *Struktura hudožestvennogo teksta* [1970]. In: uő: *Ob iskusztve.* Sankt-Peterburg: Iskusztvo–SPb, 1998, 14–285. o., itt különösen: 203–269. o.

398 Vö. Genette, Gérard: *Die Erzählung* [1972/1983]. Ford. Andreas Knop. Paderborn: Fink, 2010³.

399 A kérdés programadó megfogalmazásához vö. Derrida, Jacques: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában* [1967]. Ford. Gyimesi Tímea. In: *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 1994/1–2., 21–36. o.

e strukturális szabályrendszer érvényességét, ami a narratológián belül a legkülönbözőbb irányokba történő elmozdulásokat⁴⁰⁰ eredményezte. Ide kapcsolódik többek közt az eltérő médiumok más-más elbeszélői stratégiáinak és ezek vegyítésének feltárása⁴⁰¹ csakúgy, mint a történeti narrativa összefüggésében a fent taglalt konstruktivista megközelítés, amely egyrészt kedvezett a faktuális és fikciós beszédmód működésmódját és ötvözeit feltáró értelmezéseknek,⁴⁰² másrészt az olyan jellegű elemzéseknek is, amelyek a posztmodern történelmi regények különböző alakváltozataiban, keveréktípusaiban érvényesülő narratívák vizsgálatára tettek kísérletet.⁴⁰³

Ha – vállalva az anakronizmus és a leegyszerűsítés vádjának kockázatát – ilyen szemüvegen át nézünk egy történelmi témát feldolgozó manézsdarabra, úgy a „jelentő utalások játék[ának]”⁴⁰⁴ tanulságos megnyilvánulásával szembeüthetünk: mint fent említettem, sem a Pugačëv-felkelés alaptörténetének, sem II. Katalin élettörténetének nem része a fess jobbágyfiú irányában tanúsított gyengéd vonzalom, ami felveti a kérdést, hogy ez a cselekményszál mégis miként kerül és épül bele a narrációba, mi több, visszafelé hatva hogyan befolyásolhatta az uralkodónőről tovább hagyományozódó „nagy elbeszélést”. Röviden: hol húzható meg az a határ, amely a manézsdarabot generáló struktúra és „a” historiográfiai elbeszélést megteremtő struktúra között húzódik. Túlzásnak tűnhet Jacques Derridát beleolvasni a Circus Busch pantomimrendezési gyakorlatába, illetve ellenvetésként megfogalmazható az is, hogy a cirkusz egyszerűen hazudik, és hogy semmiféle dekonstrukciós olvasat nem nemesíti meg ezt az – egyszerűbben történelemhamisításként is aposztrofálható – folyamatot. Kétségtelen, hogy az a posztstrukturális irodalomtudományos olvasati mód, amely a szöveg önreflexivitásából, a retorikai és a grammatikai rétegek közti feszültségből kiindulva esztétikai többlettel ruház fel egy művet,⁴⁰⁵ egy manézs-

400 Vö. átfogóan Fludernik, Monika: *Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present*. In: Phelan – Rabinowitz (szerk.): *A Companion to Narrative Theory*, 36–59. o.; ld. továbbá a Thomka Beáta indította *Narratívák* című könyvsorozat tematikus köteteit.

401 Vö. Ryan, Marie-Laure: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*. In: Meister, Jan Christian (szerk.): *Narratology beyond Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 2005, 1–23. o.

402 Vö. például Klein, Christian – Martínez, Matías (szerk.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2009.

403 Vö. többek közt Sinowitz, Michael Leigh: *Waking Into History: Forms of the Postmodern Historical Novel*. University of Miami, doktori értekezés, 1997.

404 Derrida, Jacques: *Grammatológia* [1967]. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014, 16. o.

405 Man, Paul de: *Trópusok* (Rilke). In: uő: *Az olvasás allegóriái* [1979]. Ford. Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2005, 35–80. o.

darab esetében kevésbé lehet termékeny. Ugyanakkor effajta esztétikai elvárásoktól függetlenül megfontolandónak tartom, hogy az idegen narratív elemek beépítése, mely eljárás általában is a történelmi regények, drámák szerves része, végső soron nem azt a belátást erősíti-e, hogy a történelmi narratíva folyamánként mégis megszülethet egy olyan új minőség és új történelmi állítás, amely bár cáfolható, de épp ezáltal valós részévé válik a historiográfiai és/vagy kultúrtörténeti diskurzusnak. Ezt a jelenséget vette fontolóra Daniel Schläppi is, amikor rámutatott, hogy a történelmi hitelesség így vagy úgy megteremtett látszata legalább annyira jelentős, a kollektív emlékezetet alakító értelemadó erővel rendelkezik, mint „a tárgyilagosan igaz” elbeszélések, még ha az autentikusság esetében „puhább kritériumok” érvényesülnek is. Szemléletes példáját idézve:

Azokat az ábrázolásokat, előadásokat, az anyagi kultúrához sorolt tárgyakat tekintjük „igazinak” [a hitelesség értelmében – T. K.], amelyek szuggesztív módon közvetítik, hogy a dolog a láttatott módon történhetett. Nem pont ugyanazokra az ágyúkra van szükség, amelyek a döntő ütközetben megsemmisítették az ellenséges hadvezér seregét. Bármilyen ágyú dörgése és füstje bőven elég ahhoz, hogy lenyűgözze a „hitelességre” beállítódott publikumot.⁴⁰⁶

A számtalan variánst felvonultató, efféle „tényszerű tartalmakkal ellátott, fikciós elbeszélések” kategorizálása szinte lehetetlen,⁴⁰⁷ ám értelmezésükben kétségtelenül megkerülhetetlen annak a cserekereskedelemnek a figyelembevétele, amely az akadémikus és az ezen kívül eső történetírás vagy történelemnépszerűsítés között folyt és folyik.⁴⁰⁸

Úgy tűnik tehát, hogy a történelmi narratívának a kultúra- és irodalomtudományokban, valamint a historiográfiai viták eredményeképp körvonalazódó modelljei bár bizonyos terminológiai-elméleti alapokat biztosítanak a cirkuszi pantomimek elemzéséhez, ezek esetről-esetre felülvizsgálatra, finomításra szorulnak. Az utóbbi mintegy huszonöt évben a pantomimekkel rokonítható

406 Schläppi, Daniel: Schweiss, neue Traditionen, ehrwürdige Erzähler. Authentisches Erinnern als symbolisches Kapital. In: Pirker é. m. (szerk.): *Echte Geschichte*, 251–268. o., itt: 253. o.

407 Klein, Christian – Martínez, Matías: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. In: uők (szerk.): *Wirklichkeitserzählungen*, 1–13. o., itt: 5. o.

408 Vö. Berger, Stefan – Lorenz, Chris – Melman, Billie: *Introduction*. In: uők (szerk.): *Popularizing National Pasts. 1800 to the Present*. New York – London: Routledge, 2012, 1–33. o., itt: 3–10. o.

népszerű műfajokat tárgyalva több kutató is ráirányította a figyelmet arra, hogy a populáris kultúra történelemszemléletének vizsgálata a fentiekhez képest módosított megközelítést igényel. Ennek az analitikus tendenciának meglátásom szerint két nagy vonulata különíthető el: az egyik a posztmodern irodalmából, kultúrájából kiinduló, az elit és a népszerű művek elválasztását felszámoló elemzések sora, amelyekben a történeti narratívával összefüggésben központi helyet foglal el az amerikai irodalomtudós Linda Hutcheon által kidolgozott regényelmélet. Az úgynevezett „historiográfiai metafikció”,⁴⁰⁹ ahogy már az elnevezése is jelzi, egy olyan metaszinten bontja le és építi újra a történeti elbeszélést, amelyen az elbeszélő folyton kijátszva a történetírói és fikciós beszéd-mód azon metszéspontjait, amelyeket Hayden White és Jörn Rüsen is problematizált, nemcsak a történeti narratívák létjogosultságára, hanem magának a regényírásnak az alapjaira is rákérdez. Ám ez mindig csupán az egyik lehetséges, a magas önreflexiók szintet hangsúlyozó olvasata az ekképp szerveződő prózai műveknek, ugyanis – és ebben áll posztmodern jellegük – értelmezhetők klasszikus, a regényhagyományt konzervatív módon tovább vivő szövegekként, mi több lektűrökként is. A történelmi regénnyel kapcsolatos korábbi elemzések zöméhez képest tehát itt abban következett be elmozdulás, hogy a kutatók elbúcsúztak-elbúcsúznak a művek magas vagy alacsony szférába történő – kimondott vagy hallgatólagos – elkülönítésétől, ami követi a posztmodern kultúrával kapcsolatos, többé-kevésbé konszenzusos irodalom- és kultúratudományos olvasatot.⁴¹⁰ Sokat hivatkozott és kétségtelenül szemléletes példa erre Umberto Eco regénye, melynek befogadástörténete igazolja az elit és népszerű recepció már-már kibogozhatatlan egymásba fonódását.⁴¹¹ A tendencia másik vonulatát a népszerű történelem (*popular history*) gyűjtőnév alá sorolható kutatások ropant szerteágazó csoportja alkotja. Itt zömében napjaink népszerű történelmi termékei – legyen az bestseller, történelmi fikciós dokumentumfilm, kosztümös

409 Vö. Hutcheon, Linda: *Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time*. In: uő: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London – New York: Routledge, 1988, 105–123. o.; vö. a posztmodern regényekre történő szűkítés korrektúrájával uő: *Postmodern Afterthoughts*. In: *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, 2002/1., 5–12. o.

410 Vö. például Jameson, Fredric: *A kései kapitalizmus kulturális logikája: kultúra*. In: uő: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest: Noran Libro, 2010, 23–73. o.

411 Vö. Voltmer, Ernst: *Das Mittelalter ist noch nicht vorbei. Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen*. In: Haverkamp, Alfred – Heit, Alfred (szerk.): *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*. München: dtv, 1987, 185–228. o.

közönségfilm, történelmi képregény, tévéfilmsorozat vagy újrarájátszás (*reenactment*) – képezik az elemzés tárgyát,⁴¹² míg kisebb részben a vizsgálódások a népszerű történelemszemlélet múltbeli megnyilvánulásaira irányulnak. E legutolsóként említett csoport konkrét eredményeire a továbbiakban részletesen is kitérek, annyit azonban érdemes kiemelni már itt, hogy a Hutcheon-féle irodalomtudományos-történelemelméleti megközelítéssel ellentétben a népszerű történelem kutatásával foglalkozó írások – a dolog természetéből adódóan elmozdulva a szövegközpontú elemzésektől – a műfajok és médiumok roppant heterogén tömegével birkóznak. Ehhez hozzáadódik, hogy az adott társadalom- és kultúrtörténeti kontextus mellett többnyire igyekeznek feltérképezni a népszerű történelem közvetítését befolyásoló diskurzusok, intézményi keretek és az ideológia szerepét és súlyát is. Ehhez hasonló megközelítéssel – amely sokat köszönhet a Michel Foucault-féle tudománytörténeti modellnek – járnak el az elemzők egy ezzel rokonítható területen: a tudománynépszerűsítés és az ismeretterjesztés társadalom- és mediális történetével foglalkozó kutatók a tudományos – főként természettudományos és történelmi – ismeretek akadémiai körökön kívül történő terjesztésének gyakorlatát térképezik-térképezték fel; az ilyen jellegű elemzések szintúgy ráutaltak az adott kor mediális sokszínűségének, intézményi és kultúrpolitikai adottságainak feltárására.⁴¹³ Ahhoz azonban, hogy a történeti narratívák kapcsán pontosabban látni lehessen, milyen kérdésfelvetésekkel és elemzési szempontokkal érdemes kiegészíteni a kanonikus műveken, a professzionális történelemközvetítésen túlmutató szövegek, kulturális termékek vizsgálatát, elengedhetetlennek tűnik annak a heterogén közegnek a legalább vázlatos jellemzése, amelybe a tárgyalt manézsdarabok megalkotása és befogadása ágyazódott.

412 Vö. Korte, Barbara – Paletschek, Sylvia (szerk.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript, 2009; vö. még Pirker, Eva Ulrike é. m. (szerk.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: transcript, 2010; Raw, Laurence – Tutan, Defne Ersin (szerk.): *The Adaptation of History. Essays on Ways of Telling the Past*. Jefferson: McFarland & Co., 2013.

413 Vö. többek közt elméleti keretezéssel Cooter, Roger – Pumfrey, Stephen: *Separate Spheres and Public Places: Reflections on the History of Science Popularization and Science in Popular Culture*. In: *History of Science*, 1994, 237–267. o.; vö. továbbá németországi kontextusban Goschler, Constantin (szerk.): *Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin. 1870–1930*. Stuttgart: Steiner, 2000; Boden, Petra – Müller, Dorit (szerk.): *Populäres Wissen im medialen Wandel seit 1850*. Berlin: Kadmos, 2009. A történelmi vásári kultúra és tudományközvetítés kapcsolataival foglalkozik a Nele Wynants vezette ECR kutatási projekt, amely cirkusztörténet szempontjából is releváns anyagokat dolgoz fel; vö. <https://www.uantwerpen.be/en/projects/science-at-the-fair/>.

1.3.3 Népszerű, populáris és tömegkultúra

Ahogy az alfejezet címe is sejteti, újfent keskeny ösvényt kell vágni egy terminológiai bozótban, amelyben ráadásul – eltérően a 'pantomim' szóétól – a fogalomválasztást sokszor fajsúlyos értékítéletek kísérik. Mi több, a sor folytatható olyan terminológiai javaslatokkal, amelyek a 'népszerű', 'populáris' és 'tömeges' jelzőkhöz tapadó, nagyrészt negatív képzettársításokkal le akartak-akarnak számolni, igaz, inkább kevesebb, mint több sikerrel.⁴¹⁴ Néhány figyelemreméltó példa, mielőtt rátérek a manézsdarabokra fókuszáló fogalmi tisztázásra: Kaspar Maase, egy kiváló kultúrtörténeti monográfia német szerzője – Umberto Eco kívánalmára hivatkozva, mely szerint felülbírálandó a populáris kultúráról szóló beszéd elitréteg általi irányítása⁴¹⁵ – a 'tömegművészetek' szóösszetélt javasolta az általa is vizsgált terület lehatárolására, mondván, ez a fogalom képes számot adni a 19. század óta uralkodó, lényegi tendenciáról, a tömegessé válás folyamatáról, valamint arról a látteletről, hogy a szórakoztatást is célzó művek befogadása a széleskörűen elterjedt felfogással ellentétben esztétikai élvezettel is jár: „Az a mindennapi tapasztalat, hogy jól érezzük magunkat, lényegileg nem különbözik attól, ami a nagy művészettel történő találkozások során végbemegy.”⁴¹⁶ Az esztétikai mozzanattal az 1960-as évek marxista ihletésű magyarországi művelődésszociológiája is igyekezett számolni, amikor például Vitányi Iván a már csak maradványaiban meglévő közösségi kultúra és a még nem kiteljesedett, önálló kultúra (más terminológiában: primitív és autonóm/magas művészet) között azonosította be a harctérként és egyúttal közvetítőként működő „közkeletű művészetet”, melynek kevert esztétikai minőségeket tulajdonított.⁴¹⁷ A társadalomtörténeti, kultúraszociológiai vizsgálatok körében továbbá jellemző, hogy a kutatók a differenciálás kedvéért újabb fogalmakat vezetnek be: a német történész Dagmar Kift például a rétegspecifikus

414 Elméletörténeti fejezetekhez vö. Teller Katalin: Mi a tömeg a tömegkultúrában? Fogalomtörténeti összefoglaló. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2025, https://www.eltereader.hu/kiadvanyok/https-www-eltereader-hu-media-2025-01-teller-k_mi-a-tomeg-a-tomegkulturaban_web-pdf/.

415 Vö. Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [1964]. Ford. Max Looser. Frankfurt am Main: Fischer, 1984, főként 25. o. sk., 41. o. sk. és 51. o.

416 Maase: Grenzenloses Vergnügen, 32. o. és 30. o. sk.; vö továbbá 60. o. sk.

417 Vitányi Iván: A „könnyű műfaj”. Budapest: Kossuth, 1965, 89–94. o.; a cirkusz összefüggésében Vitányi érvelése majdhogynem követhetetlen, ugyanis először a közkeletű színpadi művészetek negyedik típusaként tárgyalja (123. o.), ám végül kizárja ezek közül (127. o.), holott több ízben is hangsúlyozza történeti jelentőségét és a többi típusal való kapcsolatát (115. o. és 127. o. sk.).

munkáskultúrával foglalkozó elemzések alapján arra jutott, hogy mivel ezek elsődlegesen a munkásmozgalom intézményei által szabályozott formákat – például a munkásünnepélyek hagyományait vagy a munkásegyleti tevékenységeket – veszik górcső alá, ajánlatos különbséget tenni a „munkásmozgalom kultúrája” (*Arbeiterbewegungskultur*) és a „munkásszórakozás kultúrája” (*Arbeitervergnügungskultur*)⁴¹⁸ között. Kift szerint ekképp fogalmi szinten is számot lehet vetni a munkások sajátos szabadidős magatartásával, amely a 19. század második felében és a 20. század elején „szorosabban fonódott össze a népi kultúrával, a polgári kultúrával és a modern tömegkultúrával, mint magának a munkásmozgalomnak a kultúrájával”.⁴¹⁹ Ezzel rokonítható perspektívából érvelve Adelheid von Saldern és Dietrich Mühlberg, német történész-szerzőpáros is annak a véleményének adott hangot, hogy a korszak társadalmi osztályoktól független kultúrafogyasztási attitűdjét érzékletesebben ragadja meg a „kommerzializált szabadidős kultúra” szóösszetétel, mint a tömeg- vagy populáris kultúra fogalma.⁴²⁰

Mindezek a javaslatok annak a terminológiai hagyománynak az árnyékában születtek meg, amely már a 16. században körvonalazódott, majd a 18. század végére vált markánsan kétosztatúvá, igaz, országonként bizonyos eltérésekkel.⁴²¹ A magyar ‘népszerű’ például egyesítette magában a francia ‘populaire’ politikai jelentésszerűségét és a német ‘volkstümlich/populär’ esztétikai vonatkozásait, míg a német hagyományban erős szemantikai mozzanat, amely a herderi nemzetteremtő erő koncepciójára nyúlik vissza, a ‘népies’-ben tükröződött.⁴²² A 20. századi, a cirkuszt és a manézsdarabokat illetően is releváns

418 A német ‘Vergnügung’ itt megadott magyar fordítása nem épp kielégítő, ugyanis etimológiáját tekintve a ‘Zerstreuung’ szó áll a legközelebb a magyar ‘szórakozás’-hoz, ráadásul a ‘kultúra’ szóval képzett, magyarban is bevett összetételekben egy harmadik fogalom, az ‘Unterhaltung’ használatos. Mivel a rokonértelmű kifejezések – mint ‘kedvtelés’, ‘kikapcsolódás’, ‘mulatság’ – kevésbé alkalmasak effajta összetételek alkotására, a legkisebb rossz mellett maradok.

419 Kift, Dagmar: *Arbeiterkulturforschung und Arbeiterkultur im Ruhrgebiet*. In: uő (szerk.): *Kirmes, Kneipe, Kino: Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850–1914)*. Paderborn: Schöningh, 1992, 1–32. o., itt: 26. o.

420 Saldern, Adelheid von – Mühlberg, Dietrich: *Kontinuität und Wandel der Arbeiterkultur*. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 1992. március: *Arbeiter und Massenkultur*, 226–260. o., itt: 238. o.

421 Vö. Herlinghaus, Hermann: *Populär/volkstümlich/Popularkultur*. In: Barck, Karlheinz (szerk.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. 4. kötet*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2002, 833–884. o., itt: 840. o.

422 Vö. ‘Népszerű’ szócikk. In: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. Budapest: Akadémiai, 1970, 2. kötet, 1014. o.

elméleti vitákban folytatódik ez a kettős, leegyszerűsítve politikai-szociológiai és esztétikai minőségek mentén kettéváló vonulat, mégpedig egyfelől az angolszász kritikai kultúrakutatás örvén megszülető koncepciókban, másfelől a német nyelvterület meghatározó diskurzusában, a Frankfurti Iskola köréből kiinduló „kultúripar”-fogalommal összefüggésben. Közös azonban bennük a marxista és neomarxista politikai gazdaságelmélet kulturális és művészeti jelenségekre történő vonatkoztatása, ami fáziseltolódásokkal és egyidejűségekkel tarkított dialógusként is láttathatja e két – hol erősebben, hol gyengébben – széttartó elméletet.

Amikor a Weimari Köztársaság idején Siegfried Kracauer, Leo Löwenthal és Walter Benjamin számtalan cikkben és tanulmányban igyekezett felfejteni a korabeli filmek, bestsellerek, varietéműsorok és egyéb kulturális termékek fogyasztásának társadalompolitikai hatásmechanizmusait, a fasizálódó Németországgal szembesülve és baloldali értelmiségiekként vázoltak két lehetséges utat a tömegkultúra fejlődését illetően. Az egyik a kultúrjavak közösségi élvezetében, széles körben történő hozzáférhetővé tételében és legfőképp a tőkés termelés elidegenítő hatásainak dialektikus megőrzésében-felszámolásában, „a művészet politizálás[ában]” állt, míg a másik abban, hogy a kultúra a fennálló gazdasági-politikai rendszer megőrzését szolgálva csatornázza a rendszerből adódó feszültségeket egy olyan társadalomképbe, amely militáns, kirekesztő és barbár, de ezt érzékileg igyekszik vonzóvá tenni, vagyis a „politika esztétizálására” irányul.⁴²³ Itt összességében azon esztétikai programok felfejtése volt a tét, amelyek a 19. század második felétől egymásnak feszülő tömegmozgalmak természetrajzából és kultúrához való sajátos viszonyulásából voltak kiolvashatók. A náci hatalomra kerülése és a második világháború sokkja, illetve a sztálini diktatúrából való fokozatos kiábrándulás a nyugati baloldaliak körében végül döntően befolyásolta azt, hogy Max Horkheimer és Theodor W. Adorno nagyhatású monográfiájának egyik meghatározó fejezete – *A kultúripar. A felvilágosodás mint tömegámitás* című rész – immár kizárólag a nyugati „kultúra monopolizálódásának tendenciá[ira]”⁴²⁴ összpontosított. Az egyesült államokbeli kultúra működését szem előtt tartva és helyenként a két világháború közti Németország példáját idézve a szerzők rámutatnak arra,

423 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukció korában [1935–1939]. Ford. Erhardt Mikós – Mélyi József. In: uő: A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások. Szerk. Zsellér Anna. Budapest: Open Books, 2024, 211–262. o.

424 Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek [1944]. Ford. Bayer József é. m. Budapest: Atlantisz, 2011, 153–207. o., itt: 167. o.

hogyan benne tetőzik az az elkerülhetetlennek bizonyuló folyamat, mely során megmutatkozhatott a felvilágosodás valójában beváltatlan, de ideológiailag kiaknázott ígérete: mivel az autonóm művészet a maga „tisztaság[át]” „kezdettől az alsóbb osztályok kizárása árán vásárolta meg”, vagyis „társadalmi előfeltételei folytán szükségképp vétett az igazság ellen”, a könnyű művészet elnyerhette a „tárgyi jogosultság látszatát”.⁴²⁵ Utóbbi célja pedig abban áll, hogy egy szintre hozva e két szféra esztétikáját olyan új totalitást teremtsen meg, amelyben a társadalmi, kulturális különbségek elleplezve, elfojtva, látszólag semlegesítve őrződnek meg és termelődnek újra: „A nagy központok munkanélküliei nyáron hűsölhetnek, télen átmelegedhetnek a szabályozott hőmérsékletű mozikban. Egyébként azonban még a fennálló mértékével mérve sem teszi a földuzzasztott szórakoztatógépezet emberhez méltóbbá az emberek életét.”⁴²⁶ Így módon – a kultúra lezüllesztésével és a szórakozás átszellemítésével – egyesítve a két végletet a kultúripar a társadalmiságot elfojtó mechanizmussá válik, vagyis a szórakozás „annyit tesz: ne kelljen rágondolni, lehessen megfellekedni a szenvedésről még ott is, ahol megmutatják”.⁴²⁷ Hasonló szellemben érvelt Lányi András is, amikor a két világháború közti filléres regényirodalom szociológiai összefüggéseit elemezve rámutatott, hogy az elitkultúra „[e]redeti létezés módja [...] a tudás szakrális jellegén, privilegizált voltán alapul, és feltételezi a beavatottak különleges kompetenciáját: a demokratikus magaskultúra fából vaskarika”.⁴²⁸ Lányi szerint a „tudatipar” szabványosításával a „társadalmi tudat [...] az etikai-esztétikai szint alatt, annak kiiktatásával szerveződik meg”, s ekként „az egyén számára nem lehetséges a társadalmi rend normáinak aktív, kritikai elsajátítása, csupán a pusztá elfogadás vagy az ugyanilyen tartalmatlan elutasítás között választhat”.⁴²⁹ A német szerzőpáros és Lányi elgondolásai találkoznak még abban a tekintetben is, hogy milyen történeti indexszel látják el a kultúra tömegessé válását és az ezt megelőző társadalmi-kulturális állapotot: míg a liberális polgári társadalomnak még a sajátja volt az – igaz, már ekkor hanyatlani kezdő – autonóm művészet, addig az első világháború után tömegessé váló és a konszernek uralma alá hajtott kultúratermelés és -fogyasztás bizonyult annak a kitüntetett történelmi terepnek, amelyen a racionalizált tőke

425 Horkheimer – Adorno: A felvilágosodás dialektikája, 170. o. sk.

426 Horkheimer – Adorno: A felvilágosodás dialektikája, 175. o.

427 Horkheimer – Adorno: A felvilágosodás dialektikája, 181. o.

428 Lányi András: Az írástudók áru(vá vá)lása. Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közti Magyarországon. Budapest: Magvető, 1988, 9. o.

429 Lányi: Az írástudók áru(vá vá)lása, 26. o. sk.

egyeduralma megtámogathatta a diktatórikus kormányzásra irányuló törekvéseket.⁴³⁰ Ezen modell alapján az 1918 előtti manézsdarabok az alacsony művészet körébe tartoznának, és viszonyítási pontjaik a magas művészeti alkotások lennének (bizonyára az előadóművészetek köréből származó művek), míg az az utáni időszakban a tömegkultúra nivelláló hatására a pusztá szórakozást, illetve a látszólagos műélvezetet biztosítanák. Arra, hogy a cirkusz sajátos pozicionálása okán mindez nem egészen állja meg a helyét – A kultúripar-fejezet explicit kijelentései alapján sem –, a harmadik fejezetben még visszatérek, ám ami itt lényegesnek bizonyulhat, az a tömegesség mozzanata és az ehhez kapcsolódó fogalomhasználati döntés, vagyis hogy az alacsony–magas megkülönböztetést felváltja a 'tömegkultúra' szóösszetétel.

Az 1950-es évek művelődésszociológiájából táplálkozó angolszász kritikai kultúrakutatás ehhez képest két ponton is megkülönbözteti magát ettől a megközelítéstől: először is elutasítja a kultúra azon fogalmát, amelyet az irodalomtörténész-romanista Hermann Herlinghaus a kultúriparéra utalva „elitista módon moralizáló[nak]” nevezett, mert – ahogy Raymond Williams, az irányzat egyik korifeusa is fogalmazott – „a kultúra hétköznapi”, hiszen minden társadalom a maga módján fejezi ki „önnön formáját, céljait, jelentéseit”, ami magában foglalja a közösség által megalkotott jelentéseket, az általa kijelölt irányokat és megteremtett intézményeket csakúgy, mint „a legfinomabb egyéni jelentéseket”. Williams szerint ezért a 'kultúra' szó két, egymást kiegészítő-feltételező értelemben használandó: „az életforma egészének – a közös jelentésekének” értelmében és „a művészet és a tanulás”, vagyis „a felfedezések és a kreatív törekvések sajátos folyamatának” értelmében.⁴³¹ Itt tehát nem a magas és alacsony kultúra elválasztásán vagy a tömegkultúra mindenhatóságán van a hangsúly, hanem az egyéni és társadalmi jelentésteremtő tevékenységek egymásba fonódásán, amely az élet valamennyi szegmensének egyenértékű funkcionalitását és a kultúrateremtés aktusában való részvételét feltételezi. A német kultúrkritikusokétól egy további fogalmi differenciálás is megkülönbözteti a kritikai kultúrakutatást, jóllehet „ezen még mindig munkálkodnak”⁴³² az elméletirók: Richard Hoggart empirikus elemzéseire támaszkodva⁴³³ Williams és kollégájuk,

430 Vö. Horkheimer – Adorno: A felvilágosodás dialektikája, 57. o. sk. és 153. o. sk.; Lányi: Az írástudók áru(vá vá)lása, 25. o. sk.

431 Williams, Raymond: Culture is Ordinary [1958]. In: uő: Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism. Szerk. Robin Gable. London – New York: Verso, 1989, 3–18. o., itt: 14. o. skk.

432 Herlinghaus: Populär/volkstümlich/Popularkultur, 877. o.

433 Vö. Hoggart, Richard: Művelődés, gondolkodás, szokások. Az angol munkásosztály – belülről [1957]. Ford. Félix Pál. Budapest: Gondolat, 1975.

Edward Palmer Thompson is kísérletet tett arra, hogy a tömegkultúrán belül meghatározzon egy olyan területet, amely ellenállást fejt ki épp ezzel az – alapvetően horkheimeri-adornói módon láttatott, kommersz – kultúrával szemben, és amelyet vizsgálva lehetővé válik a modern tömegkultúra történetiségének feltárása is. Thompson a 18. századi angliai munkáslázadások történetéből kiindulva mutat rá arra, hogy bármennyire szabályozta is az egyházi és világi törvénykezés a plebejus réteg mozgásterét, mégsem fejthetett ki totális ellenőrzést – „nem ment be a házakba, nem volt része az özvegyek imádságainak, nem díszítette ikonokkal a ház falait, és nem alakította az életszemléletet” –, ezzel megteremtve azt a „lázadó tradicionális kultúrát”,⁴³⁴ amely a későbbi évszázadokban is tovább hagyományozódott. Hasonló belátásra épül a brit média- és kultúrakutatónak, John Fiske-nek a mai tömeg- és populáris kultúra közti különbségtétele, mely szerint a tömegcikknek fogyasztásától elválasztható az a populáris kulturális gyakorlatban kimutatható, sajátos fogyasztói magatartás, amely kihasználva a tömegkultúra adta lehetőségeket épp ennek a roppant hatékony rendszernek a gyengítésére, megkérdőjelezésére és felforgatására irányul.⁴³⁵ Fiske – Mike Pressdee tanulmányára és a francia filozófus Michel de Certeau „vadorzás”-elméletére hivatkozva – a „bevásárlóközponti gerillák[kal]” szemlélteti ezen elgondolását, vagyis azokkal a társadalmi peremhelyzetben élő fiatalokkal, akik mivel nem engedhetik meg maguknak a vásárlást, naphosszat „lógnak” a bevásárlóközpontokban, s ezzel egyszerre használják ki a kommersz adta lehetőségeket, és – ha nem is tudatosan – mutatják fel annak határait, ami adott esetben kiváltja a rendszer ellenreakcióit is, amelyek aztán újabb „trükközésekre” adhatnak alkalmat.⁴³⁶ Mindez Fiske szerint azért lehetséges, mert a populáris kultúra komoly erőforrásokkal rendelkezik a maga „cseppfolyós”, változékony mivoltának köszönhetően, míg ehhez képest a tömegkultúra a maga sorozatgyártási logikáját követve statikusságra kárhoztatott.⁴³⁷ Összességében tehát ahol Horkheimer és Adorno a teljesen passzív kultúrafogyasztásra ítélt embert látja, ott a brit iskola képviselői szerint jelen van az a kritikai erő, amelynek megléte eddig csak a magas kultúra reflexióra, bírálatra képes

434 Thompson, E[dward] P[almer]: *Customs in Common*. London é. m.: Penguin Books, 1991, 9. o.

435 Vö. Fiske, John: *Commodities and Culture*. In: uő: *Understanding Popular Culture*. New York: Routledge, 1989, 23–47. o.

436 Vö. Fiske: *Commodities and Culture*, 37. o. sk.; ennek előzményeihez vö. még Hall, Stuart: *Kódolás-dekódolás* [1973]. Ford. Berényi Gábor. In: Angelusz Róbert – Tardos Róbert – Terestyéni Tamás (szerk.): *Média, nyilvánosság, közvélemény. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Gondolat, 2007, 131–142. o.

437 Vö. Fiske: *Commodities and Culture*, 30. o.

szférájában volt feltételezhető. Egy erre a modellre támaszkodó értelmezésben a manézsdarabok kortól függetlenül magukban rejtetik azt a potenciált, hogy mind a tömegkultúrával, mind a magas művészettel szembeforduló termékként legyenek olvashatók, de ugyanígy lehetséges az is, hogy a tömegkultúrához sorolva – például a sorozatiság megtestesítőiként – annak a kommersz szférának a részei maradjanak, amely nem alkalmas társadalmi kritika megfogalmazására. A kritikai kultúrakutatás esettanulmányait alapul véve mindezt csupán a befogadás és megalkotás gyakorlatának, jelentésteremtő hatásainak konkrét vizsgálata döntheti el, ám összességében véve kevésbé meghatározó, hogy történetileg változnak-e ezek a pozíciók. Hermann Herlinghaus mellett Hans-Otto Hügel, egy átfogó, a populáris kultúrában orientáló német kézikönyv szerkesztője fel is rótt a kritikai kultúrakutatás képviselőinek, hogy a populáris és a kultúra fogalmainak roppant tág, az életgyakorlatra fókuszáló értelmezésével nemcsak a differenciálhatóság lehetőségétől és az esztétikum kérdésétől fosztják meg a vonatkozó elemzéseket, hanem a történeti változékonyság magyarázatától is.⁴³⁸ Megjegyzendő azonban, hogy a bírált iskola mellett az angolszász társadalomtörténet, még ha nem dolgozott is ki külön bejáratú tömegkultúra-fogalmat, nagyon is gondosan elemzi a kultúra fogyasztásának, termelésének módosulásait. Erre nyújt remek példát az amerikai történész Gary Cross átfogó monográfiája a szabadidős kultúra történetéről, amelyben a kutató külön kiemeli, hogy gyökeres különbségek tárhatók fel nemcsak a preindusztriális, az iparosodott és a fogyasztói társadalmak szabadidőhöz fűződő viszonyai közt, hanem a fejlődési fázisoktól függően, szinkrón síkon országoként is komoly eltérések mutatkozhatnak a kultúrafogyasztás tekintetében.⁴³⁹

Ha azonban az elméletalkotói paradigmán belül maradunk, akkor a két – a német kultúrakritikai irányzatban és az angolszász kritikai kultúrakutatásban képviselt, mind a mai napig meghatározó – érvelési minta között félúton helyezhető el a már idézett olasz író, történész Umberto Eco javaslata, aki – hangsúlyozva a kultúrtörténeti elemzés fontosságát – arra hívja fel a figyelmet, hogy

438 Vö. Hügel, Hans-Otto: Einführung. In: uő (szerk.): Handbuch Populäre Kultur. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2003, 1–22. o., itt: 8–12. o. Leo Löwenthal már 1950-ben arról cikkezett az amerikai művelődésszociológiai kutatások irányelveit elemezve, hogy korrekcióra szorul a rájuk jellemző, természettudományos módszert előnyben részesítő és a történetiség szempontját hanyagoló megközelítés; vö. Löwenthal, Leo: A tömegkultúra helyének meghatározása [1950]. In: uő: Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában. Ford. Kárpáti Zoltán. Budapest: Gondolat, 1973, 29–45. o., itt: 37. o. sk.

439 Vö. Cross, Gary: A Social History of Leisure Since 1600. State College: Venture Publishing, 1990, 3. o. sk. és 39–54. o.

e meglehetősen önkényesen elkülönített szférák – legyen az kettő vagy három – semmiben sem különböznek értékeiket vagy nivójukat tekintve, hanem komplementerek, és vizsgálatuk gyújtópontját nem a határmegvonásokban, hanem abban a módszertanilag is ajánlatos belátásban lenne érdemes megjelölni, mely szerint itt pusztán eltérő használati módokról van szó, amelyek ugyanakkor azonos esztétikai tapasztalatok eredői lehetnek.⁴⁴⁰ Ezért juthat Eco végül arra a következtetésre, amelyet Kaspar Maase is oszt, hogy itt a kultúrának az önmagával vívott, ön maga ellentmondásosságából eredő harcáról van szó, amelynek leírása nem lehet értékalapú.⁴⁴¹ Maase megfogalmazásában: „Talán érdemes lenne a gyakorlat azon eltérő formáiból kiindulni, amelyekben a modern ember esztétikai tapasztalatokra tesz szert, [és amelyek] kontinuumot alkotnak a szórakozott nemtörődomség és a legnagyobb fokú összpontosítás, a testi erőbedobás és az intellektuális fejtegetés, a csoporthoz való igazodás és az egyéni elemzői [magatartás] között.”⁴⁴² Fredric Jameson hasonlóan köztes pozíciót foglal el a Frankfurti Iskola marxista kritikusaként, amikor a tömegkultúra és az autonóm művészet (Jameson terminológiájában: a modernség) mind szinkrón, mind diakrón síkon megvalósuló, dialektikus viszonyát hangsúlyozva hívja fel arra a figyelmet, hogy legalábbis a tőkés termelés meghatározta modernségben az akció–reakció szocioökonomiai és esztétikai láncolata szervezi a kétfajta, de egyaránt az áruvá válás és az ismétlődés logikájának alávetett szféra együttesét.⁴⁴³

Bár az effajta rugalmas kultúrafogalmak segítségével minimalizálhatónak tetszik a magas és alacsony, tömeg- vagy népszerű és elitkultúra, illetve a *low*-, *middle*- és *highbrow* kultúra közti, két- vagy háromosztatú, értéktelített határmegvonások kockázata, meglátásom szerint az ekként elképzelt skála a hozzá mint heurisztikai eszközhez fűzött kutatói reményeket megint csakis eseti vizsgálatok alapján történő konkretizálás során válthatja be. A vázolt kultúraelméleti megközelítések összességében azt sugallják, hogy a kultúrafogyasztás vagy -élvezet helye a maga szinkrón és diakrón funkciója szerint jelölhető ki,

440 Vö. Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*, 54. o. sk.

441 Vö. Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*, 55. o.; Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, 115. o., ahol Maase a szórakoztatás kultúráját úgy definiálja, mint „a demokratizálódás és a modernség-ellenesség erői közt elterülő harcmező[t]”.

442 Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, 31. o.

443 Vö. Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. In: *Social Text*, 1979/1, 130–148. o. Jamesonnek a Frankfurti Iskola egészével szemben megfogalmazott kritikája csak részben állja meg a helyét, ugyanis későbbi munkáiban Adorno már jóval megengedőbb a tömegkultúrával szemben; vö. többek közt Adorno, Theodor W.: *A félműveltség elmélete* [1959]. Ford. Novák Zsolt. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003², 96–113. o., főként 112. o. sk.

amennyiben hol – mint a Frankfurti Iskola szerint – az eszkapizmust, hol – a kritikai kultúrakutatás felfogásában – a lázadást, hol pedig – Ecónál, Maasénál és megkötésekkel Jamesonnál – az esztétikai élvezetet is nyújtó szórakozást szolgálja. Mindezek fényében felmerülhet, hogy történeti perspektívából szemlélve legalább a 'népszerű' és a 'tömeg-' kitétel alkalmazható lehet megalapozott különbségtételként, amennyiben a 20. század első felében már Európa egészét érintő, fejlett iparosodás maga után vonta a kultúrafogyasztók számának mennyiségi megugrását, míg a 18–19. századi szórakozás arányaiban és mediális lehetőségeit illetően is szűkebb társadalmi csoportokat érintett, amiért utóbbira inkább a 'népszerű' jelző tetszik alkalmasnak. A 'populáris' ezzel szemben – főleg a különböző nyelvekben való elterjedtsége okán – időben és térben átfogó minősítésnek tekinthető még akkor is, ha a 20. század második felének kultúraelméleti elemzése nyomán használatában dominál a későmodern-posztmodern kultúratermelésre és -fogyasztásra történő vonatkoztatás. Ám valamennyi esetben látható, hogy a fogalomhasználati szűkítések – vagy éppen tágítások – kevésbé kedveznek annak, hogy kizárólag egy adott, értékítélettől mentes terminus segítségével legyen megragadható az a tartomány, amelyben a manézsdarabok is forgalomba kerültek. Ami azonban mindhárom – durván leegyszerűsített – típusban közösnek tűnik, és a cirkuszi pantomimek működés módjának leírására is alkalmazhatónak tetszik, az a tömeg- stb. kultúra cseppfolyós, számtalan jelentést magába szívó és közvetíteni tudó jellege, amely rosszindulatú olvasatban önkényességgként, jóindulatú olvasatban pedig termékeny rugalmasságként értelmezhető.

Mindezek fényében érdemes visszatérni azokra a kutatásokra, amelyek a történetiség, a történeti narratíva népszerű vagy tömegkultúrában elfoglalt helyét igyekeznek tisztázni. Fentebb e területen két csoportot különítettem el: a tudománynépszerűsítés nem kommersz intézményeinek történetével foglalkozókat és a népszerű történelemként (*popular history*) jelölt tárgyterületet vizsgálókat. A kettő elkülönítése – az angolszász terminológiában *public* és *popular history*-ra – persze nem problémamentes, hiszen például egy szabadegyetemi előadás, egy múzeumi kiállítás vagy egy állami megemlékezés, amely a „nyilvános történelem” vagy „köztörténelem”, azaz a *public history* kategóriájába esne,⁴⁴⁴ végső soron ugyanúgy profitál – pénzügyi szempontból is – a történelmi tudás

444 Vö. a definíciók nehézségeihez is nemzetközi áttekintéssel Gardner, James B. – Hamilton, Paula: *The Past and the Future of Public History. Developments and Challenges*. In: uók (szerk.): *The Oxford Handbook of Public History*. New York: Oxford University Press, 2017, 1–22. o.

terjesztéséből, mint egy lovagi játék újrájátszásának szervezői vagy a manézsdarabokat bemutató cirkuszok. Amiként a tudománynépszerűsítés történetének alapos ismerője, Ulrike Felt is kimutatta, a kora 20. századi tudományos ismeretterjesztésben, amely magas kultúráként határozta meg magát, ugyanolyan fontos szerepet játszott a sztárok – például Albert Einstein vagy Ernst Mach – marketingje, mint a populáris kultúrában.⁴⁴⁵ Ezzel rokonítható belátás vezette az amerikai történész Alison Landsberget, hogy a két formátumot egybekapcsolva bevezetésre javasolja a „prosztetikus emlékezet” (*prosthetic memory*) fogalmát, amellyel nemcsak az egyéni és a kollektív emlékezet elválaszthatatlanságára és folyamatszerűségére kívánta felhívni a figyelmet, hanem arra a szociokulturális és mediális feltételrendszerre is, amely ezt a kölcsönviszonyt fenntartja és támogatja, mégpedig a kommersz hasznosíthatóság mértékétől és intézményeitől függetlenül: Landsberg számára a mozi ugyanígy idetartozik, mint a múzeum és minden más tömegkommunikációs csatorna, amelyek

képesek arra, hogy közös társadalmi kereteket teremtsenek olyan emberek számára, akik szó szerint és átvitt értelemben is eltérő társadalmi terekben élnek, [és akiknek eltérő] életgyakorlatai és meggyőződései vannak. Ezek a technológiák olyan „elképzelt közösségeket” strukturálhatnak, amelyek földrajz vagy nemzet tekintetében nem feltétlenül rögzítettek, és a közösség tagjai közt nem feltételeznek semmilyen affinitást. [...] A prosztetikusan emlékeztetők nem tisztán egyéni, és nem is teljesen kollektívek, hanem az egyéni és a kollektív tapasztalat metszetében jönnek létre.⁴⁴⁶

A javasolt új terminológia bár láthatóan nem vert gyökeret a témával foglalkozó kutatók fogalomhasználatában, az elképzelés mégis tünetértékű annak a tudománytörténeti tendenciának a szempontjából, melynek során a vonatkozó elemzések – főként a 20. századtól fellendülő, tömeges történelemfogyasztást és -termelést illetően – hangsúlyosabbá tették-teszik a professzionális és laikus, illetve a tudományágakon átívelő történelemértelmezés folyamatainak reciprok

445 Vö. Felt, Ulrike: *Wissenschaft auf der Bühne der Öffentlichkeit. Die alltägliche Popularisierung der Naturwissenschaften in Wien, 1900–1938*. Universität Wien, habilitációs értekezés, 1997, 155. o. skk.

446 Landsberg, Alison: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004, 7. o. és 19. o.

mivoltát.⁴⁴⁷ Hasonló alapvetésekre vezethető vissza a főként német nyelvterületen használt „történelemkultúra” (*Geschichtskultur*) terminusa, amelyet többek közt Jörn Rüsen körvonalazott, igaz, más hangsúlyokkal. Rüsen – némileg fokozva Hayden White-tal szemben megfogalmazott kritikáját – a történeti narratíva hatáskörét leszűkítve mutat rá arra, hogy a „történelmi emlékezet” olyan „elemeket és tényezőket” is magában foglal, „amelyek eredendően nem narratív jellegűek”, vagyis szimbólumokat és képeket, amelyek önmagukban nem történetek, de a fantázia segítségével történetet generálhatnak, elevenné tehetnek egy tartalmat: „Csak akkor beszélhetünk jogosan fikcióról és fikcionalizálásról, ha a képzelőerő esztétikai hatása olyan történelmi emlékezetet teremt, amely elvesztette a tapasztalathoz fűződő viszonyát, vagy teljes egészében túlmutat a történelmi tapasztalaton. Csakhogy ilyenkor már nem beszélhetünk specifikusan történelmi emlékezetéről.”⁴⁴⁸ Rüsen ebben az értelmezésében is – ragaszkodva a történetírói tárgyszerűség elkülöníthetőségéhez – elválasztja egymástól az esztétikai közvetítéssel és a tudományos igénnyel létrehozott történeti elbeszéléseket. Ugyanakkor a kettő közös metszeteként azonosítható be az a körülmény, hogy a történelem irányában megmutatkozó, az efféle elbeszéléseket életre hívó érdeklődés fokozódása mindig valamilyen társadalmi válságtapasztalatra vezethető vissza. Míg Rüsen ismétlődő tudományági krízisek összefüggésében emlegeti a „politikai-funkcionális koherencia hiányosságait”,⁴⁴⁹ addig tágabb horizonton érvelnek egy olyan tanulmánykötet szerkesztői, amely a kortársi „népszerű történelem-reprezentáció”⁴⁵⁰ alakváltozatait veszi górcső alá. Barbara Korte és Sylvia Paetschek Lukács György állásfoglalásával rokoníthatóan, közelebbi jelenünkre vonatkoztatva hívja fel a figyelmet arra, hogy

[a] 20. század utolsó harmada óta a hagyományos értékmintázatok, életstílusok és a munkavégzés módozatai gyökeres átalakuláson

447 Vö. többek közt Langewiesche, Dieter: *Geschichtsschreibung und Geschichtsmarkt in Deutschland*. In: uő: *Zeitwende. Geschichtsdenken heute*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 9–17. o.; a korai historiográfia, a történelmi regény és a művelődési regény kölcsönviszonyának termékenységéhez vö. Fulda, Daniel: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin – New York: de Gruyter, 1996, 3–18. o.

448 Rüsen, Jörn: *Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken*. In: uő – Fußmann, Klaus – Grütter, Heinrich Theodor (szerk.): *Historische Fasziation. Geschichtskultur heute*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 1994, 3–26. o., itt: 9. o. és 15. o.

449 Rüsen: *Was ist Geschichtskultur?*, 19. o.

450 Korte, Barbara – Paetschek, Sylvia: *Geschichte in populären Medien und Genres. Vom historischen Roman zum Computerspiel*. In: uők (szerk.): *History Goes Pop*, 9–60. o., itt: 13. o.

mentek keresztül, ami érvényes az államhatárok és a nemzetek, etnikumok konstruálására is. A társadalmi egyenlőtlenségek kategóriáinak – mint a nemnek, osztálynak, fajnak vagy életkornak – azon jelentése, mely segítségével kijelölhető volt az egyén társadalomban elfoglalt helye és identitása, részben roppant gyorsan módosult. Ebben a szituációban a történelem felé való fordulás folyamatosságot, önazonosságot és orientációt nyújthat.⁴⁵¹

A történelemfogyasztás effajta jellemzése visszhangozza a német történelemfilozófus Odo Marquard kompenzáció-elméletét, amely filozófiatörténeti összefüggésben foglalkozott a teodícea elvesztését, a nyomában jelentkező válságtudatot ellentételező történelem- és politikaelméleti elgondolásokkal; ezek logikailag annyiban rokoníthatók a történeti narratívák hullámszerű felduzzadásával, hogy ismétlődő válságkorszakokban ők is valamilyen úrt igyekeznek kitölteni.⁴⁵²

A manézsdarabok elemzését illetően ugyanakkor mindkét – a tudomány népszerűsítés és a népszerű történelem összekötésével és elválasztásával, illetve a válságkorszakok kijelölésével dolgozó – érvet érdemes árnyalni: először is főként az első cirkuszi pantomimek esetében még aligha beszélhetünk olyan intézményi differenciálódásról, amelyben élesen elkülönült volna a történeti tudás szaktudományi, tudománynépszerűsítői és a népszerű kultúrában való közvetítése. Ehelyett hasznosabbnak bizonyulhat a már idézett Rolf Schörken megállapítása, amely szerint a népszerű történelemben uralkodó „felidézés” és a szaktudományos „rekonstrukció” stratégiája bár „alapvetően nem különbözik egymástól, ám szándékaik eltérők”,⁴⁵³ amennyiben a „felidézés” eljárását kitünteti az „esztétikai mozzanat” megléte. A 19. században, amikor a európai történettudomány intézményesül, már sokkal indokoltabb a népszerű történelemet „saját jogon különálló műfajtaként” kezelni, amelynek „saját erkölcei, saját politikai és a szórakoztatásra vonatkozó érdekei” voltak, és amelynek elsődleges funkciója abban állt, hogy fórumot teremtsen a hivatalos történetírásból kiszorított csoportok – ekkor főleg szocialista vagy szociáldemokrata történetírók

451 Korte – Paletschek: *Geschichte in populären Medien und Genres*, 10. o.

452 Vö. Marquard, Odo: A megvádolt és fölmentett ember a XVIII. század filozófiájában. In: uő: *Az egyetemes történelem és más mesék*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest: Atlantisz, 2001, 101–128. o.; vö. Balogh László Levente: Szkepszis és kompenzáció. Odo Marquard politikai filozófiájáról. In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 2014/2., 52–67. o.

453 Schörken: *Begegnungen mit Geschichte*, 13. o. és 22. o. Schörken a 'Vergegenwärtigung' szót használja, amely explicite magában foglalja a 'jelenbelivé tétel' szemantikai elemét.

és nők – számára,⁴⁵⁴ felölelve a szórakoztatás szándékával létrehozott műveket is. Másodszor a társadalmi krízishelyzetek cezúrajellegének érve sem érvényesíthető maradéktalanul a történelmi témákat feldolgozó manézsdarabokat illetően: a mintegy 150 év alatt, amíg a műfaj jelen volt a porondokon, meglehetősen konstans arányosságról beszélhetünk Oroszországban, német nyelvterületen és az Egyesült Államokban is, vagyis sem az e társadalmakon belül bekövetkező válságok, sem történelmük nem egyidejűségei nem tükröződtek a történelmi manézsdarabok – e logika alapján feltételezett – ár-apály-mozgásában.

Áttekintve tehát a történelmi narratíva és a populáris kultúra kapcsán kirajzolódó fogalomhasználatot és a vele sokszor együtt járó minősítéseket, úgy tűnik, bizonytalanságaikat, illetve eseti alkalmazhatóságukat belátva érdemes ezt a szempontrendszert némileg finomítani és más aspektusokkal gazdagítani.

1.3.4 Mitologizálás, műfaj, adaptációk

Ahogy az előző alfejezetek esetében is, a címben említett valamennyi fogalomról számtalan elemzés született már, ezért újfent a manézsdarabok kapcsán adódó kérdésekre fókuszálva igyekszem megragadni azokat a szemantikai mozzanatok, amelyek relevánsnak bizonyulhatnak a pantomimelemzések során, és amelyekkel kiegészíthetők a fent vázolt terminológiai-elméleti megfontolások.

Az alfejezet címében felsorolt, fajsúlyos terminusok használatát ötvöző kutatását összegezte a Jeanne d'Arc alakjáról írt, átfogó értekezésében Stephanie Himmel németországi romanista, aki a hivatalos-akadémikus, politikai és képzőművészeti Jeanne d'Arc-képek mellett áttekintette a tömegsajtóban és egyes népszerű – elsősorban a gyermek- és ifjúsági irodalomhoz kapcsolható – médiumokban alkalmazott adaptációkat is. Lényegi következtetése szerint a francia forradalmárnő figurája különösen alkalmasnak bizonyult arra, hogy a patrióta és eszkatologikus üzenetektől kezdve az emancipált nő alakján át a „varázslatos lány” megtestesítőjéig az értelmezési lehetőségek már-már végtelen sokféleségét nyissa meg, mégpedig attól függően, milyen mozgósítható befogadói közeg, milyen ideológiai és szociokulturális kontextus és főként milyen aktuálpolitikai érdekek fűződtek hozzá. Himmel monográfiája többek közt abból a szempontból tanulságos, hogy nemcsak kitágítja a történelmi narratíva fogalmát, hanem

454 Berger, Stefan: Professional and Popular Historians 1800 – 1900 – 2000. In: Korte, Barbara – Paletschek, Sylvia (szerk.): Popular History Now and Then. International Perspectives. Bielefeld: transcript, 2012, 13–29. o., itt: 16. o. és 22. o.

igyekszik eleget tenni a különmemű médiumok igényelte, kevésbé szó- és írás-központú fogalomhasználatnak: amellet, hogy a műfaj fogalmával szemben ezért előnyben részesíti a médiumét, a tömeges befogadás mozzanatát hangsúlyozandó a történeti narratíva vizsgálata helyett az 1980-as évek óta virágzó emlékezetelméleti és -politikai megközelítés mellett teszi le a voksát: „A művek esztétikai síkját tekintve a népszerű médiumokra jellemző, hogy előszeretettel merítenek a kollektív emlékezet szimbolikus forrásaiból, és hogy olyan elbeszélői mintázatokra nyúlnak vissza, mint amilyen a mese, a példázat vagy a szentek élete, és amelyek már beváltak a szórakoztató effektusok kiváltásának terén.”⁴⁵⁵ A Jeanne d’Arc-kultusz esetében a „szimbolikus forrás[ok]” a mitologizálás során, pontosabban a „mítosz aktualizálásainak” folyamán nyilvánulnak meg,⁴⁵⁶ mégpedig olyan formákban, amelyeket az egyéni emlékezet termel ki e kollektív emlékezeti tartalmak feldolgozásakor. A formák – mivel mediálisak – meghatározzák a befogadás módját is, azaz egyszerűbben: a francia hősnőről szóló képregény megalkotása és értelmezése más kompetenciákat és más interpretációs eljárásokat mozgósít, mint egy tankönyv rávonatkozó szövegéé, miközben mindketten egy közös alapra nyúlnak vissza.⁴⁵⁷

Himmel mégoly finom különbségtételei azonban meglátásom szerint leginkább azon a horizonton alkalmazhatók a manézsdarabok esetében, amelyen ő maga is teszi, vagyis azzal a céllal, hogy egy történelmi alak mitologizáló, különböző médiumokban felkínált olvasatai, ezen olvasatok elterjedése és hatásmechanizmusaik feltárhatók legyenek. A cirkuszi pantomimekre átfordítva: amikor Napóleon egy manézsdarab főszereplőjeként vonul be a porondra, akkor itt – a himmeli értelmezés szerint – a Napóleon-mítosznak egyetlen mediális formában történő megnyilvánulásával van dolgunk, amely az ezzel versengő vagy ezt kísérő mediális formák elemzésével kiegészítve helyezhető el azon a palettán, amely a mítosz egyéni aktualizálásait fogja össze. Kétségen felül áll, hogy ezen szinkrón elemzési módszer segítségével – ahogy a König Ludwig XIV. karikatúrába történő átültetésénél látni lehetett – jól megvilágíthatók a különmemű formákban mutatkozó párhuzamok és eltérések, és hogy az effajta megközelítés diakrón síkra történő áthelyezésével feltárhatóvá válik a kollektív emlékezet változásainak, valamint a mitologizálás eljárásainak történetisége

455 Himmel, Stephanie: Von der „bonne Lorraine” zum globalen „magical girl”. Die mediale Inszenierung des Jeanne d’Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 63. o.

456 Himmel: Von der „bonne Lorraine” ..., 26. o.

457 Vö. Himmel: Von der „bonne Lorraine” ..., 29–71. o.

is. Egy efféle eljáráshoz képest a manézsdarabok itt javasolt elemzése azonban jóval szűkebb és pontszerűbb kíván maradni, illetve kevésbé célozza a fogalomhasználati revíziót és átfogó tendenciák felvázolását. Ehhez ugyanis a jelenleg elérhető alapkutatási eredmények még roppant szegényesek, még ha a rokon műfajokkal való összehasonlításokhoz támpontokat adhatnak is azok a már előrehaladottnak tekinthető kutatások, amelyek például a történelmi regény, dráma vagy kosztümös filmek kapcsán születtek.

Mindazonáltal a történeti és mitologizáló beszédmód közti, Himmel monográfiájában is központi jelentőségű eltérések és átfedések a cirkuszi pantomimek vonatkozásában is relevánsnak bizonyulhatnak: ahogy munkahipotézisemben is megfogalmaztam – illetve a történeti narratívát tárgyaló kutatások fenti áttekintése nyomán is kiemelttem –, feltételezhető, hogy a manézsdarabok történetmesélő eljárásai nem feleltethetők meg maradéktalanul azoknak a stratégiáknak, amelyek a felvilágosodás utáni, polgári történetírás nyomán elszaporodó történelmi regényeknek és drámáknak voltak a sajátjai. Stephanie Himmel is azért beszél Jeanne d’Arc mítoszának aktualizálásairól, mert a német ókortudató és emlékezzeteoretikus Jan Assmann-nal egyetértve a mítoszt olyan „megalapozó történet[ként]” értelmezi, amely egy társadalom önazonosságát a történeti folytonosságban és/vagy a jelen hiányainak feltöltésével határozza meg úgy, hogy a tényszerű történelem e transzformáció során elveszti tényszerűségét.⁴⁵⁸ Bár maga Assmann és Himmel sem rokonítja az ekképp láttatott „mitomotorikát”⁴⁵⁹ Hans Blumenberg német filozófus nagyhatású mítoszkonceptiójával, ebben az összefüggésben mégis kiemelendő, hogy Blumenberg is felhívja a figyelmet a mítosz identitásteremtő, a történetiséget hatékonyan helyettesítő működésmódjára. E hatékonyság pedig elsősorban két olyan mozzanatra vezethető vissza, amely a Jeanne d’Arc-kultuszban ugyanúgy kimutatható, mint számos manézsdarab esetében: Blumenberg szerint ugyanis a mítoszok általában inkonzisztensek⁴⁶⁰ – tehát nélkülözik a történelem kauzalitását –, ráadásul formájukat vesztett tartalmakként rugalmasak, és „magyarázat helyett az elbeszélés” formájába öntve lehetővé teszik roppant „heterogén elemek”

458 Vö. Assmann, Jan: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1999, 78. o. sk.

459 Assmann: A kulturális emlékezet, 79–86. o.

460 Vö. Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (szerk.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München: Fink, 1971, 11–66. o., itt: 21. o. sk.

egybefésülését.⁴⁶¹ Blumenberg ugyanakkor osztja azt a nemcsak a történelmi regény és a történelmi narratívák konjunktúrája kapcsán, hanem a mitologizálásra való társadalmi hajlam összefüggésében is megfogalmazott véleményt,⁴⁶² mely szerint a mítoszok újraolvasása, átírása és tömeges fogyasztása olyan korszakokra jellemző, amelyeket „a rendszerállapotaikban bekövetkező változások nagy sebessége”,⁴⁶³ azaz válságos vagy válságközeli körülmények jellemeznek. Feltételezésem szerint ez az érvelési minta – akárcsak a történelmi regény elemzéseinek esetében – Blumenberg írásaiban is arra vezethető vissza, hogy alapvetően kanonikus filozófiai, filozófiatörténeti és irodalmi művekből indul ki, és ennyiben az ő koncepcióját is meghatározzák a regényelméleti vizsgálatok, valamint a historiográfia-történet fentebb már vázolt alaptételei.

Ennek fordítottja áll a francia kritikus, irodalomtudós Roland Barthes *Mitológiák* című, 1954 és 1956 közt írt esszéinek gyűjteményére, illetve az esszék részleges magyar fordításában nem megjelentetett 1956-os kísérőtanulmányára.⁴⁶⁴ Barthes miközben a mitologizálás – blumenbergi meghatározásával össze-csengő – működésmódját vizsgálja, elmozdul a kanonikus vagy magas kultúra terepétől, amikor a kortárs tömegkultúra, „a francia hétköznapi” alkotásainak és gyakorlatainak elemzésével igyekszik feltárni, hogy ezek miként teremtenek „hamis látszatot”, amikor a valóságot a mítosz logikájának megfelelően egy történelmétől megfosztott, természetesként beállított valósággént jelenítik meg, és ily módon „ideológiai szemfényvesztést” űznek.⁴⁶⁵ A cikksorozat – amelyben szó esik többek közt közönségfilmekről, sajtófotókról, reklámokról, étkezési szokásokról és látványsportokról is – Barthes korai korszakának terméke, amikor a Marx ihlette társadalomkritikát, a freudi pszichoanalízist és a strukturalista nyelvészet alapvetéseit ötvözve igyekezett kidolgozni egy olyan jelleméleti olvasatot, amely alkalmazhatónak bizonyulhatott a nyelvi rendszer szerkezetéből kiinduló jelentéstulajdonítások kulturális és ideológiai mozzanatainak

461 Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos* [1979]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, 22. o., 143. o. és 264. o.; vö. a blumenbergi koncepció normatív mozzanatainak bírálatához Graevenitz, Gerhart von: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart: Metzler, 1987, XIX. o. sk.

462 Vö. többek közt Hüppauf, Bernd: *Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft*. In: Bohrer, Karl Heinz (szerk.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, 508–527. o.

463 Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, 41. o.

464 Vö. Barthes, Roland: *Mitológiák* [1957]. Ford. Ádám Péter. Budapest: Európa, 1983.

465 Barthes: *Mitológiák*, 5. o.

megragadására.⁴⁶⁶ Kiindulópontja a látható-olvasható jelek kettőssége volt, illetve a jelek azon kétfajta létmódja, amely a valóság elkendőzésében, illetve hozzáférhetővé tételében rejlik:

A jel azonban [Joseph L. Mankiewicz *Julius Caesar* című filmjében] kétértelmű: a felszínen marad, de azért kitartóan mélységnek álcázza magát: megértetni akar (ami dicséretes), de, ezzel egyidejűleg, természetesnek tünteti fel magát (ami csalás), egyszerre akarván tudatos és ösztönös, mesterkélt és keresetlen, művi és természetes lenni. Mindez a jel erkölcsiségéhez vezet el bennünket. A jelnek csak két szélsőséges formában volna szabad megfogalmazódnia: vagy legyen őszintén intellektuális, amikor a távolság szinte mértanná redukálja, [...] vagy mélyen gyökerező, olyan, amelyet – bizonyos értelemben – újra meg újra ki kell találni, amely [...] egy mozzanatot, nem pedig egy fogalmat jelez [...].⁴⁶⁷

A mitologikus beszédmódot ezek alapján azért nevezheti Barthes „másodlagos szemiológiai rendszer[nek]”, mert „parazita módjára” egy már meglévő jelre építve látja el a jelölőből és jelöltből álló jelet egy új jelentéssel, méghozzá úgy, hogy ebből a jelentésből lesz kiolvasható az „ideológiai szemfényvesztés”: a meglévő jel – az új jel jelölőrészeként – pusztá formává silányul, míg a hozzá kapcsolódó jelölt lesz a fogalmi összetevő, és e kettőből áll össze a mitológiai jelentés.⁴⁶⁸ Megvilágító példával szemléltetve: Barthes felidézi azt a *Paris Match* címlapot, amelyen egy francia trikolór előtt szalutáló, katonaruhát viselő néger kisfiú látható. Elsődleges szinten a kép pontosan ezt is jelenti – vagyis egy tisztelgő fekete bőrű katonafiú a francia zászló előtt –, másodlagos szemiológiai rendszerként véve azonban nem más, mint hogy „Franciaország egy nagy birodalom, és hogy fiai borszíntől függetlenül hűen szolgálgják a hazát, és hogy nincs jobb válasz az állítólagos gyarmatosítás ellenfeleinek [pontosabban az általuk megfogalmazott ellenvetésekre; T. K.], mint az az igyekezet, amellyel ez a fekete fiú az állítólagos elnyomóit szolgálja”.⁴⁶⁹ Barthes megközelítésének és finom elemzé-

466 Vö. Ette, Ottmar: Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 121. o. skk.

467 Barthes: Mitológiák, 36. o. sk.

468 Vö. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* [1957]. Ford. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, 258. o. sk.

469 Barthes: *Mythen des Alltags*, 260. o. sk.

seinek erősségét meglátásom szerint az adja, hogy elutasítva a tömegkulturális jelenségek és termékek pártos és elfogult olvasatát ragaszkodik tárgyának történetiségéhez, amit három alapvetéssel is hangsúlyossá tesz: először is kiemeli, hogy a „mítosz nem rejt el semmit, és nem tesz közszemlére semmit. A mítosz nem hazudik, és nem vall be semmit; ferdít.”⁴⁷⁰ Másodszor felhívja a figyelmet arra, hogy a mítosz háromféle olvasatát tartja lehetségesnek, amennyiben szó lehet szimbólumként történő olvasásáról (ez lenne a mítosz megalkotójának szemszöge), továbbá szó lehet a „mitológus” stratégiájáról, aki alibiként használva a mítoszt folyton negatív ítéleteket fogalmaz meg értelmezésekor, s végül szó lehet a mítosz jelenlétként történő olvasásáról, amely a „mítoszolvasó” dinamikus stratégiáját jelenti, és amelynek segítségével mind jobb-, mind baloldali ideológiakritika megfogalmazhatóvá válik.⁴⁷¹ Végül, harmadszor, Barthes azért véli elengedhetetlennek a pártatlanul bíráló olvasatot – amelynek közvetítése csak a „maró gúny”,⁴⁷² a szarkasztikus és „nem elkötelezett”⁴⁷³ hang formájában képzelhető el –, mert a mitologizáló beszédmód megfosztja tárgyat a történeti mozzanattól, vagyis változatlanként és változtathatatlanként, természeti adottságként állítja be, és ezzel azt a kispolgári kényelmességet szolgálja ki, amely megelégszik a fennállóval, mi több, örömet leli benne, és amely egyaránt érvényesülhet a polgárság, kispolgárság és a munkásréteg attitűdjében.⁴⁷⁴ A történelmi manézsdarabokra vonatkoztatva a barthes-i modell – kiegészítve a következő fejezetben még tárgyalandó „valósághatás” fogalmával – alkalmas lehet arra, hogy az elsődleges szemiotikai szint által közvetített, leegyszerűsítve alkotói üzenetnek nevezhető tartalom beazonosítható legyen, majd a „mitológus” és a „mítoszolvasó” szemüvegén át vizsgálva feltárhatóvá váljon, milyen ideológiai jelentések rakódtak rá erre a tartalomra. Látni, hogy a mítosz Barthes elképzelésében nem valamilyen konkrét eredet-, kozmológiai vagy pogány stb. mítoszt, és nem is egy-egy történeti személyiség köré épült mítoszt jelent, hanem – ahogy tételmondataiban is elhangzik⁴⁷⁵ – egy sajátos, rugalmas beszédmodot takar, amely képes „ferdít[eni]” annak érdekében, hogy elleplezze tárgyának nem eleve adott és változtatható mivoltát. Ezért – Himmel megközelítésével szemben – Barthes elemzései és meghatározásai tágabb

470 Barthes: *Mythen des Alltags*, 277. o.

471 Vö. Barthes: *Mythen des Alltags*, 276. o.

472 Barthes: *Mitológiák*, 7. o.

473 Barthes: *Mythen des Alltags*, 313. o. sk.

474 Vö. Barthes: *Mythen des Alltags*, 294. o.

475 Vö. Barthes: *Mythen des Alltags*, 251. o.; uő: *Mitológiák*, 6. o.

módszertani horizonton érvényesíthetők a manézsdarabok elemzésében, ami elsősorban a pantomimek értelemalkotó folyamatának vizsgálatát és kritikáját jelenti.

Stephanie Himmel, mint fent kiemeltém, egy lényeges terminológiai döntést is hoz, amikor nem műfajokról, hanem médiumokról beszél a Jeanne d'Arc-mítosz megjelenítési formái kapcsán, amit azzal indokol, hogy a 'műfaj' szóhoz túlzott mértékben társul a szövegszerűség mozzanata. Bár a fogalom irodalomtudományos beágyazottsága és ekképp szövegközpontú hagyománya kétségen felül áll, ám meglátásom szerint egyrészt széles körben elterjedt a nem szövegalapú művekre történő alkalmazása is, például a festészetben, a filmben vagy a zenében, másrészt a 'médium' szóhoz – legalábbis a magyarban és bizonyára „fiatalságának” köszönhetően is – erősen tapad a kommunikációs csatornákként értett technikai tömegmédiumok és ezek intézményi kereteinek képzete. Persze a két fogalom közös metszetének tekinthető egy olyan szemantikai mozzanat, amely a médiumok és a műfajok szelekciós és az értelmezést irányító jellegére vonatkozik, vagyis arra, hogy mind az alkotás, mind a befogadás oldalán egy-egy médium vagy műfaj használata együtt jár implicit vagy explicit egyezményeken alapuló szabályokkal, sémákkal és elvárásokkal, és mivel ezek történetileg változók, minduntalan nyitott vagy hibrid műfajok és médiumok jönnek létre.⁴⁷⁶ Ez kétségtelenül érvényes nemcsak a manézsdarabok belső differenciálódását illetően, hanem a szomszédos műfajokkal – mint a balettel, a revüvel vagy a filmmel – való érintkezések tekintetében is, vagyis ebben a tekintetben akár szinonimaként is alkalmazható lenne a két fogalom. Ellene szól azonban, hogy bár a műfajiság e dinamikusabb értelmezése a műfajelméletben és -történetben csak azt követően nyert létjogosultságot, hogy az antik és klasszicista, illetve romantikus mintára előíró poétikák, valamint a strukturalista és antropológiai elgondolások általános érvényűsége megkérdőjeleződött, ám a manézsdarabok kapcsán épp ezek a kései kutatások bizonyulnak termékenyebbnek a médiumtörténeti elemzéseknél, mert kisebb léptékekkel, erősebb kultúrtörténeti fókusszal és kevésbé a későmodern medialitás feltérképezéséből kiindulva

476 Vö. átfogóan Wenzel, Peter: *Gattungsgeschichte; Gattungstheorie und Gattungspoetik*. In: Nünning (szerk.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 205–209. o., itt: 205. o. és 209. o.; Schmidt, Siegfried J.: *Mediengattungstheorie*. In: Nünning (szerk.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 412–414. o., itt: 413. o.

dolgoznak.⁴⁷⁷ Ezért, illetve már csak a történelmi manézsdarabok múltbelisége és annak okán is, hogy elemzésem e kulturális jelenség olyan formai és tartalmi jegyeire – nem pedig technikai-kommunikációs minőségeire – összpontosít, amelyek rokonítják előadóművészeti és szépirodalmi műfajokkal, a 'műfaj' szó használata tűnik célravezetőbbnek.

E konzervatívnak tűnő döntés jogosságát továbbá alátámaszthatja az is, hogy egy olyan figyelemreméltó műfaji rendszerezés alapeleme lett a történelmi manézsdarabok értelmezésében is központi szerepet játszó narratíva fogalma, amely bár strukturalista alapelveket érvényesít, igyekszik számot vetni a szerkezeti hibriditás jelenségeivel is: az amerikai film- és irodalomtudós Seymour Chatman különválasztva a narratív és nem narratív szerkezetű megnyilvánulásokat – ahol a 'narratív' körülbelül megfeleltethető a klasszikus értelemben vett epikus megformálásnak –, egy főcsoportba sorolta többek közt az olyan írott formákat, mint a regény, az elbeszélő költemény és a drámaszöveg, illetve az operalibrettó és a filmforgatókönyv, mondván, valamennyiben közös a történetmesélés stratégiája. Ez a szándék egyúttal összeköti a nem írásos, hanem „előadott” verziókat, a színdarabot, a filmet vagy az operát is, hiszen ezek is valamilyen cselekményen alapulnak.⁴⁷⁸ Bár felróható ennek a – megint csupán leegyszerűsítve vázolt – modellnek, hogy radikálisan elmossa az eltéréseket a különböző elbeszélésfajták között, és egy olyan elemi, antropológiai állandónak tekintett történetfogalomra támaszkodik, amellyel adott esetben több veszíthető a vámon, mint amennyi nyerhető a réven, ám az elképzelés előnye a manézsdarabokat illetően tagadhatatlan: elemzésemben ugyanis nemcsak a felhasználható források sokfélesége, hanem az előadott pantomimek formátuma és a műsorfüzetekben olvasható szövegek jellege is szükségessé tesz egy olyan műfaj- és narratíva-fogalmat, amely túlmutat a vegytisztaságot tartani kívánó kereteken. Egyfelől adott az a körülmény, hogy a manézsdarabok bemutatóiról semmiféle közvetlen forrás – film- vagy hangfelvétel, illetve fénykép – nem áll rendelkezésre, illetve nem maradtak fenn a koreográfusok-rendezők által valószínűsíthetően használt rendező-, esetleg sűgő- vagy ügyelőpéldányok, valamint kellék- és világítási instrukciók sem, tehát az előadások színjátékként történő rekonstruálása csupán

477 Vö. például Voßkamp, Wilhelm: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie. In: Hinck, Walter (szerk.): Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977, 27–44. o.

478 Vö. Chatman, Seymour: Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1990, 109–123. o., itt: 115. o. sk.

másodlagosan, az első alfejezetben számba vett szöveges dokumentumok és kritikák alapján lehetséges, amelyek a porondon bemutatott cselekményt többé-kevésbé részletesen vázolják. Bár némely könyvtári és múzeumi különgyűjtemény őriz próbafotókat és kosztümterveket, illetve akad néhány vonatkozó sajtófotó is,⁴⁷⁹ ezek használati értéke az elemzés szempontjából eltörpül a többi dokumentum mellett. Annyi azonban bizonyosra vehető, hogy az előszó, a néma-játék, a zene, a tánc, az idomított állatok jelenléte vagy hiánya, illetve főként ezek változó mértékű ötvözése megnehezíti, hogy valamilyen kanonizált drámai vagy egyéb előadóművészeti kategóriába lehessen sorolni ezt a műfajt. Másfelől a cirkuszi pantomimek vizsgálata nemcsak e körülmények miatt nem támaszkodhat klasszikus előadáselemzői modellekre,⁴⁸⁰ hanem azért sem, mert néhány kivételtől eltekintve a műsorfüzetek sem drámaformában, hanem prózaszövegként – többnyire variálva a múlt és jelen idejű elbeszélést – írják le a cselekményt, kiegészítve a felvonásbeosztással, a felvonások címével és nemegyszer azzal az információval, hogy a porondon vagy a színpadon láthatók-e a megjelenített események. Ehhez hozzáadódnak olyan leíró-kommentáló szövegszakaszok, amelyek szintén az epika tárházából származnak, és ha nem is az elbeszélői hang megszólalásainak, de legalábbis szerzői kommentároknak tekinthetők.

Összességében tehát olyannyira hibrid „alapanyagú” az elemzésem tárgya, hogy a kanonikus műfaji kategóriákkal nehezen megragadhatónak bizonyul, hiszen egyesíti magában a színdarab, a némajáték és a próza egyes elemeit; viszont a pantomimelőadások és az őket kísérő műsorfüzetek metszete mindenképp meghatározható, nevezetesen, hogy egy történetet jelenítenek meg a maguk sajátos kódrendszerében, amelyben közös az a narratív jelleg, amely bár elsősorban a forrásokból kinyerhető tartalmi és nem formai mozzanatokra vonatkoztatható, mégis alkalmas lehet arra, hogy a történelmi témáknak a cirkuszi pantomimek keretében megvalósuló feldolgozásaihoz támpontokat nyújtson.

Éppen ezen adottságok és problémák fényében módszertanilag megfontolandónak bizonyulhat az a lehetőség is, hogy a mégoly vázlatosan rekonstruálható előadások és a műsorfüzetben – illetve jóval ritkábban a szövegkönyvben – olvasható szövegek zömét adaptációknak tekintsük, hiszen a manézsdarabok

479 Ilyen a Stiftung Stadtmuseum Berlin és a baraboo-i Robert L. Parkinson Library and Research Center; a többnyire esetlenül beállított sajtófotókhoz vö. például Anonim: Die Piff-Paff-Puff-Revue. Theater im Zirkus Hagenbeck. In: Die Bühne, 1924. december 4., 21–22. o., ANNO.

480 Vö. Schößler: Einführung in die Dramenanalyse, 195–201. o.

sok esetben valamilyen irodalmi műre, de legalábbis valamilyen szöveges formában terjesztett történetre alapulnak, még ha ezek beazonosítása nem is lehet maradéktalanul sikeres, amiként ezt a *Katharina II.* vagy a *König Ludwig XIV.* esetében is látni lehetett. Ám még effajta bizonytalan eredetű manézsdarabok összefüggésében is körvonalazható az az alaptörténet, amely tartalmi-formai hibridizációk útján, több forrásból származó egyvelegként cirkulálhatott, és amely aztán adaptálásra került.

Természetesen itt is jogosan merül fel a terminológia kérdése: az adaptációkkal foglalkozó, dominánsan filmelméleti és filmtörténeti irányultságú kutatások (*adaptation studies*) az elmúlt jó harminc évben roppant differenciálódáson mentek keresztül, ami azt eredményezte, hogy – akárcsak a 'pantomim', a 'történelem', a 'történeti narratíva' vagy a 'populáris stb. kultúra' esetében – nem lehet konszenzusos fogalomrendszerrel beszélni. Mindazonáltal egy minimális egyezés mutatkozik abban a definícióban, mely szerint az adaptáció többnyire egy adott műfajban vagy médiumban született műnek egy másikba történő átfordítása, átvitele, átformálása, ugyanakkor – kisebb számban – azonos műnem vagy műfaj is lehet a „cél tárgy”, amiként ezt a *remake*-ek is példázzák, sőt egyes megközelítések szerint adaptálásról van szó a drámaszöveg színpadra alkalmazásakor is. A kanonikusnak bizonyult filmelméleti álláspontokat a 2010-es évekig áttekintő doktori értekezésében Domonkos Péter átfogóan ismertette azt az adaptáció-elmélet-történeti ívet, amelyből kiolvasható a hűség értéktelített kérdésétől történő elmozdulás – vagyis hogy a feldolgozás mennyire maradt hű az eredetihez – azon vizsgálódások felé, amelyek a műfaji sajátosságokra, a kulturális átvitelek esztétikájára és intézményi feltételeire, valamint a médiumok közötti cserekapcsolatokra összpontosítottak-összpontosítanak.⁴⁸¹ Ebben a tendenciában két olyan lényegi belátás bizonyult felettébb termékenynek a frissebb kutatások számára, amelyek a manézsdarabok kapcsán is relevánsak. Egyfelől a feldolgozás másodlagosságából és főként alacsonyabbrendűségéből kiinduló, hűségelvű koncepciók – hajlamosak lévén átsiklani a műfaji-mediális különbségek fölött – az adaptálást nem öntörvényű, önálló esztétikával rendelkező műalkotásnak tekintették, holott a műfaj- vagy médiumváltás – így az újabb elemzések – épp e sajátosságok, a saját kódrendszer kihasználását és kidomborítását

481 Vö. Domonkos Péter: Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról. Budapest, ELTE, doktori értekezés, 2010, 16–144. o.; vö. tömör összefoglalásban Kuklis Katalin: Adaptációs gubanc. In: Kalligram, 2016. február, EPA.

teszik lehetővé.⁴⁸² Másfelől a művészeti és tágabban véve az egész kulturális szféra szöveg- és médiumköziségét hangsúlyozó koncepciók elbúcsúznak az „összöveg”, az egyetlen eredet képzetétől abban a meggyőződésben, hogy valamennyi mű sok-sok alpműre, számtalan forrásra vezethető vissza, és ezért maguk is adaptációk, vagy ahogy a már más összefüggésben idézett Linda Hutcheon és szerzőtársa, a Kanada-kutató és médiumteoretikus Siobhan O’Flynn fogalmazott: „a történetek pontosan ugyanúgy adaptálnak, ahogy maguk is adaptálódnak”.⁴⁸³ Mindezek a megállapítások természetesen még nem mondanak el semmit a konkrét adaptációs eljárásokról, amelyek a manézsdarabok esetében is érvényesülnek, ám felhívják a figyelmet arra, hogy – akár csak a fikciós történeti narratíva esetében – valamennyi újformátumú megjelenítéssel fennáll annak a lehetősége, hogy láthatóvá váljanak az alapanyagnak tekintett történet sajátos minőségei csakúgy, mint az ezt adaptáló mű specifikus eljárásai. Elemi szinten talán így írható körül az adaptáció-fogalom használatának hozadéka a történelmi cirkuszpantomimek elemzését illetően: a műsorfüzetek szövegei kapcsán egyrészt feltehető az a kérdés, hogy a nézői tájékoztatás célját szolgálva milyen redukciókkal, kiegészítésekkel, az értelmezést befolyásoló kommentárokkal dolgozott a pantomimszerző, és ezek a feltételezhető alapanyag tekintetében milyen jellegű eltéréseket jelentenek, illetve milyen új értelmezési mezőt nyitnak meg. Másrészt vizsgálható, hogy a műsorfüzet milyen viszonyban áll az előadással: amiként látni lehetett a *König Ludwig XIV.* példáján, lényeges szempontok bizonyultak lényegtelennek a manézsbeli bemutatón, ami leegyszerűsítve akár a formának, a látványközpontú rendezésnek a tartalom felett aratott diadalaként is értelmezhető. Harmadszor pedig a többé-kevésbé rekonstruált előadás összefüggésében is elemezhető az alapanyagként beazonosítható történet és prezentálásának viszonya, és ezen belül feltehető az adaptálás által kidomborított, műfaji sajátosságokra irányuló kérdés csakúgy, mint az alaptörténet tartalmi átformálását illető kérdés. Ez utóbbi kiegészíthető azzal a diakrón szempontú felvetéssel, hogy az adott manézsdarabbeli feldolgozás miként változott egy korábbihoz képest – mint említettem, a sorozatiság elve kitartóan érvényesült a cirkuszok műsorpolitikájában, ahogy azt látni lehetett az orosz

482 Vö. például Rajewsky, Irina: *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. In: *Intermedialitás*, 2005. ősz, 43–64. o., <https://doi.org/10.7202/1005505ar>; Straumann, Barbara: *Adaptation – Remediation – Transmediality*. In: Rippl, Gabriele (szerk.): *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin – Boston: de Gruyter, 2015, 249–267. o.

483 Hutcheon, Linda – O’Flynn, Siobhan: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013², 31. o.

cárnő köré épített pantomimek példáján is. Még szélesebbre nyitva a horizontot vizsgálható egy-egy alaptörténet más, rokonítható műfajokba átültetett újramesélése is, azzal a speciális kérdéssel kiegészítve, hogy a műfajok versenyhelyezete vagy – Kaspar Maaséval egyetértve⁴⁸⁴ – összefonódása milyen nyomokat hagyott az egyes feldolgozásokon.

Mindezen problémafelvetésekre behatóbban is visszatérek a következő fejezetekben, most azonban a Napóleon alakját megjelenítő manézsdarabokat áttekintve igyekszem konkrét példák segítségével is megindokolni a fent vázolt fogalomhasználati és módszertani kérdéseim jogosságát, illetve a történelmi pantomimek értelmezésében alkalmazhatónak vélt, felsorolt szempontok relevanciáját.

1.3.5 Példa: Napóleon-pantomimek (1806–1923)

A francia uralkodót megjelenítő manézsdarabok – közel sem teljes – szemléje rálátást nyújthat nemcsak arra, hogy abban a mintegy száz évben, melynek során különböző országok cirkuszhajói nagyszámban vitték porondra Napóleon tetteit, milyen műfaji megnevezésekkel dolgoztak a vállalkozások, és ekképp a pantomimek egyes alakváltozataiban milyen elemek bizonyultak hangsúlyosnak, hanem arra is, hogy konkrétan miben nyilvánult meg a műfaj hibrid jellege, valamint az adaptálás miféle eljárásokat részesített előnyben, és ezek a preferenciák milyen következményekkel jártak. Továbbá rávilágíthatnak arra is, hogy miként helyezhetők el e darabok a történelmi hitelességre támasztott igény és a mitologizáló beszédmód közti skálán. Tágabb összefüggésben pedig – elsősorban a kritikák alapján – kirajzolódhat, milyen kulturális státuszt tulajdonított a közönség és a sajtónyilvánosság a porondon látott történetnek, és mennyiben feleltek meg ezek az előadások a népszerű kultúra elméleteiben kimutatható értékválasztásoknak.

484 Vö. Maase, Kaspar: Massenmedien und Konsumgesellschaft. In: Haupt, Heinz-Gerhard – Torp, Claudius (szerk.): Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch. Frankfurt am Main: Campus, 2009, 62–78. o., itt: 74. o.

Műfaji megjelölések

A napóleoni háborúk csatái és alakjai már Napóleon 1821-es halála előtt, aktuálpolitikai eseményekként és szereplőkként is foglalkoztatták a cirkuszokat, hogy aztán hosszú éveken át retrospektív módon is elfoglalják a porondokat: az egyik legkedveltebb szüzének a nápolyi rablóvezér, Michele Pezza – közkeletű nevén: Fra Diavolo – francia uralom ellen vívott, 1806-ban akasztással végződő szabadságharca bizonyult.⁴⁸⁵ Napóleon halálának évében, de már „történelmi pantomim” megjelöléssel mutatta be a kiterjedt európai és oroszországi turnéiról híres Jacques (Jaques) Tourniaire társulata a *Fra Diavolo, oder: Der große Räuber in Calabrien* (Fra Diavolo, avagy A nagy rabló Calabriában) című, „új nagy olasz pantomimjét” Regensburgban, amelyet még évekkel később is játszott, mind színpadokon, mind porondokon.⁴⁸⁶ 1830 novemberében Mittauban, a mai lettországi Jelgavában vendégeskedett egy S. Stephany és A. Marteau vezette, valószínűsíthetően kisebb méretű és rövidéletű cirkusz, amely „nagy heroikus pantomim[ként]” hirdette Fra Diavolo abruzzói kalandjait úgy, hogy „több lovas ütközetrel és felfejlődéssel”, valamint „általános csodálatot” ébresztő, „több rabló által kaszkádon át végrehajtott lovas ugrással” gazdagította a kétrészes előadást.⁴⁸⁷ A párizsi Cirque Olympique első lovászmestere, Garnier szintén turnézott a pantomimmal: azt nem tudni, milyen mértékben merített ihletet a Cirque des Champs-Élysées-ben két évvel korábban játszott és „lovás jelenetként” meghirdetett előadásból,⁴⁸⁸ mindenesetre német városokat érintő vendéjátéka során, 1839 decemberében olyan „kétrészes, harcokkal és katonai felfejlődésekkel” fűszerezett, „látványos kiállítású jelenetként” mutatta be a darabot az augsburgi nézőknek, amelyben 60 szereplő alkotta a „gyalogságként, tüzérségként és mindkét nembeli honfitársként” fellépő statisztériát.⁴⁸⁹ Alig egy hónapra rá a bresloui közönség is láthatott egy „nagy, briliáns lovaspantomimet” *Fra Diavolo, oder: Das Gasthaus in Terracina* (Fra Diavolo, avagy: A terracinai fogadó) címmel, amelyet az Eduard Wollschläger,

485 Vö. többek közt Kuznecov: Cirk, 271. o. sk.

486 Vö. Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 5. kötet, 01329. sz.; [A prágai Landständisches Theater 1830. január 29-i műsora]. In: Prager Zeitung, 1830. január 24., [függelék], ANNO; Anonim: Wien. In: Allgemeine musikalische Zeitung, 1822. december 4., 792–799. h., itt: 793. h., BSB; Jacques Tourniaire utazásaihoz vö. Kuznecov: Cirk, 54. o. sk. és Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 1. kötet, 90. o., 276. o. és 334. o.

487 Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 2. kötet, 00033. sz.

488 Anonim: C. n. In: Le Figaro, 1837. július 23., [4. o.], Retronews.

489 Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 5. kötet, 01457. sz.

Ernst Renz és Oscar Carré mestereként is jegyzett Rudolph Brilloff társulata adott elő.⁴⁹⁰ Fali hirdetményén ugyanezt a címet tüntette fel 1850 szeptemberében egy közepes méretű vándorcirkusz igazgatója, Emanuel Beránek (Beranek) is, aki egy évvel később ünnepelte Prágában a Cseh Nemzeti Cirkusz megalapítását,⁴⁹¹ és aki Augsburgban a „teljes társulat előadásában” vitte porondra „pantomim[jét] felvonulásokkal, ütközetekkel, felfejlődésekkel”.⁴⁹² Az olasz banditavezér történeteit megjelenítő manézsdarabok műfaji megjelöléseiből ítélve a lovasdramaturgia dominált, melynek keretében a cirkuszok viszonylag nagy szereplőgárdával és feltehetően megfelelő kosztümökben mutatták be a darabokat. A lovas mutatványokra való támaszkodás a korai cirkuszok védjegye volt, sőt Evgenij Kuznecov szerint épp Bonaparte Napóleon idejére volt datálható nemcsak a cirkuszi, hanem a „hétköznapi” lovaglás virágkora is,⁴⁹³ amely aztán – mint fent már említettem – a különböző számzsánerek és a pantomimek műfaji differenciálódásának köszönhetően a 19. század második felére némileg visszaszorult.⁴⁹⁴ A *Fra Diavolo* azonban erősen tartotta magát a különböző cirkuszok repertoárján – Szentpéterváron 1866-ban ezzel vendégeskedett Carré is,⁴⁹⁵ Hermannstadtban (Sibiuban, azaz Nagyszebenben) pedig még 1875-ben is előadta a román Sidoli cirkusz⁴⁹⁶ –, ami nemcsak a cirkuszi lovashagyományok erejére, hanem a szűzsé közkedveltségére, de legalábbis közismert mivoltára is visszavezethető.

A kifejezetten Napóleon alakjára összpontosító, nagyobb számban a polgárkirályság idején porondra kerülő pantomimek műfaji megjelölései azonban ennél változatosabb zsánertípusok meglétére engednek következtetni, ami egyúttal a teatralizálódás, majd a revüszzerű előadások irányába történő, fokozatos elmozdulást is tükrözi. Először alig 13 évvel, majd újból 26 évvel Napóleon oroszországi hadjárata után Astley londoni cirkuszának örököse, Andrew Ducrow három héten belül több címmel is hirdette az 1812. szeptember 14-ei moszkvai tűzvész történetével foglalkozó darabot: augusztusban *Invasion of*

490 [Fali hirdetmény a Cirque Olympique 1840. január 10-i műsorához], Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Varieté – Zirkus – Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.; Brilloffhoz vö. Kuznecov: Cirk, 134. o. sk.

491 Vö. Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 334. o.; Kuznecov: Cirk, 162. o. sk.

492 Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 7. kötet, 02280. sz.

493 Vö. Kuznecov: Cirk, 76. o.

494 Vö. továbbá Assael: The Circus and Victorian Society, 3. o. skk.

495 Vö. Kuznecov: Cirk, 272. o.

496 Vö. [Circus Sidoli: az 1875. április 27-i műsor hirdetése]. In: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, 1875. április 27., 1853. o., DIFMOE.

Russia [or.] The Conflagration of Moscow (Oroszországi invázió, avagy A moszkvai tűzvész) volt a „pompás katonai és lovas látványosság” címe, amely „a teljes ménés és a dupla társulat” szereplését, valamint „új díszlet[et]” is ígért, és amelyben a hadjárat olyan „közismert eseményei” voltak láthatók, mint „a francia hadsereg a hófűvásban”, „az uralkodó egy szánban”, illetve „a kozákok pusztítása”.⁴⁹⁷ Szeptemberben viszont már szűkszavúbban, csupán a *The Burning of Moscow* (Moszkva égése) állt a plakátokon, egy „pompás katonai lovaslátványosság[ot]” reklámozva.⁴⁹⁸ Maga a történelmi esemény slágertémának bizonyult az öreg kontinensen is: a párizsi Cirque Olympique ezt az epizódot már 1830-ban beépítette a *L'Empereur* (A császár) című, Napóleon életét, illetve főként hadvezéri tetteit megjelenítő színjátékába,⁴⁹⁹ míg 1837 decemberében már egy „nagy katonai darab” részeként vitte porondra a moszkvai tűzvészt, amely a maren-gói csata, a madridi felkelés és a montmirail-i ütközet mellett itt is egy fejezetét alkotta „a birodalom legfontosabb eseményei[nek]”.⁵⁰⁰ A párizsi cirkusz már fent említett első lovászmestere, Garnier feltételezhetően merített némi ihletet ezekből az előadásokból, hogy augsburgi vendégszínháza során – a *Fra Diavolo* premierjét megelőzően – 1839 novemberében bemutathassa a *Napoleon in drei Epochen* (Napóleon három korszakban) című „történelmi jelenet[et]”, amely az uralkodó fordulatos életének valamennyi etapját sorra vette, a touloni hadnagyi szolgálattól a Szent Heléna szigetére történő száműzetésen át a temetéséig, sőt a „La gloire” című zárószínen valószínűleg az uralkodó dicső utóéletének tárgyalására is jutott idő.⁵⁰¹ Részletes sajtóvisszhang híján sajnos nem dönthető el

497 [Fali hirdetmény az Astley's Royal Amphitheatre 1838. augusztus 27-i műsorához], <https://www.bridgemanimages.com/de/noartistknown/circus-poster-living-lions-at-astley-s-1838-print/print/asset/7108303>; az 1825-ös előadáshoz vö. Assael: *The Circus and Victorian Society*, 58. o., illetve Oettermann: *Ankündigungs-Zettel...*, 4. kötet, 00875. sz. Továbbá a nyomtatásban is kiadott szöveggönyvhöz vö. Amherst, J. H.: *Napoleon Bonaparte's Invasion of Russia; or, The conflagration of Moscow. A military and equestrian spectacle in three acts*. London: T. H. Lacy [é. n.], <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044086857224&view=1up&seq=9>.

498 [Fali hirdetmény az Astley's Royal Amphitheatre 1838. szeptember 24-i műsorához], <https://emuseum.ringling.org/objects/49014/playbill-for-astleys-royal-amphitheatre-september-24-1838?ctx=c3ab3523doag2248898289f1f977e447ed8416e3&idx=12>.

499 Anonim: C. n. In: *La Quotidienne*, 1830. november 28., [3. o.], Retronews; vö. Prosper [Le Poitevin de l'Egreville, Auguste]: *L'Empereur. Evénemens historiques en cinq actes et en dix-huit tableaux*. Paris: Chez J.N. Barba, 1830, <https://cdm21047.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/5586/rec/1>; vö. továbbá Dmitriev: *Cirk v Rossii*, 32. o.

500 Anonim: C. n. In: *Journal du commerce*, 1837. december 30., [2. o.], Retronews.

501 Oettermann: *Ankündigungs-Zettel...*, 5. kötet, 01448. sz.; [Olympischer Circus des Herrn Garnier: az 1839. december 5-i műsor hirdetése]. In: *Augsburger Postzeitung*, 1839. december 5., [4. o.], BSB.

kétséget kizáróan, de erősen gyanítható az alcímben ismételt kitétel („három korszakban”) miatt, hogy Garnier abból a Cirque Olympique-beli pantomimból is dolgozhatott, amelyet szintén a *L'Empereur* szövegírója jegyzett társszerzőként, és amely Austerlitz címen zenével és balettel kiegészített drámában kísérte végig Napóleont az olaszországi hadjárattól kezdve az egyiptomi harcokon át a győztes ütközet helyszínéig, Austerlitzig.⁵⁰² Garnier, aki egyébként úgy tűnik, nem hagyott mély nyomokat a cirkuszi historiográfiában, különösen kedvelte az egykori hadvezér alakját: ugyanezzel a darabbal tért vissza 1840-ben is,⁵⁰³ de már az 1839-es vendégeskedés során is alkalmat talált arra, hogy bemutassa a *Die Schlacht von Smolensk, oder: Das Zusammentreffen zweier blessierter Freunde auf den Mauern von Warschau* (A szmolenszki csata, avagy Két sebesült barát találkozása Varsó falainál) című, „nagy katonai jelenet[et]”, amelyben „felfejlődések és gyalogos és lovas ütközetek” voltak láthatók, mégpedig kozák és lengyel csapatok szereplésével.⁵⁰⁴ Bár maga Garnier nem, ám egy párizsi műlovar kollégája, J. L. Dumos is felelevenítette a moszkvai tűzvész emlékét, amikor egy 1841-es braunschweigi fellépése alkalmával „egy jelenetben és három képben előadott nagy pantomim[ként]” mutatta be a *Der Brand von Moskau oder der Rückzug der Franzosen aus Russland im J. 1812* (Moszkva égése, avagy A franciák visszavonulása Oroszországból az 1812-es évben) című darabját.⁵⁰⁵ Egy évvel korábban az immár „Tourniaire et Ghelia” társulati néven turnézó cirkusz Münchenben is vendégeskedett a moszkvai tűzvésszel – a vállalkozók itt

502 Vö. Prosper [Lepoitevin de L'Égreville, Auguste] – Cornu, Francis: Austerlitz. Événements historiques en trois époques et huit tableaux. [Paris: k. n.], 1837, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3043784q>.

503 Vö. Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 5. kötet, 01453. sz.

504 Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 5. kötet, 01459. sz.; [Olympischer Circus des Herrn Garnier: az 1839. november 30-i műsor hirdetése]. In: Augsburgs Tagblatt, 1839. november 30., 1498. o., BSB.

505 Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 2. kötet, 00246. sz. A francia igazgató Louis Dumosról annyit lehet tudni, hogy a később híressé vált Charles Hinné hozzá szerződött le friss pályakezdőként (vö. Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 1. kötet, 108. o.; Saltarino, Otto H[ermann] W[aldemar] [szerk.]: Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über berühmte Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Acrobaten, Clowns etc. aller Länder und Zeiten. Düsseldorf: C. Kraus, 1891, 30. o., BSB), és hogy több európai város érintésével Pestre is eljutott, ahol a *Mazeppa* című darabbal szerepelt; vö. Anonim: C. n. In: Der Spiegel, 1840. október 28., 800. o., ADT.

„nagy katonai pantomim” megjelöléssel látták el a darabot.⁵⁰⁶ Természetesen az oroszországi repertoárokról sem hiányozhatott Bonaparte múltja: a kiterjedt nemzetközi turnékat tartó Louis Soullier⁵⁰⁷ cirkusza Kuznecov rekonstrukciója szerint az 1870-es években Szentpéterváron játszotta az *Otdyh v Vagrame* (Pihenő Wagramban) című pantomimet, amely „a Franconi-féle, bonapartista katonai-történelmi mimodráma maradványa volt”.⁵⁰⁸ Napóleon pályafutásának azon elemei, amelyek különösképp alkalmasnak bizonyultak látványos lovas manőverek cirkuszi megjelenítésére, összességében tehát erős jelenléttel tüntettek az európai cirkuszokban, legalábbis a 19. század második harmadáig, de mellettük helyet kaptak az olyan melodramai mozzanatok is, mint a száműzetés vagy egy kisgyermek égő házból való kimentésének epizódjái, illetve előfordult, hogy a darabok – mint a *L’Empereur* vagy az *Austerlitz* esetében – kifejezetten élőbeszédű drámaformában kerültek porondra.

Az 1870-es és 1910-es évek között aztán a francia és a német cirkuszokban is úgy tűnik, más témák aratnak: nemcsak a gyarmatosító és az egyre erősödő nacionalista törekvések nyomják rá a bélyegüket a műsorpolitikára, hanem a vígjátékok és a vízióvük fokozódó tértnyerése is. Bár Napóleon mint hadvezér alakja nem tűnik el a porondokról – Párizsban és Szentpéterváron a századfordulón is tovább él –,⁵⁰⁹ de hangsúlyosabbá válik a bulvármozzanat, az uralkodó magánélete. Miután a berlini Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus 1911 végén színpadra állítja a mérsékelt sikeres ír drámaíró, William Gorman Wills németre fordított, *Napoleon Bonaparte und seine Frauen* (Napóleon Bonaparte és asszonyai) című zenés, „látványos kosztümös darabját”,⁵¹⁰ 1913-ban

506 [Olympischer Cirkus der Kunstreitergesellschaft Tourniaire et Ghelia: az 1840. március 7-i műsor hirdetése]. In: Münchener Tagblatt, 1840. március 7., 280. o., BSB; vö. továbbá [Fali hirdetmény az Olympischer Cirkus der Kunstreitergesellschaft Ghelia und Tourniaire 1840. március 9-i műsorához], https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=18608996787&cm_sp=collections_-41UJ5JUJoczvQHRXhT4z6Z_item_1_5_-bdp.

507 Vö. többek közt Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 1. kötet, 315. o., 326. o. és 343. o.; Florin, Moritz: Kommerz und Vielfalt. Diversität in Zirkusunternehmen in den USA, Europa und Russland, 1850–1914. In: uő – Gutsche, Victoria – Krentz, Natalie (szerk.): Diversität historisch. Repräsentationen und Praktiken gesellschaftlicher Differenzierung im Wandel. Bielefeld: transcript, 2018, 121–142. o., itt: 127. o. sk.

508 Kuznecov: Cirk, 274. o.

509 Vö. [Litografált plakát a Cirque d’Hiver 1814 című pantomimjéhez, 1900], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9014722t>; Kuznecov: Cirk, 350. o.

510 Vö. H. F.: Das Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus. In: Berliner Tageblatt MA, 1911. december 22., [2. o.], ZEFYS; Willshez vö. Booth, Michael R.: Victorian Spectacular Theatre, 1850–1910. New York: Routledge, 1981, 99. o. skk. A lefordított Napóleon-darab az *A Royal Divorce* (Fejedelmi válás) című melodramán alapul.

– meglovagolva a Napóleon számára végzetes és az ellene szövetkezett nemzetek számára győztes lipcsei csata németországi emlékévét – a rendező, James Bauer turnéra indul vele, és átplántálja a Circus Busch hamburgi porondjára is.⁵¹¹ Az első világháború kitörése azonban újfent a francia császár haditetteinek felidézése irányába vezeti a cirkuszokat: a koppenhágai Cirkus Schumann például „történelmi kosztümös pantomim[ként]” mutatja be a Willy Schumann rendezte *Napoleon i Ägypten* (Napóleon Egyiptomban) című darabot, amelyben a tisztigárda és a beduinvezér mellett 200 statisztá és 50 ló is szerepel.⁵¹² A Weimari Köztársaság idején aztán út a Circus Busch órája is: 1923-ban két pantomimmal is jelentkezik a társulat. Az *Ut de Franzosentid* ([Aus der Franzosenzeit], kb. Németország francia megszállásának korából) című darabot „új vidám manézs-szindarab[ként]” hirdeti a cirkusz, amely dalbetétekkel gazdagítva, anekdotikusan visz porondra „egy vidám játék[ot] egy zord korból”.⁵¹³ Komolyabb vizekre evez az 1806. *Aus Deutschlands tiefster Not* című manézs-darab, amely több cím- és alcímváltozattal, de mindenütt „történelmi manézs-szindarab[ként]” kerül a porondra, és amely Lujza királyné Napóleonnal folytatott, sikertelen tilsiti tárgyalásainak előzményeit és következményeit jeleníti meg.⁵¹⁴

E némileg mechanikusan felsorolt Napóleon-pantomimek műfaji megjelölései alapján felemás kép rajzolódik ki a terminológiát illetően: a ‘történelmi’, ‘heroikus’ vagy a ‘katonai’ jelzők, amelyek körülbelül a 19. század közepéig uralkodnak a plakátokat és a sajtóhirdetéseket, a lovasdráma hagyományainak követését tükrözik, ám a ‘jelenet’, ‘pantomim’, ‘darab’ és ‘látványosság’ kitételek alapján, amelyek szinte logika nélkül váltakoznak, csupán bizonytalan következtetéseket lehet levonni a pontos előadói forma tekintetében. A falihirdetések grafikája és bővebb szövegezése, valamint az elszórtan megjelent, részletesebb sajtókritikák alapján ugyanakkor eldönthetővé válik, vajon pusztán egy-egy számot láttak-e el a cirkuszok címmel és műfaji besorolással, vagy valóban nagyobb narratív ívet leíró pantomimról volt-e szó. Ami viszont ebben

511 Vö. E. M.: Napoleon Bonaparte und seine Frauen. In: Hamburger Anzeiger, 1913. március 11., 4. melléklet, 7. o., Europeana; a némileg megtévesztő plakáthoz vö. Circus Busch: Napoleon Bonaparte und seine Frauen [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010002917, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/174404>.

512 [Szórólap a Cirkus Schumann 1916–1917-es évadához], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO0600310.

513 Winkler: Circus Busch, 40. o.; [Circus Busch: az 1923. szeptember 4-i műsor keretes hirdetése]. In: Hamburgische Börsen-Halle MA, 1923. szeptember 4., [4. o.], Europeana; Circus Busch: Ut de Franzosentid [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010003159, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/174645>.

514 Teller: Zirkuspantomimen zwischen Geschichte und Mythos.

a korban többször még a sajtóvisszhang alapján sem állapítható meg biztosan, az az élőbeszéd jelenléte vagy hiánya – erről jobbra legfeljebb a szövegek könyvek adhatnak felvilágosítást, mint például az Austerlitz esetében. A 19. század második felétől az a tendencia látszik érvényesülni, hogy – legalábbis a falihirdetményeken – a ‘manézs-szindarab’ vagy a ‘pantomim’ elnevezés többnyire csupán egy-egy jelzővel, például a ‘történelmi’ vagy ‘kosztümös’ kitétellel bővítve jelenik meg, és nem kíséri olyan – figyelemfelhívást is szolgáló – kiegészítés, mely szerint a darab például „felvonulásokkal, ütközetekkel, felfejlődésekkel” mutatja be tárgyát a porondon. Ez a szűkszavúság feltételezésem szerint arra vezethető vissza, hogy a cirkuszi műsor egyik felében látható számok elnevezéseinél egyre gyakrabban az artista nevét és a számzsáner megnevezését alkalmazták beazonosításra, ami egyúttal feleslegessé tette a két eltérő súlyú műsorszám jelenetként, illetve darabként történő megkülönböztetését. Összességében tehát úgy tűnik, a kiválasztott Napóleon-pantomimek szűk keresztmetszete alapján igazolható a műfaji terminológiával foglalkozó alfejezetben vázolt diagnózis, mely szerint roppant változatosak a cirkuszok által alkalmazott besorolások, de némi műfajtörténeti elmozdulások kiolvashatók belőlük. Ugyanakkor ez utóbbi összefüggésben a kutatás további forrásfeltárássra szorul, hiszen a konkrétabb alakváltozatokra csak a kísérő források – kritikák, szövegek könyvek – alapján lehet következtetni. Továbbá, mivel az Egyesült Államok cirkuszhai nem mutattak különösebb érdeklődést Napóleon pantomimbeli megformálása iránt – csupán a lángokban álló Moszkva lett egy Coney Islanden bemutatott tűzijáték szüziséje, illetve Buffalo Bill használta a francia hadvezért marketing-fogásként –,⁵¹⁵ a ‘spectacle’ elnevezés amerikai alakváltozatait illetően a felsorolt pantomimek nem szolgálnak felvilágosítással.

Az adaptálás kérdése

Valamennyi fent számba vett pantomim esetében biztosra vehető, hogy rendezők vagy konkrét műből, vagy művek egyvelegéből dolgoztak, s még inkább valószínűsíthető, hogy a cirkuszi történetek váza a korabeli közönség számára jól ismert lehetett. Csupán néhány példát említek szemléltetésképp: a Circus Busch a németországi francia megszállás tréfás rekonstrukciójánál, az *Ut de*

515 Vö. Sullivan, David A.: Coney Island History: The Story of Pain’s Manhattan Beach Fireworks Shows, 2015, <https://www.heartofconeyisland.com/pains-fireworks-manhattan-beach-coney-island.html>; Buffalo Bill’s Wild West and Congress of Rough Riders of the World [plakát], [1896 k.], <https://www.loc.gov/resource/cph.3g02350/>.

Franzosentid porondra állításánál merített az alsónémet író, Fritz Reuter azonos című, 1859-ben megjelent önéletrajzi regényéből, amely figyelemreméltó karriert futott be nemcsak irodalmi németre való fordításának széles körű elterjedésével, hanem azzal a nagyszámú színházi adaptációjával is, amelyek között a népszínművek és vígjátékok mellett találni operát és operettet is.⁵¹⁶ A regény egyes epizódjai anekdoták, prózafeldolgozások formájában és felolvasóestek közvetítésével is terjedtek.⁵¹⁷ Bár részletes műsorfűzet hiányában nem vehető biztosra, de a manézsbeli feldolgozás plakátjai alapján ítélve feltételezhető, hogy a cirkusz a legismertebb epizódokat emelte át a porondra: ilyen volt a faluban elsőként megjelenő francia katona leitatása, majd eltűnése után egy kemencéből való előbukkanása, illetve az általa zsákmányolt arany okozta gondok.⁵¹⁸ A kalandos regény, amely egy falusi közösség valamennyi embertípusát felsorakoztatja több komikus helyzetben és a nevetségessé tett francia megszállókkal űzött macska-egér harcban, alapanyagként jól hasznosítható volt nemcsak a nemzet-tudat erősítése céljából, hanem pusztán szórakoztató előadásként is.

Az olasz zshivány, Pezza alias *Fra Diavolo* élete és halála azon túl, hogy lovasdrámaként különösen alkalmasnak bizonyult manézsbeli bemutatásra, azért is válhatott slágertémává, mert a korabeli sajtótudósításokból ítélve nem volt olyan európai ország, ahová ne jutott volna el a híre; alakja még évekkel halála után is sajtótéma volt, amikor történészek igyekeztek rekonstruálni pályafutását. Cirkuszi történetként már 1808 augusztusában, alig két évvel a briganti kivégzése után látni lehetett a *Fra Diavolo, ou le Frère Diable chef de brigands dans les Alpes* (Fra Diavolo, avagy Ördögi testvér, a banditavezér az Alpokban) címmel a párizsi Cirque Olympique-ben,⁵¹⁹ és ahogy a fenti felsorolás mutatta, jó hetven éven át le sem került a cirkuszi repertoárokról. Ugyanakkor a szüzsébeli hangsúlyok melodráma felé történő eltolódásában komoly szerepe lehetett annak a vígoperának, amelynek szövegét a roppant termékeny Eugène Scribe, zenéjét pedig a korban igen sikeres Daniel-François-Esprit Auber szerezte, és amelyet 1830 januárjában mutatott be a párizsi Théâtre de l'Opéra-Comique *Fra-Diavolo, ou l'Hôtellerie de Terracine* (Fra Diavolo, avagy A terracinai

516 Vö. Nenz, Cornelia: Theater um Fritz Reuter. Die Werke Reuters in der deutschsprachigen Theater- und Filmrezeption. Friedland: Steffen, 2011, 145–174. o.

517 Vö. többek közt Lange, Heinrich: Zwei Geschichten ut'e Franzosentid. Leipzig: Lenz, [1909]; Anonim: Reuter-Abend. In: Hamburgische Börsen-Halle MA, 1924. január 24. [3. melléklet, 1. o.], Europeana.

518 Vö. a Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam katalógustételeit.

519 Vö. [Cirque Olympique: az 1808. augusztus 17-i műsor hirdetése]. In: Gazette nationale ou le Moniteur universel, 1808. augusztus 17., 908. o., Retronews.

fogadó) címmel.⁵²⁰ A darabot Brilloff és Beránek cirkusza már ekként hirdette és játszotta, és a falihirdetményeken olvasható szereposztás is arra enged következtetni, hogy átvették magát a történetet is. Az idősebb Ernst Renz 1841-ben pedig már kifejezetten azzal hirdette a darabot, hogy az opera alapján, „a teljes zene” átvételével és „híres kaszkádugrásokkal” játssza a pantomimet.⁵²¹ Itt, a terracinai fogadóban a nápolyi szabadságharcosból egyszerű útonálló lett, akit nem a francia császár kedvéért, hanem pénzjutalomért, illetve a fogadós lányának a kezéért kell elkapni, amit egy olasz dragonyos sikeresen abszolvál is.⁵²² Ennek fényében, illetve a bandita sorsának további feldolgozásaiból ítélve Fra Diavolo cirkuszi ábrázolásában az 1830-as évektől kezdve a katonai pantomimek és a valószínűsíthetően előszavas, zenével kísért melodrámaszerű manézsarabok párhuzamosan lehettek jelen. A kortársi vígoperák és operettek átvétele, manézsarabbá történő átformálása korántsem volt egyedülálló a korban: 1866 márciusában Oscar Carré Szentpéterváron Jacques Offenbach slágerdarabját adaptálva mutatta be az *Orfej v ade* (Orfeusz az alvilágban) című, „mitológiai pantomim[et]”, amikor „átváltozásokkal, tűzijátékkal és záradékkal alvilági ünnepéllyel” kiegészítve, kánkánt táncoló balettkarral vitte színre a francia zeneszerző művét.⁵²³

Az adaptálási eljárások és a műfaji kölcsönhatások utolsó példaként a moszkvai tűzvész szintén nemzetközi pályát befutó cirkuszi feldolgozásai, valamint az őket megelőző-kísérő művek esete tűnik tanulságosnak: a francia hadvezér oroszországi vereségének emblematisz epizódja képek formájában hamar elterjedt mind nyomtatásban, mind „élő” mutatóványként. A 18. század vége óta működő nürnbergi Bilderbogen-Verlag rendszeresen jelentetett meg olyan gyűjteményeket, amelyek háborúkról, hadieseményekről készült rézkarcokat, festményeket tartalmaztak, és amelyekből olcsó nyomtatványokat, sőt játékkártyákat is gyártottak – a kiadónak dolgozó festőket bár „lekezelően

520 Vö. többek közt Anonim: Opera-Comique. In: *Le Figaro*, 1830. január 29., 2. o., Retronews; a szerzőpáros futószalagszerű vígopera-írásához vö. Schneider, Herbert: Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique oder Was lehrt uns die Entstehungsgeschichte des Fra Diavolo? In: uő – Wild, Nicole (szerk.): *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms, 1997, 235–269. o.

521 Raeder, Alwill: *Der Circus Renz in Berlin. Eine Denkschrift. Zur Jubiläums-Saison 1896/97*. [Berlin: k. n., 1897], 22. o., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510920w/f44.image>.

522 Vö. Auber, Daniel-François-Esprit – Scribe, Eugène: *Fra-Diavolo, ou l'Hôtellerie de Terracine* [1830], f. n., <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=14#libretto>. Magyarul először Kolozsváron játszották a vígoperát Szerdahelyi József fordításában; vö. K. D. M.: *Kolozsváratt*. In: *Honművész*, 1833. augusztus 22., 333–334. o., ADT.

523 Kuznecov: *Cirk*, 272. o.; vö. továbbá uő: *Cirk*, 277. o. sk.

katonafestőknek” hívták,⁵²⁴ ám a műveikről készült reprodukciók a történetírásban „nürnbergi metszetekként” komoly forrásstátuszra tettek szert.⁵²⁵ E kollekciók jutányos áraikkal a kevésbé tehetős vásárlókhoz is eljuthattak – igaz, például a moszkvai tűzvészt tematizáló grafikák csak jó 15–20 évvel a történelmi esemény után kerültek forgalomba.⁵²⁶ Ezzel szemben szélesebb közönséget és főleg rövidebb időn belül értek el az animált képek, amelyeket vásárokon vagy a célra alkalmassá tett termekben, színházakban állítottak ki. A mesterséges fényeffektusokra, tűzijátékokra specializálódott, bábszínházat is működtető Wilhelm Gropius Berlinben már 1812 karácsonyán úgy mutatta be – Karl Friedrich Schinkel festő-grafikus városi látképét felhasználva – a lángokban álló Moszkvát, hogy hangeffektusok és mozgó emberalakok segítségével teremtette meg a közvetlen tapasztalás és a mozgalmasság illúzióját.⁵²⁷ Az 1820-as és az 1850-es évek között – legalábbis a német fejedelemségek területén – alig múlt el év, hogy „mechanikus (világ)színház”, „varázsszínház” vagy „optikai(-mechanikus) színház” elnevezéssel, illetve viaszbábkiállítás vagy zenés tablókép részeként ne mutatták volna be vándormutatványosok az 1812-es moszkvai tűzvészt, de ezeken kívül természetesen helye volt a tűzijáték-előadásoknak is⁵²⁸ – hozzájuk képest a fentebb említett, 1886-os New York-i látványosság meglehetősen kései fejleménynek tekinthető. Párizsban körkép formájában közvetítette a moszkvai tűzvész jeleneteit a katona és festő Jean-Charles Langlois: panorámája 1839-től

524 Parth, Susanne: Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts. Paderborn é. m.: Schöningh, 2010, 78. o. és 256. o. sk.

525 Vö. Kataev, Ivan M.: Пожар Москвы. In: Sytin, Ivan D. (szerk.): Отечественная война и русское общество 1812–1912. Москва: Товарищество И. Д. Сытина, 1912, IV. kötet, 141–151. o., <https://runivers.ru/bookreader/book192690/#page/147/mode/1up>.

526 Vö. Parth: Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda, 253–257. o.

527 Vö. Anonim: Weihnachtsausstellungen zu Berlin. In: Zeitung für die elegante Welt, 1813. január 12., 1–2. o., BSB; Schinkelhez és Gropiushoz vö. Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk. 3. jav. kiad. Stuttgart – Fellbach: Edition Menges, 2003, 51. o. sk.; a tollrajzhoz vö. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: Das Erbe Schinkels, 2011, <http://schinkel.smb.museum/index.php>.

528 Vö. többek közt [P(aul) Gropius 1821. november 10-i műsorának hirdetése]. In: Privilegierte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten (Hamburg), 1821. november 10., [7. o.], Europeana; [Hornung 1833. szeptember 15-i tűzijátékának hirdetése]. In: Privilegierte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten (Hamburg), 1833. szeptember 14., [8. o.], Europeana; Anonim: Das Kunstfiguren-Theater. In: Moravia, 1842. október 17., 336. o., BSB; Anonim: C. n. In: Münchener Tagblatt, 1845. május 2., 553. o. BSB.

két éven át volt látogatható, de Langlois már 1835-ben felvette a tűzvész motívumát a Moszkva környéki harcokat tematizáló körképére is.⁵²⁹

E vizuális „cikkek” felfutásával párhuzamosan persze virágzott az irodalmi-színpadi feldolgozások kultúrája is, mégpedig lefedve a teljes műfaji és célközönségbeli palettát.⁵³⁰ Ezek közül érdemes kiemelni egy – Arthur H. Saxon megfogalmazásában – „hibrid”⁵³¹ előadásformát: az erőművész Karl (Carl) Rappo – aki valójában Carl Rapp néven született Tirolban⁵³² – az 1840-es évektől kezdve vitte cirkuszokba és különböző színházakba azon egyvelegeit, melyek során mitológiai élőképeket kombinált erőmutatványokkal.⁵³³ Ezt egészítette ki Napóleon életéből vett epizódokkal, amikor Bécs főleg közép- és kispolgári közönségének játszó Theater in der Josefstadt deszkáin 1848 áprilisában bemutatta azt a zavarba ejtő mixtúrát, amelyben a következő jelenetek voltak láthatók: az előadás első felét a zenés „élőképek akadémiaja” töltötte be, amely ókori források és korabeli festők műveiből építkezve vitte színre nemcsak a három gráciát, Odüsszeuszt és Prométheuszt a nimfák csoportjával, hanem a pusztában prédikáló János evangélistát, a Zephürosszal szálló Pszühkét és a jeruzsálemi romoknál síró Jeromost is. Az előadás második részében fokozódott az egyvelegjelleg: négy képben került színpadra Napóleon Elba szigetéről való visszatérése, Lannes marsall halála, a császár regensburgi harci epizódja és a waterlooi csata, ám e képek között Rappo és fia, François „herkulesi, indián és szír játékok[at]” adott elő, amelyek alapvetően zsonglőr- és erőmutatványokat takartak.⁵³⁴ François Rappo, vagyis Franz Rapp, miután saját társulatot alapítva nemzetközi turnéra indult, 1854 novemberében már tisztán cirkuszi formában

529 Vö. Anonim: Panorama. De la bataille de la Moskowa, par M. Langlois, rue des Marais du Temple. In: La Gazette de France, 1835. szeptember 17., [3. o.], Retronews; J. T.: Panorama des Champs-Élysées. Incendie de Moscou, par M. Charles Langlois. In: La Quotidienne, 1839. június 1., [1. o.], Retronews.

530 Vö. Németországhoz átfogóan Befslich, Barbara: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, 61–282. o.; továbbá Angliához és Franciaországhoz Dwyer, Philip: Napoleon. Passion, Death and Resurrection 1815–1840. London é. m.: Bloomsbury, 2018, e-könyv, passim; a moszkvai tűzvész kapcsán született irodalmi és politikai spekulációkhoz vö. még Carver, Ben: Alternate Histories and Nineteenth-Century Literature. Untimely Meditations in Britain, France, and America. London: Palgrave Macmillan, 2017, 22–60. o.

531 Saxon: Enter Foot and Horse, S. o.

532 Vö. Rapp, Carl: Dank eines Tyrolers. In: Wiener Zeitung, 1848. május 1., 584. o., ANNO.

533 Vö. többek közt H.: Theater in der Josephstadt. In: Der Humorist, 1848. február 8., 131. o., ANNO.

534 [Karl Rappo 1848. április 8-i műsorának hirdetése]. In: Fremden-Blatt, 1848. április 8., [4. o.], Googlebooks.

mutatta be a mittaui színházban az 1812, oder: *Napoleon in Russland* (1812, avagy Napóleon Oroszországban) című „nagy történelmi mimodrá[m]át” 2 részben és 7 jelenetben”. Ezt „katonai felfejlődésekkel, manőverekkel és bombázásokkal” 100 szereplő adta elő, mielőtt zárásképp egy „nagy csata-tűzijáték[ot]” is megcsodálhatott a közönség; a falihirdetmény külön kiemelte a moszkvai tűzvészt ábrázoló jelenethez festett dekorációkat.⁵³⁵

Meglátásom szerint a Circus Busch manézsdarabja, illetve Fra Diavolo és a moszkvai tűzvész történetének pantomim-feldolgozásai alapján az adaptációs eljárások három olyan paradigmátikus esetéről lehet beszélni, amelyek általánosnak tekinthetők a cirkuszi darabrendezéseket és a történelmi témával való foglalkozást illetően: a történelmi regényre támaszkodó *Ut de Franzosentid* szabadon válogatva az alapanyagból a főbb és legismertebb cselekményelemeket gyúrta át komikus manézsdarabbá úgy, hogy forrását nemcsak a címválasztással tette világossá, hanem a kiadott szórólapon is szerepeltette az író Fritz Reuter nevét. Az olasz briganti példája azt a tendenciát szemlélteti, mely során a történelmi-politikai mozzanatok kidomborító előadásmód eltolódik a melodramai megjelenítés felé, mégpedig feltételezhetően egy másik, rokon műfajban született és roppant népszerűvé vált mű – itt konkrétan egy vígopera – hatására. Végül a moszkvai tűzvész – egyébként nemzetközi összefüggésben is általánosítható, de itt nem részletezett – alakváltozatai azt mutatják meg, hogy e fajsúlyos történelmi eseményről való, nem szaktudósi közegben terjedő ismereteket egyfelől mennyire meghatározhatták a vizuálisan közvetített információk, és másfelől Napóleon kultikus alakja mennyire kedvezett annak, hogy a legkülönbébb írásos és előadóművészi műfajok magukba szívják és saját jelrendszerükre fordítsák le ezt a tudásanyagot.

A kifejezetten cirkuszi megjelenítések összefüggésében azt is látni, hogy a 19. század első feléig a francia uralkodó alakjának felidézéséhez a cirkuszok erősen támaszkodnak a műlovaglás intézménybeli hagyományaira, vagyis e történelmi adaptációk főként a hadi eseményeket teszik meg alapnak, s majd csak később fordulnak olyan bulvártípusú epizódok felé, mint amilyen Napóleon nőkhöz fűződő viszonya. Egy ilyen mozzanatra összpontosító manézsdarab példáján a következő alfejezetben rövid elemzését adom annak, hogy a történelmi narratíva és a mitologizáló beszédmód miként fonódik egymásba, és ez a kritikákban milyen minősítéseket kap a cirkuszi pantomim mint műfaj kulturális státuszát illetően is.

535 Oettermann: Ankündigungs-Zettel..., 2. kötet, 00183. sz.

Történetiség, mitologizálás és kulturális státusz

A Circus Busch két éven át tartotta műsoron az 1806. *Aus Deutschlands tiefer Not* című manézsdarabját, amelynek több cím- és alcímváltozata is volt, és amely az 1923-as berlini premier után Hamburgban, majd 1925-ben Breslauban is bemutatásra került, vagyis viszonylag hosszan, ráadásul több német városban és egy komoly gazdasági-politikai válság idején szerepelt. A pantomim a történeti és mitologizáló narratívák összefüggésében kétszeresen is tanulsággal szolgálhat, ugyanis sajátosan ötvözi a németországi Napóleon-kultusz elemeit és a Lujza porosz királyné köré szőtt legendákat. Ezek elemzéséhez nemcsak a két történelmi személyiségre fókuszáló, gazdag szakirodalom nyújt segítséget,⁵³⁶ hanem az a gyakorlati körülmény is, hogy a Zirkusarchiv Winkler állományában megtalálható a manézsdarabhoz kiadott, nyolcoldalas programfüzet, illetve hogy a Stiftung Stadtmuseum Berlin különgyűjteményében fennmaradt egy újságkivágatokat magában foglaló, fénymásolt dokumentumcsoport, amely a három bemutató kapcsán született mintegy negyven tudósítást és kritikát egyesíti, mégpedig a sajtópaletta valamennyi színárnyalatát tükrözve, jóllehet egyes esetekben hiányos forrásmegjelöléssel. Ezenkívül digitális formában elérhető nem kevesebb mint hét különböző plakát, amelyeket Adolph Friedländer műhelye gyártott, és jelenleg az Amszterdami Egyetem különgyűjteményének katalógusában tekinthetők meg.

Az előbeszédés és zenei betétekkel gazdagított, professzionális színészekkel megrendezett pantomim cselekménye azokra a történelmi eseményekre épül, amelyek Napóleon 1805-ös poroszországi katonai sikereivel kezdődnek és 1813-as lipcsei vereségével végződnek. A hét képen elmesélt történet a berlini Operaházban tartott, „történelmi álarcosból[al]” nyit, amely a műsorfüzet szerint „valamennyi részletében a történelmileg hitelesített források alapján ténylegesen ekként folyt le”,⁵³⁷ és amelyet a porosz király vonakodása árnyékol

536 Vö. többek közt Förster, Birte: *Der Königin Luise-Mythos. Mediengeschichte des „Idealbilds deutscher Weiblichkeit“, 1860–1960.* Göttingen: V&R Unipress, 2011; Bruyn, Günter de: *Preußens Luise. Vom Entstehen und Vergehen einer Legende.* Berlin: Siedler, 2001; Wülfing, Wulf – Bruns, Karin – Parr, Rolf: *Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918.* München: Fink, 1991, 59–111. o.; Wülfing, Wulf: *Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.* In: Koopmann, Helmut (szerk.): *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main: Klostermann, 1979, 81–108. o.; Beßlich: *Der deutsche Napoleon-Mythos.*

537 Circus Busch: 1806. *Das historische Manège-Schaustück* [műsorfüzet], Zirkusarchiv Winkler, 3. o. A füzetből származó idézetek oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg. A belső címlap hat képet említ, de a füzetben magában már hét részre tagolódik a manézsdarab.

be, mert „a túlzottan békeszerető” III. Frigyes Vilmos távol tartja magát a Napóleon-ellenes szövetséghez történő csatlakozástól. A fegyveres akciót sürgetők Lujzában látják egyetlen lehetséges támaszukat. A második kép I. Sándor orosz cárt és a porosz királyi házaspárt jeleníti meg Nagy Frigyes potsdami sírjánál, amint 1805 novemberében mégis megpecsételik a „közös ellenséggel szemben kötött szövetségüket”, hogy megsemmisíthessék azt a „francia zsarnokot”, aki „diktatúrára vágyakozva arra készül, hogy az európai hatalmak nyakára kötelet tegyen” (4. o.). A saalfeldi csatát ábrázoló kép Lajos Ferdinánd herceg 1806 októberi „hősi halál[ával]” zárul, aki „Nem kérek bocsánatot egy francia kutyától!” felkiáltással (5. o.) tagadja meg az önkéntes megadás lehetőségét. A negyedik és ötödik kép a poroszok számára tragikus kimenetelű ütközet következményeit sűríti össze: „egymás után jutnak a franciák kezére az erődök”, a beteg Lujza királyné zord időjárás viszonyok közt menekülésre kényszerül – mert „inkább Isten, mintsem a franciák kezére” akar jutni –, miközben a hányattatások ellenére sem „hagyja el a jó végső győzelmébe vetett hite” (6. o.). A manézs-darabhoz készült plakátokból ítélve Paula Busch, a pantomim szerzője a hatodik képben ábrázolt eseményeknek különös jelentőséget tulajdonított: itt ugyanis a nézők annak az 1807-es történelmi találkozásnak lehetettek szemtanúi, melynek során Lujza királyné, feladva Napóleonnal szemben táplált ellenérzéseit és ezzel „a legfájdalmasabb áldozatot” meghozva (uo.), kísérletet tett arra, hogy rábeszélje Napóleont a poroszokra kirótt hadisarc csökkentésére. Napóleon ellenvetésére, mely szerint porosz diadal esetén a franciák lettek volna ugyanígy kiszolgáltatva a győztesnek, Lujza „megbotránkozva” így válaszol: „Németország sohasem élt más nemzetek kizsákmányolásából! Számunkra más javak a döntők: az emberiség erkölcsisége, az emberiség felemelkedése. Isten!” (7. o.) Miután a francia uralkodó a királyné egyetlen kívánságát sem teljesíti, és csupán olyan adományokkal igyekszik leszerelni, „amelyek minden női szívet elbájoltak volna”, Lujza a német nőkről alkotott hamis képre és a közelgő megtorlásra figyelmeztetve vesz búcsút Napóleontól (uo.). A hetedik kép az 1810-ben elhunyt Lujza utóéletét és példaképpé válását jeleníti meg az 1813-ban kezdődő és győzelemmel végződő szabadságharc összefüggésében, mégpedig egy Baur nevű szerzőt idézve: „Halála után a királyné annak a harcnak a hőse maradt, amely [...] az első megfelelő pillanathoz gyűjtötte erőit. Németország benne látta legjobb énjének megtestesülését: a haza és a szabadság szeretetét, az otthon melege és a családi élet adta örömet. Sorsában látta a nemzet a saját sorsát.” (8. o.) Bár Paula Busch idézéstechnikája némileg önkényes – az evangélikus lelkész, író Wilhelm Baur ugyanis maga is idéz, majd ezt egészíti

ki saját kommentárral –,⁵³⁸ a műsorfüzetet záró, hazafias Theodor Körner-vers nem hagy kétséget afelől, milyen jelentőséget tulajdonított a pantomim szerzője Lujza alakjának. Szabadságharcra hívó költeményében ugyanis Körner a királyné szellemét megidézve a bosszúhadjáratként, illetve „keresztesháború[ként]” aposztrofált küzdelmet Németország feltámadásaként láttatta (uo.).

A manézsdarab abban az évben került a berlini és a hamburgi közönség elé, amelyben az első világháború utáni jóvátételi kötelezettségek miatt Németország nemcsak hiperinflációval és nagymértékű munkanélküliséggel volt kénytelen küzdeni, hanem azzal is, hogy januárban a késedelmes fizetés miatt Franciaország megszállta a Ruhr-vidéket. A Circus Busch műsorpolitikájában ez kétféleképpen is lecsapódott: a szintén 1923-ban bemutatott *Ut de Franzosentid* című pantomimet is magában foglaló cirkuszi előadásra a Circus Busch jegyvásárlás címén elfogadott „zabvalutát” is, vagyis a nézők a cirkuszi lovak etetéséhez elengedhetetlen gabonával fizetve is jogosulttá váltak a belépésre.⁵³⁹ Két kevésbé gyakorlati reakció a manézsdarabok tartalmi vonatkozásaiból olvasható ki: egyfelől a vidéki kisemberek megszállók ellen vívott harca történelmi alulnézetből és vígjáték formájában került a közönség elé, másfelől a 19. század eleji nagypolitika stratégiáinak számbavételével, illetve a francia uralmat megtörő lipcsei csatához vezető út felidézésével a cirkusz félreérthetetlenül mutatott rá az általa követendőnek vélt válságkezelési módszerre.

Az 1806/1923-as sajtóvisszhangját messzemenően meghatározta az aktuális mozzanat értelmezése, még ha akadtak is olyan kritikusok, akik premiértudósításaikban a színjátszás és a díszletek magas színvonalának említésére szorítkoztak.⁵⁴⁰ A jelenkorra vonatkoztatott olvasatok ugyanakkor meglehetősen nagy szóródást mutattak: az egyik oldalon a nacionalista-antiszemita *Deutsche Zeitung* arra szólította fel az olvasóit, hogy „menjenek a Busch Cirkuszba, és hallják ki a viharos tapsból, miként vált ismét szilárdná a német hit és a német

538 Vö. Baur, Wilhelm: *Geschichts- und Lebensbilder aus der Erneuerung des religiösen Lebens in den deutschen Befreiungskriegen*. Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses, 1871, 1. kötet, 118. o., <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV019983037/ft/bsb11001905?page=158>. Az idézet első fele a filozófus, természettudós, költő Henrik Steffens visszaemlékezéseiből származik.

539 Vö. Winkler: *Circus Busch*, 40. o.; továbbá vö. ezen cirkusztörténeti epizód és az átszámítási módszer említésével Scheffer, Hermann Heinrich: *Yankees und Indianer*. Wien – Berlin – Leipzig: Spiegel, 1927, 52. o., <https://archive.org/details/yankeesundindian00sche/page/52>.

540 Vö. Anonim: „1806” im Zirkus Busch. In: *Die Wahrheit* (Berlin), 1923. március 31.; Anonim: *Im Zirkus Busch*. In: *Neue Preußische Kreuz-Zeitung*, 1923. március 27. [újságkivágatok], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.; z.: *Zirkus Busch*. In: *Vossische Zeitung* AA, 1923. március 28., [S. 4], ZEFYS.

hitvallás”, hiszen „a megmentőt”, az „erős király[t]” hívó manézsdarab megmutatja, hogy „ma sem lehet másként, mint akkoriban”.⁵⁴¹ A másik oldalon Hans W. Fischer, a baloldali-liberális *Neue Hamburger Zeitung* tárcarovatának korábbi szerkesztője – a cikkekre adott konkrét válaszként is – maró gúnnyal figurázta ki a monarchista-nacionalista és populista hangadókat; az újságíró – tömegrendezvénné kiszínezve Vilmos császár képzeletbeli újbóli eljövételét – így zárta a berlini premierről írt kritikáját:

Na, hát akkor hozzuk vissza Vilmost! A Brandenburgi Kapun át vonulhatna be *Lujza királyné eredeti hintójában*, amelyet a Busch Cirkusz 1918-ban szerzett be egy kiárusításon. A diadalmenet-hez majd a cirkusz bocsátja rendelkezésre a díszleteket és a kosztümöket. A Pariser Platzon a jövevényt Paula Busch, az új német múzsa üdvözli. Az ő költeményei hatására időközben kellőképp elbutult nép sorfalat áll. Minden kocsmból a Deutschlandlied [a német himnusz; T. K.] szól, minden mozi Frigyeset mutatja, minden zenés vendéglő patrióta slágerektől hangos. Jessner hiába próbálja színházába csalogatni a népet azzal, hogy új rendezésben mutatja be a *Tellt* [Tell Vilmost; T. K.]. Hiába prédikál egy udvari hitszónok a dómban. A menet tovább hömpölyög egyenesen a cirkuszba, ahol másodpercre pontosan, szülészeti fogó nélkül, robbanásszerű csattanással újjászületik a német szellem, amelyet a megdicsőülten mosolygó Paula Busch a „Deutsche Zeitung” selejtes lapjaiból varrt pelenkába csomagolva nyújt át Vilmosnak, a boldog apának.⁵⁴²

A kommunista *Die rote Fahne* névtelen kritikusa hasonló álláspontot képviselve, ám gúnyban és felháborodásban Fischerre bőven rálicitálva ítélte el az előadást, amely szerint „a legrosszabb fajta monarchista és háborús propaganda” volt,

541 F.: Aus Preußens tiefster Not. 1806 im Zirkus Busch. In: Deutsche Zeitung, d. n. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.; az újság arculatához vö. Leicht, Johannes: Deutsche Zeitung (1896–1934). In: Benz, Wolfgang (szerk.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. 6. kötet: Publikationen. Berlin: de Gruyter – Saur, 2013, 139–140. o.

542 Fischer, Hans W.: Deutschlands Wiedergeburt im Zirkus. In: Die Welt am Montag, 1923. április 3. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n. A baloldali-liberális *Die Welt am Montag*hoz vö. Schilling, Karsten: Das zerstörte Erbe. Berliner Zeitungen der Weimarer Republik im Portrait. Freie Universität Berlin, doktori értekezés, 2011, 503–514. o.

amihez azok a munkások is hozzájárultak, akik „nehezen megkeresett pénzükért némán tűr[ték], hogy mindenféle mocskot találjanak fel nekik”.⁵⁴³ A nacionalista és militáns érzületekre apelláló és az ezt élesen elítélő cikkek két végpontja közt pozicionálta magát a berlini sajtókritikák zöme, mégpedig politikai arcu-
lattól függetlenül: ezek több ízben kiemelték a darab aktualitását, történelmi hitelességét – hangsúlyozva a hintó mint emblematikus kellék szerepét – és a pantomim erős képekre támaszkodó szemléltető és ismeretterjesztő funkcióját.⁵⁴⁴ Ugyanakkor Adolf Stein, a befolyásos konzervatív-monarchista kritikus kételkedésének is hangot adott a népnevelő platformként értelmezett cirkusz intézményét illetően, megengedve, hogy „manapság” helyénvalók lehetnek „az erősen nemzeti hangok”: „A magam részéről nem kedvelem az olyan jelenetso-
rokat, amelyekben az egyik percben az elkínzott királyné méltóságteljes alakja indítja meg a nézőket, a következő percben viszont a cirkuszi lányok százhusz harisnyás lába gyönyörködteti a karzaton ülőket.”⁵⁴⁵ A berlini sajtóvisszhang sokféleségének fényében némileg meglepő, hogy a június végi hamburgi pre-
miert a kritikusok szerfelett lelkesen és csak kisebb hibákat felróva fogadták, többnyire dicsérve Paula Busch történelmi hitelességre való törekvését.⁵⁴⁶ Ennek magyarázata csupán hipotézisként fogalmazható meg: nyárra a Ruhr-vi-
dék megszállása körül megmerevedtek a frontok, vagyis ami a koratavaszi ber-
lini premier idején még akár kétesélyes játszmának is tűnhetett, az már-már befejezett tény volt, vagyis a nemzettudat erősítését célzó cirkuszi előadás jóval termékenyebb talajon folyhatott. Másfelől közeledett Lujza királyné halá-
lának júliusi évfordulója, amelyet rendszerint számos fórumon – iskolákban,

543 Anonim: „1806”. In: Die rote Fahne, 1923. március 30. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

544 Vö. többek közt nn.: Der Zirkus Busch. In: Germania, 1923. március 27.; Anonim: Zirkus Busch. In: Deutsche Tageszeitung, 1923. március 27.; Anonim: Premiere bei Busch. In: Berliner Börsen-Zeitung, 1923. március 29. [újságkivágatok], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.; Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. április 22., Generalanzeiger, [2. o.], ZEFYS.

545 [Rumpelstilzchen, vagyis Adolf Stein]: Berliner Allerlei. In: Hamburger Nachrichten (?), d. n. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n. Stein a cikkeit rendszerint több újságban jelentette meg, majd könyvfor-
mátumban is kiadta, ám az idézett kritika pontos megjelenési adatait nem tudtam rekon-
struálni; vö. Rumpelstilzchen [Adolf Stein]: Un det jloobste?, <http://www.karlheinz-everts.de/rumpel22.htm>.

546 Vö. többek közt P. Wke.: Ein Manegeschaustück „1806” von Paula Busch. In: Weser-Zeitung, 1923. július 2.; Anonim: 1806 – Aus Preußens tiefster Not. In: c. n., [1923]; Anonim: Zirkus Busch. In: Hamburger Echo, 1923. június 26. [újságkivágatok], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

színházakban, szavalással, énekléssel egybekötött emlékesteken⁵⁴⁷ – ünnepek, és erre rácsatlakozhatott a Circus Busch is.

A cirkusz aztán 1925-ben úgy döntött, hogy elviszi a manézsdarabot az alsó-sziléziai nagyvárosban, Breslauban álló épületébe is, mi több, lokálkolorittal is fűszerezi az előadást: Paula Busch ugyanis egy olyan jelenettel kiegészítve adta elő a pantomimet, amely „kitekintés[ként]” és *Az újjászületés – Felhívás népemhez – Breslau 1813* címmel idézte fel a királyné özvegyének, III. Frigyes Vilmosnak a francia hadsereg elleni hadüzenetet beharangozó, Breslauban kiadott proklamációját (7. kép). A lokálpatriotizmusra és a nemzeti érzületre történő apellálás azonban – legalábbis a sajtókritikák alapján – közel sem volt olyan eredményes, mint Berlinben, nem is beszélve Hamburgról. Bár itt is mély benyomást tettek a látványos porondképek, és a történelmi hitelesség mozzanata szintén szerepelt a bírálatokban, de akadtak a rendezésben kivetnivalót találó hangok is,⁵⁴⁸ és csupán egy szomszéd község, Neumarkt (mai nevén Środa Śląska) újságírója nyilatkozott egyértelműen úgy, hogy egy efféle manézsdarab „minket, egy szent történelmi országrész lakóit különösen közelről érint ezekben az időkben, amelyek erős kihívást jelentenek minden nemzeti érzés számára”.⁵⁴⁹ A breslaui fogadtatás egy további szempontból is eltért a cirkusz másik két székhelyén tanúsítottól: a *Volkswacht für Schlesien*, a Sziléziában erős szociáldemokrata szervezet lapja, amely rendszeresen közölt cirkuszkritikákat, vitriolos hangon vádolta a cirkuszt azzal, hogy a Lujza-mítosz ápolásával folytatja a Hohenzollern-dinasztia hazug történetírást. Ez ugyanis a királynét „Poroszország angyala[ként]” tüntette fel ahelyett, hogy rámutatott volna, milyen romlásba vezette az országát politikai szűklátókörűségével, pazarló életmódjával és autoriter személyiségével.⁵⁵⁰ A cikk tehát az említett pantomimkritikák között egyedülként vonta kétségbe azt a történeti narratívát, amelyben gyökerezve egyáltalán szárba szökkenhetett Lujza alakjának mitologizálása. Ugyanakkor az újságíró a lap következő számában valamelyest

547 Vö. többek közt Förster: *Der Königin Luise-Mythos*, 328. o. sk.

548 Vö. M. W.: *Zirkus Busch*. In: *Schlesische Zeitung*, 1925. február 19.; Anonim: *Zirkus Busch*. In: *Schlesischer Landbund*, [1925. február]; rr: *Zirkus Busch*. In: *Beilage zur Schlesischen Tagespost*, [1925. február]; St.: *Der Zirkus Busch*. In: *Erste Beilage der Breslauer Zeitung*, [1925. február] [újságkivágatok], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

549 -d-: *Von einem Besuch des Circus Busch*. In: *Neumarkter Anzeiger*, 1925. február 19. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

550 Vö. Anonim: *Luise, Preußens Engel*. In: *Volkswacht für Schlesien*, 1925. február 17., melléklet, [1. o.], FES.

7½ UHR
STG. & S.
Circus Dutch

Sonnabend, den 14. Februar 1925
Première

1806
Königin Louise

7 Bilder aus Deutschlands Höfster Hof und eines Amüts:
Das Wiederwachen - 1813

Historisches Maskenschauspiel v. Paula Bosch.
Inszenierung: Adolf Steinmann.
Musik nach Original-Motiven des Prince Louis Ferdinand von Preußen.

1. Maskenball im Kgl. Opernhaus zu Berlin.
2. In der Gruft Friedrichs d. Gr.
3. Die Schlacht bei Saalfeld.
4. Im Hauptquartier der verbotenen Hosierei.
5. Louises Flucht nach Hammel.
6. Die Rose von Magdeburg.

1806



KÖNIGIN LOUISE u. NAPOLEON
 Begegnung in Tilsit 6. Juli 1807.

1. Vor dem Marschieren zu Charlottenburg.
2. Das Wiederwachen. — Auftakt am roten Vell. Erster Akt.

In den Hauptrollen:

Friedr. Wilh. III., Kgl. v. Preußen	Paula Bosch
Louise, Königin von Preußen	Adolf Steinmann
Prinz Louis Ferdinand	Antonie Schütz, u. Carl
Prinzessin Sophie	Wend. Wagner
Prinz v. Hohenhausen	Carl Schütz u. Carl
Prinz v. Hohenhausen	Ant. Schütz, u. Carl
Prinz v. Hohenhausen	Ant. Schütz, u. Carl

Weiter: Das große Circus-Programm.

Explosive Schindeln
Wunderstücke

50 Das volle Lachen 50

Sonntag 3 Uhr
Erwachsene u. Kinder halbe Preise

7. kép: [Circus Busch: az 1925. február 14-i műsor keretes hirdetése]. In: Volkswacht für Schlesien, 1925. február 14., 3. melléklet, [2. o.], FES.

korrigálta paprikás megjegyzéseit, mondván nem a manézsdarab kritikáját, hanem a királynéra vonatkozó „történelmi igazságot” közölte; ám azt sem rejtette véka alá, hogy nem lát „nyomós indokot arra, hogy a cirkusz »történelemképeinek« bírálata céljából felkeresse” a manézst, mivel „a cirkusznak mint széles tömegeket befogadó intézménynek más feladatai vannak, mintsem hogy patrióta giccset adjon elő”.⁵⁵¹ Hogy összességében az 1923-as és az 1925-ös előadások közt efféle eltérések mutatkoztak, feltételezésem szerint a kevésbé kiélezett aktuálpolitikai helyzetre, valamint a breslaui helyi viszonyokra, az erős szociáldemokrata jelenlétre vezethető vissza.

Mint az alfejezet felütésében jeleztem, az 1806 azért bizonyulhat tanulságosnak a történelmi narratíva, a mitologizálás és a cirkusz mint (tömeg)kulturális intézmény szempontjainak összefüggésében, mert sajátosan vegyülhetnek benne a hangsúlyok. Feltűnő ugyanis, hogy az a Napóleon-kultusz, amely a Weimari Köztársaság idején két szélsőséges formában jelentkezik – a korai Napóleon-képeket tovább hagyományozva⁵⁵² hol démonként, hol hőrozként jelenítik meg a francia uralkodót –,⁵⁵³ itt mintegy sápatag alakváltozatban mutatkozik meg. Napóleon mint történelmi személyiség ugyanis a kritikából ítélve metonimikusan átadja a helyét a francia nemzetnek mint olyannak, de úgy, hogy ellenségkép-jellege kifejezetten gyenge marad. Ehelyett a német nemzet és a királyné megdicsőülésére összpontosítanak a manézsdarabok úgy, hogy Lujza pályájának hagyományhű, de szűkített olvasatával igyekeznek párhuzamot teremteni a korabeli Németország problémái és a több mint száz évvel korábbi események között. A „szűkített olvasat” kitétel elengedhetetlen abból a szempontból, hogy azt az identifikációs alapot, amely már a királyné életében, majd a halálát követő száz évben is döntőnek bizonyult, a Busch-féle előadások hanyagolják: ezekben ugyanis egyáltalán nem játszik szerepet az uralkodói dinasztia „polgárivá” válása, amelyet a királyné tudatos – a gondos anyát, a néppel közvetlen kapcsolatot ápoló, nemeslelkű asszonyt és a politikailag emancipált nőt előtérbe állító – önstilizálása indított el.⁵⁵⁴ Ehelyett a pantomim „csupán” a királyné jelenlétét a nagypolitikában, illetve az áldozatszerpet és a későbbi nemzeti elégtétel mozzanatát hangsúlyozza, amelyre építve

551 Anonim: Nur kein Irrtum! In: Volkswacht für Schlesien, 1925. február 19., melléklet, [1. o.], FES.

552 Vö. Stoffel, Patrick: Napoleon. In: Wodianka, Stephanie – Ebert, Julia (szerk.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2014, 270–275. o.

553 Vö. Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos, 314. o. sk.

554 Vö. Wülfing – Bruns – Parr: Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918, 59–89. o.



1.3 Fogalomhasználati és módszertani alapvetések

megragadhatóvá válnak mitologizált alakjának aktuális vonatkozásai. A korabeli mitologizáló képekhez és elbeszélésekhez képest⁵⁵⁵ egy további eltérés is diagnosztizálható: a cirkusz nemcsak az autentikus történelmi kellék, a királyi hintó beszerzésével, hanem a műsorfüzetben már-már mániákus pontossággal feltüntetett adatolásokkal, különböző történelmi és irodalmi forrásokra való hivatkozásokkal is igazolni kívánta az „így történt” tételét, amellyel egyértelműen visszanyúlt a historizmus történelemszemléletében gyökerező, hitelességre támasztott igényre.

Úgy tűnik, a sajtókritikák zöme értékelte is ezt a kettős dinamikát, ahogy azt is, hogy a cirkusz egyfajta látványalapú ismeretterjesztő intézményként nyerjen létjogosultságot. Leszámítva az egyetlen, fent idézett breslaui elítélő olvasatot, illetve egy-egy színészi-dramaturgiai hiányosság elszórt említését, nem találni olyan jelzést, amely arra engedne következtetni, hogy a manézsdarab-bemutatók a kulturális termelés negatív minőségű tartományába utalandók lettek volna. Ez a látélet egyébként kiterjeszthető a számba vett Napóleon-pantomimekről szóló, bár itt nem részletezett tudósításokra és kritikákra is azzal a különbséggel, hogy a korai történelmi manézsdarabok bírálataiban dominálnak az esztétikai mozzanatokat és a szakmai tudást előtérbe állító érvek, míg a későbbi befogadói attitűd elmozdulni látszik a fókuszáltabb történeti olvasat felé. Általánosságban tehát azok a fenntartások, amelyek a történelmi anyagot feldolgozó cirkuszpantomimekkel szemben fogalmazódtak meg, explicite nem a népszerű kultúra alacsonyrendűségének összefüggésében jelentek meg, mi több, a sajtókritikák többnyire elismerték a korabeli cirkuszok által is közvetíteni kívánt képet, amelyben e vállalkozások ismeretterjesztő szereppel igyekeztek felruházni magukat.

A következő fejezetben ezen ellentmondásos összkép kialakulására adható magyarázatokat vázolom fel, amelyben további példák segítségével árok mélyebbre a történeti narratíva és a mitologizáló beszédmód problémáira, valamint e kettő kulturális státuszára vonatkozó kérdésekben.

555 Vö. Förster, Birte: Königin Luise. In: Wodianka – Ebert (szerk.): Metzler Lexikon moderner Mythen, 230–232. o.



2. MEGERŐSÍTŐ, BÍRÁLÓ ÉS MITOLOGIZÁLÓ TÖRTÉNELMI PANTOMIMEK



Az előző fejtegetések során több összefüggésben is előkerült nemcsak a cirkusz és a manézsdarabok hibrid jellegének, hanem egyes – például a nemi szerepekre vagy a műfaji hagyományokra vonatkozó – mozzanataik ambivalenciájának érve is. A cirkusz történetével és a népszerű kultúrával foglalkozó kutatások minduntalan hangsúlyozzák, hogy sok esetben mennyire nehéz eldönteni, milyen tendenciák érvényesülnek ezen a területen: amiként a populáris kultúrával kapcsolatos, értéktelített fogalomhasználat tárgyalása során is kirajzolódott, úgy sematikus összefoglalva és a történelmi manézsdarabokra vonatkoztatva itt is megállapítható, hogy két szélsőséges és egy köztes olvasat uralja a diskurzust. Az az értelmezés, mely szerint a népszerű kultúra a fennálló rendet konzerváló-megerősítő, vagyis afirmatív és modernségellenes jelenség lenne, szöges ellentétben áll azzal a felfogással, mely szerint e kultúrát alapvetően jellemzik a fennálló rend felforgatására, de legalábbis kritikájára alkalmas, modernizáló törekvések. A kettő között helyezhetők el e dichotómiák – akár dialektikus, akár szinkretikus – egyesítésére vonatkozó elképzelések, amelyek különösen jellemzik a cirkusztörténetet illető vizsgálatokat. Amikor például a bécsi népszerű szórakoztatás történetét kutató Birgit Peter arra hívja fel a figyelmet, hogy a cirkusz „egyszerre az anarchikusság és a konzervatív polgárság megnyilvánulásainak a képe”,¹ akkor e szűkebb értelmezési keretben ugyanarra az ellentmondásosságra épít, mint amelyet Eric Hobsbawm, a kitűnő brit történész is kiemelt a hosszú 19. század nyugat-európai identitáspolitikai kultúrája kapcsán. Szerinte ugyanis a növekvő középosztály hatékony politikai és kulturális mozgósítására olyan emlékezetpolitikai szimbólumok és intézmények jöttek létre, amelyek képesek voltak egybefogni

¹ Peter: Schaulust und Vergnügen, 31. o.

a különböző, sokszor egymást kizáró jelentések sokaságát.² E két, tárgyterületeket illetően meglehetősen távolinak tűnő elemzés elgondolásai minduntalan visszaköszönnek egyes tömegkulturális termékeket, valamint főként a történelmi múlt népszerű és népszerűsítő feldolgozásait tárgyaló elemzésekben. Horst Denkler, a német irodalomtörténész például az 1848-as forradalmak nyomán megszülető népszínművek kapcsán emelte ki, hogy a színdarabok jól mintázzák azt a formai és tartalmi kompromisszumot, amelyet a drámaírók a szélesebb, nem elit műveltséggel rendelkező közönség elérésének és az esztétikai hagyományok követésének érdekében kötöttek, hol több, hol kevesebb sikerrel.³ A 19. századi történetírás egyik emblematikus szereplőjének esete is felidézhető ebben az összefüggésben: Lionel Gossman, egy skót-amerikai románista, a francia historiográfus Jules Michelet pályáját rekonstruálva mutatott rá arra, hogy e romantikus nemzetképpel dolgozó történetíró miként igyekezett – végeredményben kudarcosan – fenntartani azt a „törekeny szintézist”, amely a „tudatos mítoszalkotók”, a „pusztán szórakoztatni szándékozók” és az „agnosztikus pozitivisták”, vagyis az akadémikus közeg történeti narratívái, illetve egyáltalán a fikciót alkalmazó és a tényszerűséget hirdető történetmesélés között állt fenn.⁴ Kiemelendő, hogy számos kutató szerint az efféle szintetizáló – itt akár a *prodesse et delectare* tételével is megragadható – szándék olyan önálló esztétikai programot megvalósító műfajokban manifestálódott,⁵ mint például a „szerkezetileg nemzetközi [, ám] stratégiailag idegengyűlölő” lovasdrámáké⁶ vagy a pantomimeket hirdető cirkuszplakátoké, melyekben az ikonográfiát tekintve a „fenségessel”, vagyis a polgári műveltség tartalmaival sajátosan keveredhettek az ezeket „játékos tiszteletlenséggel” „nevetséges[sé]” tévő „motívum- és témakörök”.⁷

2 Vö. Hobsbawm, Eric: Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914 [1983]. F. n. In: Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): Hagyomány és hagyományalkotás. Tanulmánygyűjtemény. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1987, 127–197. o.

3 Vö. Denkler, Horst: Volkstümlichkeit, Popularität und Trivialität in den Revolutionslustspielen der Berliner Achtundvierziger. In: Grimm, Reinhold – Hermand, Jost (szerk.): Popularität und Trivialität. Fourth Wisconsin Workshop. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974, 77–100. o.

4 Gossman, Lionel: Jules Michelet and Romantic Historiography [1985]. In: uő: Between History and Literature, 152–200. o., itt: 154. o. sk. és 192. o. sk.

5 Vö. többek közt Nissen, Martin: Populäre Geschichtsschreibung. Historiker, Verleger und die deutsche Öffentlichkeit (1848–1900). Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2009, 22. o.

6 Stoddart: Rings of Desire, 72. o.

7 Schmidt-Linsenhoff – Wettengl – Junker: Plakate 1880–1914, 29. o. sk.

Annak megállapítása, hogy a tömegkultúra kialakulása kedvezett az efféle egyvelegjellegű művek létrejöttének és széles körben való elterjedésének, döntő jelentőségű a történelmi cirkuszpantomimek vizsgálatát illetően is. Ám legalább ennyire fontosnak tartom annak elemzését, hogy miként azonosíthatók be e szintetikus formák egyes elemei, milyen funkciót töltöttek be nemcsak a műfaj- és intézménytörténet, hanem az ideológiai állásfoglalás tekintetében is, valamint milyen tágabb, de konkrét szociokulturális összefüggésbe ágyazódtak. Hiszen ahogy Alfred Döblin már említett tanulmányából származó – és emblematikusként sokat idézett – megállapítása szól: „a történelemmel akar valamit az ember”, és ha ez az ember nem történész, akkor „apró anyagát úgy ugrabugraltatja, mint egy úr és mester”.⁸ Amikor például az angol George Sanger, a színpadi és cirkuszi lovasdrámák egyik nagyhírű 19. századi művelője 1895-ben úgy vitte színre a britek Szudánban folyó, gyarmatosítást célzó háborúskodását, hogy elefántok szerepeltetésével erősítette a lokálkoloritot, akkor „nem igazán pontosan” járt el, hiszen a szóban forgó észak-kelet-afrikai területeken nem is éltek elefántok.⁹ Az ilyen jellegű, a cirkuszban általában is uralkodó eljárások kapcsán Helen Stoddart joggal idézte a posztkolonializmus egyik legfontosabb teoretikusának, Edward W. Saidnak a megállapítását, aki szerint az orientalizáló beszédmód azért nem pontos, mert nem is akar az lenni; e kijelentést általánosítva Stoddart erre az attitűdre vezeti vissza, hogy a cirkusz folyton képes volt zavaros vagy homályos elemekkel kombinálni az egyértelmű referenciákat, olyan előadásmódokhoz folyamodva, melyek segítségével nyitva hagyhatta az egymásnak ellentmondó értelmezések lehetőségeit.¹⁰ Amiként Stoddart esettanulmány-jellegű elemzései bizonyítják – és amiként az eddig számba vett példák alapján is láthatóvá vált –, e nyitottság a konkrét témától, az előadás helyétől és idejétől, illetve formátumától függően változhatott, és hol rendszerkonform, hol a rendszerrel szembemenő, hol e kettőt mesterien kombináló olvasatokat tett lehetővé. Mielőtt elemeire bontva és egy-egy manézsdarabbal szemléltetve górcső alá veszem e három paradigmátikusnak tekinthető értelmezési keretet, érdemes áttekinteni, hogy a cirkusztörténeti szakirodalmon belül és specifikusan a manézsdarabok összefüggésében milyen fő irányelveket érvényesítenek és ezt milyen kontextusban teszik az egyes paradigmákhoz kapcsolható érvelések.

8 Döblin: Der historische Roman und wir, 173. o.

9 Ward: Beneath the Big Top, 94. o.

10 Stoddart: Rings of Desire, 103. o.

A marxista társadalom- és kultúrakritika képviselőiként Günter Bose és szerzőtársa, Erich Brinkmann – Evgenij Kuznecov monográfiájának kevésbé megbízható német fordítására támaszkodva – a cirkuszon belül élesen elkülöníti egymástól az egyes számzsánereket és a manézsdarabokat, mégpedig abból a megfontolásból, hogy előbbieket autonóm esztétikai értéket képviselnek: a testi ügyesség, amely dacol a halállal, azáltal képes megnemesíteni az egyébként „polgári intézményt”, hogy a tőkés termelés folytán elidegenedett, áruvá vált emberi testnek „menedéket” kínál, amely ekképp a maga nem elidegenedett formájában mutatkozhat meg.¹¹ A szerzők egyetértően idézik Walter Benjamin fent már említett könyvkritikáját, amelyben Benjamin azt állítja, hogy „a cirkuszban még a legbornírtabb embernek is fel kell ismernie, hogy a lényeghez – ha úgy tetszik, a csodához – bizonyos fizikai teljesítmények mennyivel közelebb állnak, mint a bensőségesség jelenségei, ezek az olykor csupán banális megjelenési formák”.¹² A szerzőpáros szerint a színpadi illúzióval dolgozó pantomimek viszont nem mások, mint fantazmagóriák, amelyek minduntalan az arisztokrata élet ragyogásával, az uralkodók, hadvezérek stb. hősiességének dicsfényével, vagy éppen – mint a revüszerű pantomimek – pusztán szórakoztatással kápráztatják el a nézőket, s ezért a valódi cirkuszi esztétikához mérten értéktelenek, illetve – ami még hátrányosabb – az ideológiai befolyásolás kártékony eszközei.¹³ Ez utóbbi gondolat vezérli Sylke Kirschnicket is, amikor a Circus Busch manézs-darabjairól értekezve általánosságban megállapítja, hogy „Buschék sajátos módon űztek világpolitikát”.¹⁴ Hogy a korai, például Astley cirkuszában bemutatott lovasdrámák is opportunisták módon használták ki a műlovaslás közkedveltsége mellett a militáns szellemiség korabeli konjunktúráját, azt Marius Kwint nemcsak a műfajtörténet kapcsán ítéli döntő szempontnak, hanem erre vezeti vissza azt is, hogy a cirkusz egyáltalán meghonosodhatott kulturális intézményként.¹⁵ Tágabb kontextusban és némileg megengedőbben érvelnek azok az elemzések, amelyek a modernség okozta válságra adott válaszként tekintenek nemcsak a cirkusz meggyökeresedésére, hanem a manézsdarabok közkedveltségére is: Janet M. Davis mellett Marline Otte is úgy véli, a cirkusz a maga ambivalens jellegével különösen alkalmasnak bizonyult arra, hogy úgy közvetítse az iparosodással, a tömegesedéssel és a városiasodással együtt járó

11 Bose – Brinkmann, *Circus*, 7. o.

12 Benjamin: Ramon Gomez de la Serna, 321. o.

13 Vö. Bose – Brinkmann, 59. o. sk., 70. o., 134. o.

14 Kirschnick: *Manege frei!*, 91. o.

15 Vö. Kwint: *The Legitimization of the Circus in Late Georgian England*, 86. o. és 114. o.

negatív tapasztalatok feloldásának illúzióját, hogy egyúttal – szintén az illúzióteremtés segítségével – erősítse a technikai haladásba és általában a társadalmi fejlődésbe vetett hitet.¹⁶ Ám ekképp végeredményben abban segítettek, hogy „konszolidálódjon” a még bizonytalan lábakon álló nemzeti identitás,¹⁷ illetve „kielégüljenek azok a kortársi szükségletek”, amelyek „egy rég elvesztett egység” ellentételezésében álltak¹⁸ – röviden tehát a fennálló rend konzerválása mellett tették le a voksukat, még ha ezt nem feltétlenül tudatosan és világossá téve művelték is.

Paradox módon szintén a modernség kihívásai alkotják az ezen meglátásokkal ellentétes érvelések alapját is: a német társadalom- és kultúrtörténész Dieter Langewiesche, aki a 19. század második és a 20. század első felében indult népművelési projekteket vette számba, rámutatott, hogy mivel a művelődés „a modernség irányadó kulturális érték[évé]” lépett elő, a legkülönbélebb miliókben fogalmazódott meg az az igény, hogy „az alsó és kispolgári társadalmi rétegek számára mintegy utólagos[an]” biztosítsák a felvilágosodás javait, vagyis a tömeges kultúrafogyasztás együtt járt egy komoly demokratizálódási hullámmal.¹⁹ A tudománynépszerűsítés – és ezen belül is a történelmi ismeretterjesztés – kora 20. századi gyakorlatát vázolva Kaspar Maase is arra hívta fel a figyelmet, hogy az akadémiai közeg és ezen belül a „professzorregények szerzőinek” sora nagyon is számottevő szerepet játszott abban, hogy „infotainment formájában” – vagy mai „importkifejezéssel a *PUSH, public understanding of science and humanities*” (a természet- és humántudományok közérthetővé tételének) stratégiáját követve – jussanak el historiográfiai tartalmak a szélesebb közönséghez.²⁰ Ezzel rokonítható diagnózist állított fel az amerikai és

16 Vö. Davis: *The Circus Age*, 10. o.; Otte: *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, 34. o.; a németországi kontextust illetően hasonló érvekhez vö. Kirschnick, Sylke: *Vom Rand ins Zentrum und zurück. Moderner Zirkus und moderne Metropole*. In: Nolte, Paul (szerk.): *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930)*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2015, 53–64. o.

17 Davis: *The Circus Age*, 10. o.

18 Otte: *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, 34. o. Hermann Bausinger is úgy látja, a populáris kultúra tökéletes szelepfunkciót tölthetett be annak érdekében, hogy az elit rétegek a modernizálódással elinduló „kulturális váltást rendes mederbe tereljék”; Bausinger, Hermann: *Populäre Kultur zwischen 1850 und dem Ersten Weltkrieg*. In: Maase, Kaspar – Kaschuba, Wolfgang (szerk.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2001, 29–45. o., itt: 42. o.

19 Langewiesche, Dieter: „Volksbildung” und „Leserlenkung” in Deutschland von der wilhelminischen Ära bis zur nationalsozialistischen Diktatur. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 1989/1., 108–125. o., itt: 108. o. és 116. o.

20 Maase: *Jenseits der Massenkultur*, 91. o.

brit szabadidős kultúrákat vizsgálva Gary Cross is, aki szerint a népszerű kultúra védelmében felhozott korabeli érvelésekben domináns volt az az álláspont, hogy a szabadidős élvezetek egyúttal „jobbítják” is a fogyasztóikat.²¹ A cirkusz történetére szűkítve éppen ezt a mozzanatot emelte ki a német cirkusztörténész Dietmar Winkler is:

A cirkuszban bemutatott művészet[et] [...] valamennyi korcsoport és a népesség minden társadalmi rétege recipiálja. A 20. század első feléig a cirkusz bizonyos mértékben a közművelődés funkcióját látja el, amikor a pantomimekben históriát és aktuális eseményeket közvetít, egzotikus állatokat és idegen népeket mutat be, technikai újításokat alkalmaz (a film közvetlenül a feltalálását követően cirkuszi műsorok része lett, a biciklit pedig artistakellékként már széles körben történő elterjedése előtt is használták).²²

Winkler tömör vázlata nagyban támaszkodik arra, hogy a manézsbeli információközvetítés értékességének érve igen fontos szerepet játszott a cirkuszok önképének alakításában csakúgy, mint a korabeli kritikákban. A 19. századi párizsi színházi és cirkuszi élet roppant termékeny krónikása, Théophile Gautier, miután 1842 decemberében híret vette annak, hogy a Cirque Olympique lezárni szándékozik Napóleon-pantomimciklusát, ötleteket adott a kormányzati kultúrpolitika számára: a színikritikus állami támogatást követelt ahhoz, hogy a cirkusz a legkiemelkedőbb kortárs művészeket – Victor Hugótól Dominique Ingres-n és Eugène Delacroix-n át Rossiniig – alkalmazhassa annak érdekében, hogy „hétszer vagy nyolcszor nagyobb színpadon” legyenek bemutathatók olyan „gigantikus nemzeti eposzok”, mint az *Iliász*, az *Elveszett paradicsom*, Byron *Misztériuma* vagy Kleopátra és Nagy Sándor tettei. Ezek „tágíthatnák az emberek képzeletvilágát, [...] lelküket grandiózus és nemes képekkel tehetnék emelkedetté, és hatékonyan küzdhetnének a kispolgári és polgári élet

21 Cross: *A Social History of Leisure Since 1600*, 124. o.

22 Winkler, Dietmar: *Zirkus*. In: Hügel (szerk.): *Handbuch Populäre Kultur*, 526–529. o., itt: 527. o. Winkler itt valójában korrigálja a korábban társszerzőként írt cirkusztörténetét, amelyben még kizárólag manipulatív jelleget tulajdonított a pantomimeknek; vö. Günther – Winkler: *Zirkusgeschichte*, passim. A szerzőtárs Ernst Günther egy másik könyvében is megismétli ezt, még ha elismeri is, hogy például Astley cirkuszában az aktuális események manézsbeli feldolgozása olyan volt, mint ha „élő újságot” olvasott volna a néző; Günther: 33 *Zirkusgeschichten*, 9. o.

manapság napirenden lévő eszméi ellen”.²³ Gautier a manézst mint népnevelő fórumot persze nem a polgári demokratizálódás jegyében ajánlja az ország vezetői figyelmébe, hanem sokkal inkább a birodalmi politika szócsöveként, ami bár köszönőviszonyban sem volt a felvilágosodás eredetileg egyenlőségelvű elképzeléseivel, mégsem csökkenti annak a belátásnak az érvényességét, hogy a pantomim műfaját gondosan ápoló cirkuszt Gautier a műveltségi szint emelésére alkalmas intézménynek tekintette. Amikor regényes önéletírásában Paula Busch felidézte édesanyja pantomimíró tevékenységét a 19. század végén, már a következő szavakat adta Constance Busch szájába:

Közönségünk nagyban vagy kicsiben zajló világtörténelmet akar átélni a cirkuszi előadásainkon! [...] Az emberek [...] a szórakozás és a szenzáció iránti vágy mellett tudásszomjukat is ki akarják elégíteni. [...] Minél inkább a gépek mellett végzett, eltompító munka tölti ki napjaikat, annál inkább arra törekszenek, hogy esténként új benyomásokkal, a nagyvilágról szerzett új ismeretekkel táplálják szellemüket! Manapság egymás után nyílnak a sok látogatót vonzó népkönyvtárak, munkásművelődési egyletek, vitaklubok! Így hát a lehető leggondosabb előkészületeket kell tennünk annak érdekében, hogy tényleg igazik legyünk a díszleteket, a kosztümöket, a színre lépő vagy idegen országbeli szereplők jellemzését illetően!²⁴

Jóllehet az idézett *ars poetica* – fikciós életrajzi keretezésének köszönhetően – nem nélkülözi az önstilizálás mozzanatát, annyit mégis sejteni enged, milyen általános elvek és megfontolások vezethették a Circus Busch pantomimtermelését.²⁵ Mindenesetre feltételezhető e szerepkép egyfajta áthagyományozódása, ugyanis amikor 1934-ben kiderült, hogy a Circus Buschnak a Spree partján álló impozáns épülete az útjában áll Berlin birodalmi fővárossá történő, komoly építészeti beavatkozásokat igénylő előléptetésének, Paula Busch intenzív és végül

23 Gautier, Théophile: *Cirque-Olympique* [1842. december 20.]. In: uő: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris: Hetzel, 1859, 2. kötet, 308–315. o., itt: 309. o., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2093630/f307.image>. Némileg önkényes idézőtechnikaival vö. Kuznecov: *Cirk*, 119. o.

24 Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 68. o.

25 Ezért bizonyos fenntartásokkal kezelendő a cirkusz egyik monográfiájának, Martin Schaaffnak a kijelentése, mely szerint „[c]sódalatra méltó, hogy a »műlovarnő« [azaz Constance Busch; T. K.] [...] egészen kivételes természetes tehetség[ként] [...] iskolázott tudás nélkül, gondolatban bele tudott helyezkedni történelmi összefüggésekbe.” Schaaff: *Die Buschens*, 14. o.

sikertelen levelezésbe fogott a propagandaminisztérium illetékeseivel, hogy megakadályozza a cirkusz ledózerolását. Az egyik ilyen levélben azzal igyekezett jobb belátásra téríteni a döntéshozókat, hogy cirkusza mindig is a „széles tömegek népszínháza” volt, és hogy a „többnyire történelmi tartalommal rendelkező, nagy manézs-színdarabok” előadójaként „a hatóságok és a sajtó [...] messzemenően elismer[te] népnevelő jelentőségét”.²⁶ Még ha mind az önélet-rajzból származó idézet, mind pedig a hivatalos levelezés némi túlzás nyomait viseli is magán, az kétségtelen, hogy a Gautier-féle elképzelésekhez képest komoly elmozdulás következett be a közönség összetételének és a történelmi feldolgozás helyi értékének értelmezésében. A gépesített munkát végzők és tudásszomjuk emlegetése mellett az előadások hitelességére támasztott igény is hangsúlyt kap, ami a párizsi arisztokráciát és a „gigantikus nemzeti eposzokat” szem előtt tartó gautier-i programról kevéssé mondható el. E két eltérő irány ötvözésére tett kísérletet néhány évvel Gautier cikkének megjelenése után a szentpétervári, cári igazgatás alatt álló cirkusz, melynek repertoárját egyébként erősen befolyásolta a párizsi testvérintézmények műsorkínálata: egy 1926-os cirkusztörténeti cikket idézve Kuznecov az 1850-es évek műsorpolitikájában diagnosztizálja a szegényebb városi lakosság fentről irányított, erkölcsös és patrióta szellemben történő művelésének célkitűzését, amely a korabeli – természetesen csakis az orosz korona dicsőségét bizonyító – katonai mimodrámaiban nyert kifejezést.²⁷ A közművelődés és ezzel az intellektuális emancipáció nemes célját zászlajukra tűző cirkuszokban tehát nem mindig arról volt szó, hogy látványos rendezések segítségével általánosságban informálják a nagydídeműt, még ha már a legkorábbi lovasdrámák rendezési elveit illetően elterjedtnek tekinthető is, hogy – legfőképp a megfelelő kellékek használatával – igyekeztek autentikussá tenni az előadásokat. Ez ugyanúgy érvényes volt az aktuális bel- és külpolitikai események manézsbeli megjelenítésére, mint a történelmi pantomimek rendezésére: az „épp formálódó történelem” (*history-in-the making*)²⁸ szellemében, nem sokkal a Bastille ostroma után Astley cirkusza Londonban és Dublinban is előadta a *Paris in an Uproar; or, the Destruction of the Bastille* (A felzúdult Párizs, avagy A Bastille lerombolása) című pantomimet, amelyben nemcsak az egyenruhák származtak a cirkuszigazgató épp Párizsban

26 [Paula Busch levele Hanke miniszteri tanácsosnak, 1935. október 14.], Bundesarchiv (BArch), R 55/20483, 79. l.

27 Kuznecov: Cirk, 131. o. sk.

28 Feilla, Cecilia: Performing History: Harlequinades of the French Revolution on the Popular London Stage. In: Studies in Eighteenth-Century Culture, 2016, 61–81. o., itt: 62. o.

tartózkodó fiától, hanem azok a tervrajzok is, amelyek alapján a porondon felállították a város kicsinyített modelljét.²⁹ A magyar származású Imre Kiralfy, aki a 19. század végén az *America* és a *Columbus* című látványos pantomimjeivel turnézott Amerika-szerte, széleskörű kutatásokat végzett a történelmileg hitelesnek ható előadások kedvéért.³⁰ A 20. század elején a két legnagyobb amerikai cirkusz is az edukatív jelleget hangsúlyozta, amikor például a *Marco Polo* című, koprodukcióban előadott pantomimmal lépett fel országszerte.³¹ Ebben az összefüggésben újra megemlíthető a királyi hintó beszerzése a Circus Buschban, amely – legalábbis néhány fennmaradt próbafotóból ítélve³² – a kosztümök tervezésénél is ügyelt a korhű ábrázolásra. Mindezek a műfogások meszesemenően illeszkedhettek a modernség aufklérista célkitűzéseiseihez, és számos pantomimkritikából ítélve sokszor ténylegesen is hatékonynak bizonyultak a befogadói oldalon.

Ám ahogy már több manézsdarab példája is igazolta, az autentikusság vagy a népművelés hívószava könnyen keveredhetett ezzel ellentétes eljárásokkal, ami megteremthette azon kettős olvasat lehetőségét, melynek Roland Barthes oly érzékletes leírását adta a *Mitológiák* című esszégyűjteményében és a hozzá tartozó tanulmányában. Ebben az összefüggésben csupán három kiegészítő szempontot említek, amelyekre még részletesen is visszatérek a mitologizáló eljárások tárgyalásánál. Amikor Marline Otte a drezdai székhelyű Circus Sarrasani cowboy-pantomimjait elemezve a sas szimbólumának alkalmazását vizsgálta, rámutatott, hogy a Billy Jenkins, vagyis a „Sascowboy” által használt jelkép azért válhatott roppant hatásos reklámfogássá és az előadások vezérmotívumává, mert „üres jelként” „potenciálisan egymásnak ellentmondó jelentések sokaságával volt feltölthető”, hiszen a nacionalista szellemiséget ugyanúgy közvetíthette, mint a liberalizmus és az univerzalizmus eszmeiségét.³³ Stephanie Himmel is az efféle szemiotikai rugalmasságra vezette vissza Jeanne d’Arc alakjának népszerű olvasatait, amelyek minduntalan az „értelmezési lehetőségek sokaságát” kínálták fel a fogyasztóknak.³⁴ Tehát – egyfelől – a mitologikus beszédmód barthes-i modelljében kifejtett kettős jelhasználat tétele

29 Vö. Burke, Helen: Jacobin Revolutionary Theatre and the Early Circus: Astley’s Dublin Amphitheatre in the 1790s. In: Theatre Research International, 2006/1., 1–16. o., itt: 6. o.

30 Vö. Gregory: The Spectacle Plays and Exhibitions of Imre Kiralfy, 211. o.

31 Vö. Posey: Spectacular Representation, 27. o.

32 Ezeket a Stiftung Stadtmuseum Berlin különgyűjteménye őrzi.

33 Otte, Marline: Sarrasani’s Theatre of the World: Monumental Circus Entertainment in Dresden, from Kaiserreich to Third Reich. In: German History, 1999/4., 527–542. o., itt: 539. o. sk.

34 Himmel: Von der „bonne Lorraine” ..., 16. o.

feltételezhetően kiegészíthető azzal, hogy az elsődleges jelre ráarakódó jelentés valójában és egyidejűleg jelentések sokaságát takarhatja. Másfelől azonban kérdés, hogy az effajta jelentésteremtést konkrétan milyen narratív eljárások segítik elő. Egy – nem kizárólagosan, de különösen a történeti elbeszélésformák összefüggésében – megfontolandó felvetés hasznosítható a holland kultúratudós Harald Hendrix műfajtörténeti fejtegetéseiből: a történetírói anekdoták koramodern használatát vizsgálva Hendrix kiemelte, hogy máig tartó népszerűségük egyrészt „erős mnemotechnikai effektus[ukra]”, vagyis könnyű megjegyezhetőségükre, másrészt az átfogó, többnyire életrajzi narratívában elfoglalt sajátos helyükre vezethető vissza, mivel a történetben magában retorikai *exemplum*okként, „narratív szünetek[ként]” úgy képesek „közvetíteni a történelmi tények belső logikáját”, hogy közben nem ráutaltak a tényszerű igazolhatóság követelményére.³⁵ Hendrix erre vezeti vissza azoknak a történelmi anekdotáknak a tartós jelenlétét, amelyek historiográfiai cáfolatuk ellenére is megőrződnek a köztudatban. A holland kutató elgondolása a mitologikus beszédmód összefüggésében azért lehet iránymutató, mert több történelmi manézsdarabnál megfigyelhető, hogy főként életrajzilag motivált pantomimek esetében milyen erős az anekdotikus tartalmak jelenléte. Harmadszorra pedig a jelek rugalmasságának és az anekdotikus elbeszélésmódnak a fényében tovább finomítható Rolf Schörken iránymutató rendszerezése, amelyben összefoglalta az általa „felidézésnek” nevezett, a „rekonstruáló”, azaz profeszszionális történetírással szembeállított narratíva alapvető jegyeit: idetartozik a történelmi események parallelizálása és aktualizálása, a történelmi személyiségek pszichologizálása és a történelemben rejlő állandóság kiemelése csakúgy, mint a „kisember” perspektívájának alkalmazása, mindenféle rejtély megoldása, valamint a példaképek, de legalábbis elődök felvonultatása és a stilizálás, melynek segítségével a történelem hamisítatlan, nagy szenvedélyek és kalandok terepeként állítható be.³⁶ Fentebb már látható volt, hogy ezek az elemek valóban felbukkannak a pantomimekben: a *Katharina II.* „kisemberének”, vagyis a jobbágyfiúnak és szerelmesének kalandos története ugyanúgy igazolhatja e felsorolás helytállóságát, mint az 1806-ban megidézett Nagy Frigyes dicső példaképe vagy a moszkvai lángokból kisgyermeket mentő Napóleon pszichologizált alakja. Finomításra, árnyalásra azért szorul ez a modell, mert az egyes

35 Hendrix, Harald: *Historiographical Anecdotes as Depositories and Vehicles of Cultural Memory*. In: Gorp, Hendrik van – Musarra-Schroeder, Ulla (szerk.): *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000, 17–26. o., itt: 13. o., 18. o. és 22. o.

36 Vö. Schörken: *Begegnungen mit Geschichte*, 167. o.

összetevők változó hangsúlyokkal és kombinációkban jelentkeznek, ráadásul – ahogy az 1806 példája igazolta – a befogadói közeg olvasataiban és a pantomimszerzői stratégiákban is más-más helyi értéket képviselhetek.

A továbbiakban részletesen veszem szemügyre, hogy a sematikus három típusra – megerősítőre, bírálóra és mitologizálóra – osztott pantomimbeli elbeszélésmódok konkrétan miként azonosíthatók be, és milyen műfaj- és kultúrtörténeti tanulságokkal szolgálhatnak. A kiválasztott példákat illetően azonban két kiegészítő magyarázatot kell előrebocsátanom: először is a javasolt háromosztatú elemzés nem tiszta típusok meglétéből indul ki, hanem sokkal inkább a pantomimek alkotói és befogadói oldalán tapasztalható erős tendenciákból, melyek fényében feltételezhető, hogy egy-egy manézsdarab „inkább” az egyik, mint a másik vagy a harmadik fajtára jellemző eljárásokat részesítette előnyben, illetve befogadásuk is ezt vagy azt a mintát követte. Másodszor pedig a következő három alfejezetben tárgyalt valamennyi manézsdarab a Circus Busch repertoárjából és roppant szűk időintervallumból, az 1920-as évekből származik. E reduktívnek tetsző választást több szempont indokolta: a pantomimtörténet egyik legtermékenyebb szereplőjeként a Circus Busch többféle szórólápot és műsorfüzetet hozott forgalomba, ráadásul, amiként a fentebb említett 1806 esetében is, némely premierje kapcsán fennmaradtak – a kutatás számára pragmatikus szempontból roppant értékes – újságkivágat-gyűjtemények is. E gyakorlati adottságok, vagyis az elérhető források mennyisége és minősége mellett azonban fontos szempont volt a szinkron összehasonlíthatóság is, mégpedig egy olyan időszakban, amikor sűrűsödtek a gazdasági-politikai és társadalmi-kulturális konfliktusok, amelyekre a népszerű kultúra – és így a cirkusz is – a legkülönbébb műfajokban adta meg saját pregnáns válaszát. Munkahipotézisemet követve az elemzések egyik célja annak megmutatása, hogy a manézsdarabokat előadó cirkuszok többnyire egyidejűleg voltak képesek kiszolgálni egymással ellentétes befogadói elvárásokat. A pantomimelemzések 1920-as évekre és egy cirkuszra történő szűkítése persze a tágabb horizontot tekintve nem teszi lehetővé a nagyobb ívű, diakrón összehasonlítást, vagyis annak megrajzolását, hogy a három különböző eljáráshoz kapcsolódó elemek mennyiben kor- és helyspecifikusak, milyen előzményekre nyúlnak vissza, és hogy a második világháború végéig, amikorra leáldoz a manézsdarabok virágkora, milyen további alakváltozatokban jelentkeznek. A pantomimelemzéseket megelőző fejtegetések során mégis igyekszem körvonalazni ezeket a kérdéseket is, megjelölve a további kutatások lehetőségeit és főbb kérdéseit.

2.1 Affirmatív vagy megerősítő eljárások

Az affirmáció kultúrára vonatkoztatott, tág fogalmát a Max Horkheimerrel és Theodor W. Adornóval dolgozó Herbert Marcuse járta körül *A kultúra affirmatív jellege* című, 1937-es tanulmányában, amelyet a Frankfurti Iskola amerikai emigrációban kiadott folyóirata, a *Zeitschrift für Sozialforschung* közölt, és amely az Iskola szellemiségéhez híven a marxi társadalomkritika elveire támaszkodva jelölte ki a kultúra helyét a modern polgári társadalomban.³⁷ Marcuse, akárcsak *A felvilágosodás dialektikájának* szerzői, a modern korban látta kicsúcsosodni azt a folyamatot, melynek során a tőkés árutermelés a maga szolgálatába állította azt a szférát is, amelyet a filozófia- és a társadalomtörténet – hol a lélek, hol az érzékiség, hol az intellektus esszencializálásával – az anyagi világtól különvált, kivételezett terepként tételezett, és amelyben az ember kulturálisnak nevezhető tevékenységei kaptak helyet. Marcuse szerint bebizonyosodott ugyanis, hogy az ekképp felértékelődött kultúra nem más, mint a fennálló gazdasági-társadalmi viszonyokba való belenyugvást szavatoló rend, amelynek „legfőbb jellegzetessége egy olyan általánosan kötelező érvényű, feltétlenül helyeslendő, [...] értékesebb világ állítása, mely alapvetően különbözik a hétköznapi létharc tényleges világától, s melyet minden egyén »belülről« képes önmaga számára realizálni anélkül, hogy a tényleges világot meg kellene változtatnia”.³⁸ Ezek szerint valamennyi kulturális tevékenység – függetlenül attól, hogy önmagát kifinomult esztétikaként vagy pusztá szórakozásként határozza meg – tulajdonképpen az önáltatás és a szemfényvesztés játékát űzi, melynek segítségével elleplezhetők „a hétköznapi létharc” mozgatórugói, vagyis azok a mechanizmusok, amelyek az emberi munkaerő kizsákmányolására irányulnak. Mi több, a kultúrát fogyasztók abba a hitbe ringathatják magukat, hogy

37 A tanulmány kontextusához átfogóan vö. Tholen, Toni: *Relektüre: Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur*. In: Berg, Nicolas – Burdorf, Dieter (szerk.): *Textgelehrte: Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, 241–256. o.

38 Marcuse, Herbert: *A kultúra affirmatív jellege* [részletek, 1937]. F. n. In: Bujdosó Dezső (szerk.): *Német kultúraelméleti tanulmányok*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 2. kötet, 233–260. o., itt: 237. o. (a tanulmány teljes és javított fordítása 2026-ban jelenik meg a *Replika* című folyóiratban). A Frankfurti Iskola képviselői – így Marcuse is, illetve követőik, mint például a Bose–Brinkmann szerzőpáros – ebben a rendszerben sajátos helyi értéket tulajdonítottak a cirkusznak; e különálló státuszt a harmadik fejezetben részletezem, de – mint korábban már említettem – a manézsdarabok megítélésében az idézett kultúrpeszszimista nézet az uralkodó. Az Iskola filozófiai-esztétikai jellemzéséhez vö. Weiss János: *A Frankfurti Iskola. Tanulmányok*. Budapest: Áron, 1997.

ezen tevékenységükkel a világ jobbításához járulnak hozzá – hiszen művelődnek, képzik magukat, esztétikai tapasztalatokra tesznek szert, sőt mindeközben felmutathatják és felismerhetik a valóság nyomorát is –, miközben mindez valójában semmilyen módon sem befolyásolja a fennálló viszonyokat, mert „[a] mi a művészetben történik, nem kötelez semmire”.³⁹ Ebből a perspektívából tekintve a cirkuszi pantomimek nézői – csakúgy, mint megalkotóik – olyan, látzólag intellektuálisan, érzéken és/vagy spirituálisan megneemesítő tevékenységet végeznek, amely konzerválja a polgári berendezkedés adottságait, vagyis kiszolgálja és erősíti a tőkeviszonyokban kódolt, a hatalmi politika és ideológia által is fenntartott egyenlőtlenségeket. Peter W. Marx a századfordulós németországi színházi és cirkuszi előadások metszetét vizsgálva ebben az értelemben állította, hogy a cirkuszt „konzervatív-affirmatív alapirányultság” jellemezte.⁴⁰

A manézsdarabok historiográfiája számtalan olyan példát nyújt, melyek esetében érvényesnek tűnik ez a meghatározás. A cirkusztörténet kutatói különösen azokat a pantomimeket emlegetik ebben az összefüggésben, amelyek az aktuális hatalom ideológiai támogatásaként olvasható tartalmakat vittek színre. Evgenij Kuznecov a Franconi-féle párizsi cirkuszok valamennyi előadásának lényegét abban határozta meg, hogy buzgón segédkeztek az 1830-as évektől erősödő Napóleon-kultusz és a restauráció megszilárdításában, ami egyébként kihatott a cirkuszi pantomimek műfaji jegyeire is, ugyanis a közelmúlt történelmére való összpontosítás nemcsak a dokumentumjelleg térnyerésével járt együtt, hanem a némajáték technikájának a háttérbe szorulásával is: „az imperátor és tábornokai immár nem nyilvánulhattak meg a cirkuszi szereplők egyezményes gesztusnyelvén, [ehelyett] a győzelem, dicsőség, erő és demokrácia hangos jelszavait deklamálták”.⁴¹ Ekképp olyan „roppant lelkiismeretes történelmi krónikák” kerültek a porondra, amelyek „Napóleon életének legragyogóbb katonai és politikai epizódjaiból tevődtek össze, és amelyek a tipikusan színházi »nagy látványosság« különösképp teatralizált és ezzel együtt agitációs formáiban nyertek kifejezést”.⁴² Az efféle előadások persze nem egyedülállók a korban, hiszen a rokonítható műfajok is előszeretettel nyúltak akár a történelem, akár az aktuálpolitika ideológiai – és egyúttal finansziális – nyereséggel

39 Marcuse: A kultúra affirmatív jellege, 248. o.

40 Marx: Ein theatralisches Zeitalter, 347. o.

41 Kuznecov: Cirk, 111. o. A franciaországi Napóleon-kultusz fázisaihoz vö. átfogóan Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth: Der heroisierte, der vergottete, der verborgene Kaiser. Zum Napoleon-Mythos in der französischen Kunst, Kleinkunst und Trivialkunst. In: Koopmann (szerk.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, 109-122. o.

42 Kuznecov: Cirk, 111. o. sk.; vö. még Peuchmaurd: Eintritt frei, 86. o.

kecsegtető tartalmaihoz. A Habsburg-dinasztia köztéri ceremóniákban, népszerűsítő újságcikkekben vagy az oktatáspolitikában is megnyilvánuló, tudatosan irányított marketingje kihatott a népszerű kultúra termékeire is.⁴³ De ideológiailag ellentétes példaként felidézhető az is, amikor az 1848-as forradalmi események kellős közepén, május 7-én a tűzijátékos Stuver-dinasztia egyik tagja, idősebb Anton a bécsi felkelők követeléseit megjelenítő előadást rendezett: a *Feier der Wiedergeburt Österreichs* (Auszttria újjászületésének ünnepe) négy képben magasztalta a nemzeti gárdát, a sajtószabadságot és az alkotmányt,⁴⁴ még ha éppenséggel ez a bizonyos dicsőített, új alkotmány volt is a további harcok kiobbantója, mivel az úgynevezett Pillersdorf-féle dokumentum korántsem volt összhangban a forradalmárok követeléseivel.⁴⁵

A cirkuszok a további évtizedekben is megtalálták az alkalmas témákat. George Sanger, aki testvérével 1871-ben vette át a londoni Astley's Amphitheatre-t, közel harminc éven át hódolt a pantomimek műfájának, amelyekben kifejezésre juttatta „királyhű és patrióta” meggyőződéseit: „a bátor, vörös egyenruhás katona farkasszemet néz a zulu vademberek hordájával; a rettenthetetlen brit hadsereg Szudánban harcol; [...] még a Hamupipőkéről szóló pantomimben is akadt hazafias elem, amikor is Hamupipőke a brit haderő parádéját látta álmában”.⁴⁶ A kontinensen is változatlanul arattak az aktuálpolitikai darabok: a Circus Renz számára nemcsak a brit cirkuszokat is vonzó gyarmati háborúskodások bizonyultak hálás témának, hanem az 1871-es országegyesítés vagy a már említett helgolandi csereüzlet is, ám ezek kiegészültek a különböző jubileumi ünnepségeket meglovagló, történelmi manézsdarabokkal.⁴⁷ Az Egyesült Államok vállalkozásai is előszeretettel dolgozták fel az amerikai hódítások, katonai sikerek történeteit, és ekként nézőiknek – „a nemzetközi kapcsolatokra vonatkozó, elvont ideológiákat élőképekre lefordítva” – „közvetlen, mélyreható betekintést nyújtottak Amerika újonnan kivívott pozíciójába a nemzetközi politika színterén”.⁴⁸ Mindezt nem csupán a hazai közönség

43 Vö. többek közt Judson, Pieter M.: Habsburg. Geschichte eines Imperiums 1740–1918. Ford. Michael Müller. München: Beck, 2017, 301–306. o.

44 Vö. Storch: Im Reich der Illusionen, 107. o.

45 Vö. Buchmann, Bertrand Michael: Politik und Verwaltung. In: Csendes, Peter – Opll, Ferdinand (szerk.): Wien. Geschichte einer Stadt. 3. kötet: Von 1790 bis zur Gegenwart. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2006, 85–127. o., itt: 111. o., <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/34369/437210.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

46 Ward: Beneath the Big Top, 98. o.

47 Vö. többek közt Kirschnick: Manège frei!, 25. o.

48 Davis: The Circus Age, 193. o.

öröme tette: a Barnum & Bailey épp Európában turnézott, amikor 1898 nyarán a spanyol–amerikai háborúból a tengerentúli ország került ki győztesen; a vállalkozás azon nyomban porondra is vitte az *America's Great Naval Victory at Santiago* (Amerika nagy tengeri győzelme Santiagónál) című vízipantomim-jét, hogy közönsége előtt félreérthetetlenül nyomatékosítsa az ország világpolitikai súlyát.⁴⁹ A cirkuszi „külpolitizálás” nemcsak az efféle vendégfellépések során valósulhatott meg: egy adott ország aktuális külföldi szövetségeseinek elismerésre, netalántán utánzásra méltó teljesítményei is a porondra kíváncsítottak. Janet M. Davis például rekonstruálta, hogy 1858-ban négy amerikai cirkusz is tematizálta azt az egy évvel korábban kirobbant szipojlázadást, melynek során indiai katonák szegültek szembe a brit gyarmati hatalommal. A felkelést leverték a brit hadsereg csapatai, s ennek megfelelően az amerikai manézsdarabok is „a brit gyarmati fennhatóság affirmációjával” zárultak.⁵⁰ Érthető módon nemzetközi cirkuszi karriert futott be a kínai bokszerlázadás eseményeinek és leverésének porondra történő adaptálása, hiszen mindjárt nyolc nyugati ország vett részt a konfliktusban. 1900. decemberi bécsi vendégjátéka során a romániai Circus Cesar Sidoli például négyfelvonásos „nagy manézs-színdarab[ként]” adta elő a *Der Krieg in China* (A háború Kínában) című pantomimet, amely 300 statisztával és 55 lóval egy „kínai falusi idill” és „az örömek birodalma” bemutatása után vitte színre a „bokszeres forradalm[át]”, valamint a „Taku erőd szövetséges csapatok általi megrohamozás[át]”, hogy a záróképben a Zenta hadihajón jelenítse meg „a szövetséges csapatok győzelmi képét”.⁵¹ Buffalo Bill is feldolgozásra érdemesnek találta a távol-keleti harcokat, és ezzel el is tért szokványos műsorától, amelyben a *frontier*-mozgalom történelmi eredményességét, a bennszülöttek ellen vívott harcok sikerességét énekelte meg. Az amerikanista John R. Haddad rekonstrukciója szerint Cody a darabbal a századfordulós Amerika identitásbeli problémáira, a modernség és az iparosodás okozta szocioökonomiai és kulturális elbizonytalanodásra adott választ, amikor a harciasságot olyan nemzeti erénnyé tette meg, amely megerősíthette Amerika bel- és külföldi reputációját.⁵² Az irodalomtörténész ugyanakkor arra is felhívta a figyelmet, hogy bár a darabbal turnézó Buffalo Bill messzemenően pozitív fogadtatásban

49 Vö. Davis: *The Circus Age*, 208. o. sk.

50 Davis: *The Circus Age*, 215. o. A búr háború felemás sikerű támogatásához vö. a már említett ausztrál FitzGerald Brothers' Circus történetét; Arrighi: *Political Animals*, 628. o.

51 [Műsorismertető a Circus Cesar Sidoli 1900. december 7-i műsorához], *Wienbibliothek im Rathaus*, C-64520/3/40.

52 Vö. Haddad, John R.: *The Savage East in the Wild West: Buffalo Bill's Boxing Uprising, 1900-1901*. In: Sugarman (szerk.): *The Many Worlds of Circus*, 11–24. o., itt: 21. o. sk.

részesült a kritika részéről, az egyik legnagyobb tisztelője, Mark Twain ekkor szembefordult vele, mondván, az imperialista nagyhatalmak elnyomó politikája robbantotta ki a lázadást, és ekképp ők viselik a felelősséget az erőszak okozta veszteségekért, vagyis a lovasjátékban megrajzolt Amerika-kép elferdítette a valós történeket és motivációkat.⁵³ Egy-egy ilyen, Twainével rokonítható kritikus hang más afirmatív pantomimek esetében is előfordul, ám leginkább – ahogy az első világháborús manézsarabok kapcsán alább látni lehet – a kivételt erősítő szabálynak minősíthetők.

Bizonyára egy teljes cirkusztörténeti monográfiát kithetne azon cirkuszi pantomimek összehasonlító elemzése, melyek megszületése a szarajevói merényletnek, majd a konfliktus világméretűvé történő duzzadásának volt köszönhető, ezért itt csupán a manézsarabok afirmáció szempontjából releváns mozzanataira hívom fel a figyelmet. A háborúban, pontosabban a hátországban is aktív cirkuszok műsorpolitikája ugyanis barométer módjára követte a közhangulat változásait. A cirkuszok – sok más intézménnyel együtt – kivették részüket a hadakozás iránti kezdeti lelkesedésből, annak ellenére, hogy a háború kitörése különösen érzékenyen érintette őket. Először is a társulatok nemzetközisége sínylette meg a kialakult helyzetet, ugyanis az ellenséges nemzetek polgárait vagy kiutasították, vagy internálták, aztán számos artista nem úszhatta meg a sorozást sem, a cirkuszi lovakat pedig rekvirálták a hadsereg szükségleteinek kielégítésére, majd az akadozó lakossági élelmiszerellátással párhuzamosan az állatállomány etetése is komoly gondokat okozott.⁵⁴ E kedvezőtlen feltételek dacára is egymás után kerültek a porondra olyan sarabok, amelyek nemcsak az „élő újság” funkcióját tudták ellátni, hanem kellőképp hazafias, nacionalizmusba hajló üzeneteket is közvetíthettek. Az oroszországi cirkuszokban az 1914/15-ös téli szezonban – a cári hadsereg kezdeti vereségeire reagálva – többségben voltak a német és az osztrák–magyar csapatok kegyetlenkedéseit tárgyaló manézsarabok: Odesszában a *Evropejskaâ vojna, ili Kul'turnye varvari XX stoletiâ* (Európai háború, avagy A 20. század kultúrbarbárjai) című pantomim, Moszkvában pedig a *Velikaâ vojna 1914 na zemle, na vode i v vozduhe. Potoplenie Bel'gii* (Az 1914-es nagy háború földön, vízen és a levegőben. Belgium tönkretétele) című ötfelvonásos, egy Zeppelin-léghajót – illetve ennek kicsinyített modelljét

53 Haddad: *The Savage East in the Wild West*, 23. o.

54 Vö. többek közt Winkler: *Circus Busch*, 33. o. sk.; Averley, Helen (szerk.): *War Circus. Charting the lives of the international circus community through The Great War 1914–1918*. H. n.: Madame La Bonche [2017].

– is alkalmazó darab volt látható.⁵⁵ A front túloldalán, Németországban is virágzott a pantomimüzlet, még ha helyenként nehézségekkel kellett is megküzdeni. Albert Schumann *Ost und West* (Kelet és Nyugat) című háborús vízipantomimje, amely már 1914 késő őszén készen állt a berlini bemutatóra, és amelyhez Schumann komoly technikai apparátust mozgósított, hogy tengeri ütközeteket is bemutathasson, háromszor is visszapattant az illetékes cenzúrahatóságról, ugyanis az ellenőrök szerint túl realiztikusan mutatta volna be az erőszakot. A szó szerint túl szenzációsnak, vagyis az érzékekre hatónak minősített jelenetek visszanyesése után végül decemberben sor került a premierre. Schumann ezen és a darab sikerén felbátorodva 1915 áprilisában és augusztusában még két háborús darab megrendezésére vállalkozott *An der Front* (A fronton) és *Unsere Hauptfeinde* (Fő ellenségeink) címmel.⁵⁶ Hans-Stosch Sarasani sem tétlenkedett, amikor műsorait a „pragmatikus patriotizmus”⁵⁷ jegyében állította össze: 1914 novemberében Drezdában vitte porondra az *Europa in Flammen* (Európa lángokban) című manézsdarabot, amely olyannyira sikeresnek bizonyult, hogy néhány hónappal később már a „hangsúlyosan oroszellenes látványosság” második részét is bemutatta. Mi több, a háború folyamán, illetve az 1919/20-as szezon is ideszámítva összesen húsz háborús manézsdarabot rendezett meg, részben utaztatva is őket.⁵⁸ A pantomimekben összességében az épp legaktuálisabb ellenfél – oroszok, majd franciák, később olaszok – felett aratott diadalok vitték a prímet. Mindeközben Bécs sem maradt háborús manézsdarab nélkül: a német Circus Charles, amely a háború okozta franciaellenességet megszívlevél gyorsan nevet is váltott,⁵⁹ és Circus Kroneként folytatta működését, 1915 februárjában készült bemutatni a *Weltbrand* (Világégés) című „nagy hazafias manézs-színadarabját”.⁶⁰ Ezt azonban három hétig az itteni cenzúrahatóság is visszatartotta,

55 Vö. Dmitriev: *Cirk v Rossii*, 221–223. o.; vö. továbbá Burenina-Petrova: *Cirk v prostranstve kul'tury*, 195. o. sk.

56 Vö. Baumeister: *Kriegstheater*, 178. o. skk.

57 Baumeister: *Kriegstheater*, 186. o. Baumeister az amerikai filmtörténész Leslie Midkiff DeBauche fogalmát (*pragmatic patriotism*) alkalmazza a Circus Sarasani háborús műsorpolitikájának jellemzésére.

58 Vö. Günther: Sarasani, wie er wirklich war, 88. o. skk. A *Torpedo los!* (Előre, torpedó!) című manézsdarab technikai szükségleteihez vö. egy artistaügynök – a második világháború hatására a náci militáns retorikáját követő – visszaemlékezését: Wilschke, Robert: *Im Lichte des Scheinwerfers. Erinnerungen und Erzählungen eines Varieté- und Zirkusagenten*. Berlin: Kranich, 1941, 81. o.; vö. továbbá Baumeister: *Zirkustheater*, 188. o. skk.

59 Vö. Kürschner: *Von der Manege zum größten Circus Europas*, 99. o. sk.

60 [Zirkus Krone: az 1915. február 6-i műsor keretes hirdetése]. In: *Neues Wiener Journal*, 1915. február 6, 15. o., ANNO. Itt még csak öt képre osztott pantomimről volt szó a tényleges előadás hét képével ellentétben.

míg végül az 500 fős statisztériával, 100 lóval és hét képben játszott pantomim mégis kikerülhetett a porondra.⁶¹ A premier egyik kritikája – melynek gunyos hangvételéből következtetni lehet a sikeres villámháború elmaradása miatt megcsappant lelkesedésre is, s ezért már-már meglepő, hogy a cenzúra átengette –, így számolt be a látottakról:

Természetesen nem hiányozhat a kellő lövöldözés. Huszárok és kozákok száguldoznak a porondon, franktirőröket tartóztatnak le, és rögtönítelő eljárás alapján agyonlövik őket, a franciák és az oroszok nagyon rosszul érzik magukat, míg mi és német szövetséges testvéreink győzelmet aratunk. Tetszetős képekben kerül bemutatásra a sorozás, erényes kisiparosok sietnek a zászlók alá, Namurnál dübörögnek az ágyúk, Galíciában egy teljes orosz zászlóalj esik fogságba, s végül egészen a Szezei-csatornáig jutunk, ahol lovon, tevéen és számaron közlekedő török csapattest vonul tova. A darabot a szövetséges uralkodók és hadseregek apoteózisa zárja [...].⁶²

A hatalmas embertömegeket megmozgató, napisajtóban dokumentált csatákat a cirkuszok jellemzően komoly technikai és statisztá-apparátus segítségével plántálták át porondjaikra, és rendezéseikben akár a cenzúra, akár az öncenzúra nyomására, akár őszinte meggyőződésből meglehetősen szorosan követték a háborús szellemiséget erősítő kormányzati propagandát.

Az 1916-os évben azonban érezhető elmozdulás tapasztalható az európai hadszíntereken és a hátszágban is: a gépesített háború magas „emberanyag”-szükséglete, a gyors konfliktusmegoldással kecsegtető villámháború elmaradása és az egyre kedvezőtlenebbül alakuló hátszágbeli hétköznapiak azt eredményezik, amit a történetírás a „háborús kiábrándultság” (*Kriegsmüdigkeit, war fatigue*) jelenségének nevezett el.⁶³ Amint a fent idézett premierkritika is sejteti, ahogy a lelkesedésnek, úgy ennek is eltérő árnyalatai és alakváltozatai lehettek, amelyek érthető módon nemcsak országok közötti összehasonlításban tanulságosak, hanem egy adott országon belüli különbségek tekintetében is.

61 Vö. Horvath, Mira: Zirkus Krone. Die Wiener Gastspiele eines Großzirkusses. Universität Wien, doktori értekezés, 2015, 39–41. o., <https://theses.univie.ac.at/detail/32095#>.

62 Anonim: Zirkus Krone. In: Neues Wiener Journal, 1915. február 27., 10. o., ANNO.

63 Az előadóművészet európai történetének tágabb összefüggésében is vö. Krivanec, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld: transcript, 2012, 263–292. o.

Ebben az összefüggésben két példát tartok említésre méltónak. Az amerikai cirkusok és a Cody-féle Vadnyugat-show-k háborús műsorpolitikáját szemlélve Janet M. Davis rámutatott arra, hogy az ország háborús csatlakozása előtti időszakban, tehát 1916-ot megelőzően a vállalkozások a „háborús készültség” szellemét magukévá téve az áldozatkész amerikai katona eszményét rajzolták meg darabjaikban, és eközben a manézson túl is hatékonyan támogatták a háborús készülődést, például önkéntes munkával vagy hadikötvények reklámozásával és forgalmazásával. Ám az Egyesült Államok háborúba történő belépésétől kezdve feltűnően apolitikus szellemben kezdték alakítani a repertoárt,⁶⁴ és a háborús válsághelyzetet olyan – gigantikus méreteken színre vitt – pantomimekkel igyekeztek elkendőzni, mint a *Cinderella* (Hamupipőke) vagy az *In Days of Old* (Régmúlt korokban).⁶⁵ Davis összefoglalóan megállapítja, hogy a világméretű fegyveres konfliktus okozta bel- és külpolitikai feszültségeket megkerülendő „a cirkusztulajdonosok [...] olyan fiktív, erotikus, ahistorikus, a Közép-Keleten, Afrikában és Ázsiában játszódó parádékat választottak, amelyek híján voltak [például] az Oszmán Birodalom bukására utaló jelzéseknek”.⁶⁶ A következő, európai példa egy ezzel valamelyest rokonítható, kétfázisú stratégiát szemléltet: Paul Busch – aki 1914-ben úgy döntött, felhagy a cirkuszigazgatással, és szélnek ereszti a társulatot – látván a konkurens vállalatok sikerét, 1915 szeptemberében újra megnyitotta berlini épületét, októberben pedig már a *Michel* című, Paula Busch írta manézsdarabot láthatta a közönség.⁶⁷ A német versenytársakkal ellentétben a cirkusz nem a legmodernebb haditechnika felvonultatásával és aktuális frontütközetek testközeli bemutatásával köteleződött el a háború mellett, hanem egy nemzeti legenda adaptálásával. A „német Michel” alakja, melynek roppant ellentmondásos eredettörténete idővel megtisztult, hogy végül a nemes, daliás, természethez kötődő nemzeti férfieszményt rajzolja ki,⁶⁸ különösen alkalmasnak bizonyult a háborúban álló Németország allegorikus megjelenítésére.⁶⁹ A műsorfüzet zárómondatai érzékeltetik az apoteózis

64 Vö. Davis: *The Circus Age*, 224. o. sk.

65 Vö. Apps: *Ringlingville USA*, 223. o. és 229. o.; vö. továbbá Durant – Durant: *Pictorial History of the American Circus*, 178. o.

66 Davis: *The Circus Age*, 225. o.

67 Vö. Winkler: *Circus Busch*, 33–36. o.

68 Vö. Riha, Karl: *Der deutsche Michel. Zur Ausprägung einer nationalen Allegorie im 19. Jahrhundert*. In: Link, Jürgen – Wülfing, Wulf (szerk.): *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991, 146–171. o.

69 Vö. Szarota, Tomasz: *Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps*. Osnabrück: Edition Fibre, 1998, 200–212. o.

jellegét: „Immár nem Michel, a parasztember áll előttünk, hanem a valaha látott leghatalmasabb sorkatona csukaszürke egyenruhában. Fenyegetően emeli a magasba óriási kardját, amelyet Germánia ajándékozott neki, lábai előtt pedig azok hevernek, akik nem sokkal korábban megbántották őt, s rá és háza népére szégyent és bánatot hoztak.”⁷⁰ A testi és erkölcsi erőt sugárzó, az igazságtalanságot megtorolni kész baka allegóriája előrevetíthette az újjászülető, morálisan felsőbbrendű nemzet képét, s ezzel támogathatta a háborús elköteleződést. Az itt csak közvetetten kódolt katonai szellem azonban ezzel a pantomimmal ki is vezett a Circus Busch repertoárjából. Ettől kezdve ugyanis mind a fennmaradt műsorfüzetek és sajtómegjelenések, mind pedig Paula Busch önéletírásának tanúsága szerint a cirkusz immár „a romantika kékszínű virágját ülteti át a vörös porondra”, hogy „lélektanilag helyesen támogassa »a hátországbeli frontot«, ami konkrétan olyan manézsdarabokban nyilvánul meg, amelyek fantasztikus történeteket, nép- és tündérmeséket dolgoznak fel, és amelyek „néhány órányi örömet, melegséget és fényt visznek a háborús napok nyomorúságos szürkeségébe”.⁷¹ A *Die versunkene Stadt* (Az elsüllyedt város) című pantomim, amely „romantikus varázslattal” és „technikai csodákkal” jelenítette meg a Vineta nevű, mondabeli város megmenekülését, 1918 januárjában került a berlini manézszba, és a bűnös városlakók fantasztikus módon elnyert felmentésének történetével kívánta táplálni a reményt, hogy „valamilyen csoda segítségével véget ér az átkozott háború is”.⁷²

A jelenkor eseményeinek efféle fatalista vagy – a világháború első szakaszára jellemző – aktivista értelmezése, amelyet valamennyi érintett országban táplált az eleve elrendeltetés és a kiválasztottság gondolata, a nemzeti történelem olyan felfogására támaszkodhatott, amely szerint a háborús fejlemények beágyazódtak a történelmi kontinuitás és szükségszerűség törvényeibe. A sokk, a cezúra tapasztalatának ekképp egy magasabb rendű logika alapján lehetett értelmet adni, ami aztán a háború utáni, a népszerű kultúrában uralkodó traumafeldolgozás alapstratégiájává is vált. A világháborúra visszatekintő populáris irodalmi műveket vizsgálva Rosa Maria Bracco arra mutatott rá,

70 Id. Winkler: Circus Busch, 37. o.

71 Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 87. o. sk.; azonos megfogalmazásban vö. Paula Busch kéziratban maradt pantomimtörténetének részletét Busch, Paula: *Die Pantomime im Verlauf der Jahrhunderte bis zu Marcel Marceau*. In: Winkler (szerk.): *Über Zirkuskunst*, 238–249. o., itt: 245. o.; a további háborús darabokhoz vö. Winkler: *Circus Busch*, 37. o. sk. és 127. o.; vö. továbbá Baumeister: *Kriegstheater*, 182. o. sk.

72 Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 89. o. és 91. o.; vö. kritikusan Günther: 33 *Zirkusgeschichten*, 116. o. skk.

hogy az írók úgy „rostálták meg az emlékeiket, hogy ezzel a múlt olyan rekonstrukcióját nyújthassák, amely elsősorban a történelem azon rejtett, félelmetes folyamatainak tiszteltét célozta, amelyek a jelentések időben egyenesvonalú fejlődését írták le. Az efféle fikcióban rejlő idealizmus mindig is a történelmi kontinuitás szolgálatában állt.”⁷³ A háborút tehát az elkerülhetetlenség, a jelen-téssel teli történelmi szükségszerűség igazolta. Az aktuális nagypolitikai eseményekre vonatkozó pantomimek is ilyen értelmezési keretek közt mozogtak, amikor vagy explicit módon megerősítették a nacionalista jelszavakkal, a hazafias önfeláldozást dicsőítő lózungokkal megtámogatott hatalmi politikát, vagy ennek tarthatatlanságát felismerve elfedték a mögöttük rejlő tévedéseket, és – amint az amerikai cirkuszosok és a Circus Busch műsorpolitikája példázta – a figyelemelterelés stratégiájához folyamodtak.

Mindez természetesen egyáltalán nem volt új a népszerű kultúra és a hatalmi politizálás összekapcsolódásának területén. Brenda Assael a régebbi és aktuális csatajeleneteket újrajátszó, 19. századi brit cirkuszi pantomimek kapcsán fej-tette ki, hogy

ezek a látványosságok – a romantika hagyományának és a múlt azon szemléletének befolyása alatt, amely szerint a múlt [...] az erkölcsileg helyes kisugárzása – olyan könnyen olvasható, felismerhető narratívákat bocsátottak a nézők rendelkezésére, amelyek nemcsak aktuális eseményekről számoltak be, hanem ezeket – igen hasonlóan a korabeli narratív történelmi festészetéhez – vizuálisan is feltöltötték színnel, részletekkel és emberi empátiával. [...] [A hősként ünnepelt katonai vezető] egyszerre foglalta magában a hitelesség és az erős érzelmi képek iránti vágyat, és ekképp segített felépíteni a nemzeti emlékezetet [...].⁷⁴

A nemzeti identitást megerősítő előadásoknak szerves része volt a megdicső-ülést megjelenítő záróaktus, az apoteózis, amelyre a népszerű kultúra más szegmenseiben és más korszakaiban is találni példát: a német revütörténész Franz-Peter Kothés mutatta ki a 19. század végi berlini revükultúrát vizs-gálva, hogy egyes darabok vizuálisan és dramaturgiájukban is visszanyúltak a barokk császári-királyi udvarokban rendezett hódoló ünnepélyekre, amelyek

73 Bracco, Rosa Maria: *Merchants of Hope. British Middlebrow Writers and the First World War, 1919–1939*. Providence – Oxford: Berg, 1993, 125. o.

74 Assael: *The Circus and Victorian Society*, 14. o.

szintén az uralkodó apoteózisával értek véget.⁷⁵ A vezér alakjának vagy a nemzet allegorikus helyettesítőjének felemelő képét alkalmazták azok a látványos Vadnyugat-showk és cirkuszi pantomimek is, amelyek szintén a századforduló környékén az amerikai cirkuszok műsorait uralták, és amelyek az „Egyesült Államoknak a világpolitikában megnyilvánuló morális, politikai és gazdasági dominanciáját”⁷⁶ hangsúlyozták. Ezek – bizonyos aktuális vagy történelmi hadiesemények bemutatásával – különböző narratív sémákat alkalmaztak: a nemzet dicső eredetének megrajzolása vagy a *frontier*-tapasztalat felidézése ugyanúgy kapóra jöhetett, mint a legfrissebb aktuálpolitikai fejleményekre történő hivatkozás vagy a „keresztény szellem szavatolta haladás misszionáriusi stílusban való elbeszélése”.⁷⁷

Biztosra vehető, hogy az első világháború idején, illetve előtte és utána is játszott, efféle manézsdarabok túlnyomó többségben hatékonyan szolgálták a propagandacélokat, mégpedig mind az alkotói, mind a befogadói oldal részéről. A fent idézett, gunyoros hangvételű első világháborús jelenet-összefoglaló csakúgy, mint Mark Twain tiltakozása feltételezhetően csupán a szórványos kivételek szabályerősítő szerepét igazolja. A részletesebben vizsgált példák mutatják, hogy a világháború válságos időszakában porondra vitt témák jobbra aktuálpolitikai vonatkozásúak voltak, s kevésbé történelmiek. Ennek valószínűsíthető magyarázata az első világháború korábbi konfliktusoktól eltérő jellegében rejlik: ez volt az első olyan globális kiterjedésű fegyveres konfliktus, amely – mivel nem csak a lakott területeken kívül eső környékeken folyt – masszívan érintette a civil lakosságot, és nagyfokú gépesítettsége okán a háborúzó országok nemcsak hatalmas emberáldozatokkal voltak kénytelenek szembe-sülni, hanem a technikai újítások területén is folyamatos lépéskényszerben voltak, amire a cirkuszok különösen érzékenyen reagáltak. Továbbá a tömegkommunikációs eszközök fejlettségének és finomodásának köszönhetően megnőtt a vizuális információközvetítés szerepe, mégpedig mind a pusztá tájékozódás összefüggésében, mind a háborús propaganda helyi értékét illetően, amire az alapvetően látványalapú pantomimek előszeretettel támaszkodtak is.⁷⁸ A tör-

75 Vö. Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Wilhelms-haven: Heinrichshofen, 1977, 27. o.

76 Davis: The Circus Age, 192. o.

77 Davis: The Circus Age, 200. o.; az egykorú brit pantomimek hasonló logikájához vö. Stoddart: Rings of Desire, 71. o.

78 A korabeli propagandisztikus haditudósítások összefüggésében vö. többek közt Colpan, Sema é. m. (szerk.): Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild. Frankfurt am Main é. m.: Lang, 2015; Lindner-Wirsching, Almut: Patri-

ténelmi anyagok feldolgozása tehát – legalábbis a háború első felében – azért szorulhatott háttérbe a cirkuszokban, mert gyökeres újszerűségénél fogva ez a fegyveres konfliktus nehezen volt párhuzamba állítható korábbi háborús vagy más történelmi tapasztalatokkal.

A világégést követően a történelmi manézsdarabok témaválasztásukat tekintve viszont visszatérnek a háború előtti gyakorlatukhoz – vagyis nagyrészt a nemzeti história emlékeztető eseményei dominálnak –, ám a korábbiakhoz képest azzal a finom különbséggel, hogy nagyobb teret kapnak olyan revüszerű előadások, amelyek bár támaszkodnak valamilyen történelmi tudásanyagra, de ezt jobbára vagy pusztán díszletként használják, vagy egyvelegként viszik színre – úgy, hogy a narratíva maga nem a történelmi múltból táplálkozik. A Circus Carl Hagenbeck 1924 telén Bécsben mutatta be azt a cirkuszrevüt, amellyel hét hetes pangás után komoly nézőszámot produkált, és amelyben szerepet kapott Zoli bohóc is.⁷⁹ A független *Neues Wiener Journal* névtelen kritikusa így foglalta össze a cselekményt:

Két bécsi fiatalember [...] csatlakozik az egyiptomi gyarmati hadtesthez, és egy nem túl friss, de jól bevált recept szerint egy királyi sírban – természetesen a múmia kezében – rábukkannak egy írásra, amely elárulja az indiai király rég keresett koronájának rejtékhelyét. A rejtékhely felkutatása során, nyomukban persze egy gonosz alakkal [...], bejárják az egész világot. Egy fantasztikus táncpantomim, „A Nílus legendája”, alkalmat ad arra, hogy megcsodáljuk a Staatsoper színészenek, Rudi Fränzlnek finom művészetét, a Vadnyugaton szíű indiánok támadnak meg egy postakocsit, az egyik kép Kínában játszódik, ópiummámborban a hős és így a nézők szeme előtt is megjelennek a világtörténelem legszebb asszonyai, hallatlan pompával rendezik meg egy előkelő indiai férfi hamvasztási szertartását és a maharadzsa lakodalmát, de a legnagyobb tetszést a Német Lovagrend bécsi tagjainak vendégjátéka aratta az ópiumbarlangban [...].⁸⁰

oten im Pool. Deutsche und französische Kriegsberichterstatter im Ersten Weltkrieg. In: Daniel, Ute (szerk.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 113–140. o.

79 Vö. Anonim: Die Piff-Paff-Puff Revue.

80 Anonim: Premiere bei Hagenbeck. In: Neues Wiener Journal, 1924. november 21., 10. o., ANNO.

Elefántok, kígyóbűvölők, amazonok, lovas bravúrok és nagy tánc- és zenei betétek mind szerves részét alkották ennek a két és fél órás egyvelegnek.⁸¹ Bár a *Die Bühne* című, színház-, varieté- és filmkritikákat, valamint -pletykákat közlő, ekkor frissen indult hetilap úgy vélte, Karl May volt a *Die Jagd um die Welt* (Haj-sza a világ körül) című darab ihletője, valószínűsíthető, hogy nem May azon vaskos regényére gondolt, melynek alcíme utal egy világ körüli hajszára, és amely az I. Miksa császár mexikói uralkodásának idején kirobbant konfliktust is tárgyalja,⁸² hanem pusztán az alaptörténet egzotikus és kalandos jellegére utalt. Valamennyi sajtókritika a mozgalmasság, a színpompás díszletek, a látványos összecsapások és a fényeffektusok lenyűgöző mixtúrájáról értekezett, és bár az újságírók a cselekménynek nevezett narratívát finom szarkazmussal kezelték, összességében nagy sikert jósoltak a cirkuszrevünek.⁸³ A történelmi kolorit itt valóban pusztán adalékszínként lehetett jelen: a cowboyokkal harcoló indiánok, „a világtörténelem legszebb asszonyai” vagy a bécsi embertípusok korántsem illeszkedtek valamilyen historikus vagy akár mitologizáló narratívába, hanem a fantasztikum határait súroló, epizodikus elrendezésben sorakoztak egymás után, hogy a megfelelő személyzeti háttérrel biztosítsák az artista-, illetve idomármutatványoknak és a zenés-táncos betéteknek. Megerősítő eljárásról tehát legfeljebb abban az értelemben lehet szó, hogy a manézs-darab egyfelől merített a közhelyes és ahistorikus egzotizálás eszköztárából és a kalandregényekben áthagyományozódott cselekményszervezésből, másfelől erősen építhetett azokra a vizuális panelekre, amelyek ekkor már a filmgyártásban és a képes magazinokban is kellőképp bejáratottak voltak. Összességében tehát a tömegkultúrában alkalmazott cselekmény- és látványelemek reprodukálásában azonosítható be az affirmatív gesztus. Ugyanakkor az effajta darabok kasszasikere feltételezhetően arra a kétélű stratégiára is visszavezethető, amelyet a német germanista Gert Ueding a May-féle kalandregények „ragyogó nyomora[ként]” jellemzett: a kalandregények tökéletesen alkalmasnak bizonyultak a „polgári affektusok szabályozására”, mert egyszerre kelthették azt az illúziót, hogy a kispolgári lét szűk korlátai felszámolhatók, és nyújthattak megerősítést

81 Vö. Anonim: *Die Piff-Paff-Puff Revue*.

82 *A Waldröschen oder die Rächerjagd um die Erde* (Waldröschen, avagy A bosszúállók hajszája a világ körül) című regény folytatásokban jelent meg 1882 és 1884 között, könyvformában az alcím „hajszá”-ja „üldözés”-re változott.

83 Vö. többek közt Anonim: *Die Jagd um die Welt bei Hagenbeck*. In: *Der Tag*, 1924. november 21., 6. o., ANNO; a cirkuszrevü berlini és bécsi jelenlétéhez vö. Kothes, Franz Peter: *Dokumentation: Verzeichnis der Revueaufführungen in Berlin und Wien 1900–1938*. Wien: szerzői kiadás, 1961, 292–336. o.

a kispolgári lét alapvető biztonságáról.⁸⁴ Hasonló hatásmechanizmus feltételezhető azon középkori témákat feldolgozó manézsdarabok esetében is, amelyeket az amerikai középkorász Michael H. Means elemzett: szerinte ezek a középkori lovagiasság olyan újraértelmezésével, amelyben a történeéseket a kalandokra és a veszélyekre hegyezték ki, „kihívást intéztek a társadalmi élet köznapi értékei ellen”, és arra sarkallták nézőiket, hogy „mérlegeljék a konvencionális viselkedésen túlmutató normákat”.⁸⁵ Ez a felszólítás persze semmi máségyébre nem kötelezett. Ugyanakkor rugalmassága okán a cirkuszrevü műfaja nem kevésbé bizonyult alkalmasnak arra, hogy ha úgy adódik, explicit politikai tartalommal legyen feltölthető: a Circus Sarrasani monográfiája, Ernst Günther rekonstruálta, hogy az évek óta bevált, egzotizáló Spanyolország-témát a cirkusz a *Kreuz und Quer durch Spanien* (Keresztül-kasul Spanyolországon) című, „a jelenkor legfantasztikusabb tűz-, manézs és légipantomimj[nek]” nevezett, 1939-es cirkuszrevüjében kifejezetten úgy alakította, hogy az 1936 óta folyó spanyol polgárháború kommunista-ellenes olvasatát adja, sőt ezt kiegészítse egy korabeli propaganda-film-betéttel is.⁸⁶

A két világháború között a kifejezetten történelmi anyaghoz nyúló pantomimekben szintén akadtak revüszerű elemek – jobbára bálók, táncos ünnepélyek és záróképletek formájában –, amelyek bizonyára finomulhattak a spektakulum technikai megoldásait illetően, ám önmagukban nem jelentettek újdonságot a korábbi pantomimekhez képest, mint ahogy az sem, hogy a nemzeti identitás szempontjából fajsúlyos témák továbbra is a porondra kerültek. Ez a folytonosság egyébként rokonítható azzal a látélellettel, amelyet a német történetész-anglista Stephanie Kleiner állított fel a németországi zenés színházak történetét illetően, és amely szerint sok más szociokulturális területtel ellentétben az operaházak és operettszínházak számára nem bizonyult mélyreható cezúrának az első világháború, legalábbis a repertoár jellegét és – főként – az intézmények reprezentációs szerepét tekintve nem.⁸⁷ Ebben az összefüggésben viszont sajátos pályát írt le a szovjet-oroszországi, majd szovjetunióbeli cirkusz intézményének, és ezen belül is a manézsdaraboknak a története. A két világháború

84 Vö. Ueding, Gert: *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, 35. o. skk.

85 Means, Michael H.: „The Field of the Cloth of Gold”: The Ringling Brothers Reinvent Henry VIII Reinventing Chivalry. In: *Journal of American & Comparative Cultures*, 1998/3., 69–73. o., itt: 72. o.

86 Vö. Günther: Sarrasani, wie er wirklich war, 214. o. sk.

87 Vö. Kleiner, Stephanie: *Staatsaktion im Wunderland. Oper und Festspiel als Medien politischer Repräsentation (1890–1930)*. München: Oldenbourg, 2013, 43. o.

közötti időszakban előadott pantomimek nagy része jellemezhető a fennálló gazdasági-társadalmi rend kulturális megerősítéseként, ugyanis az 1917-es forradalmat követően fokozatosan államosították a cirkuszokat, és a hivatalos kultúrpolitika – s ezen belül is az oktatásügyi népbiztos, Anatolij Lunačarskij – tevékenysége nyomán rendre olyan darabok kerültek a manézsba, amelyek a bolsevik államépítés pozitívumait igyekeztek kiemelni. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a cirkuszi műsorpolitika alakításába különböző szakmai grémiumok komoly beleszólást kaptak; sőt, a sztálini represszív időszak előtt a porond az összművészeti kísérletezés terepeként is szolgált.⁸⁸ Lunačarskij és vele együtt számos cirkuszi szakember különösen alkalmasnak találta az intézményt arra, hogy az új, forradalmi világ- és emberképet közvetítse, mégpedig a cirkusz eredeti, népies, vásári jellegének megőrzésével, amely a bohócok társadalomkritikus szerepeltetése és kiemelkedő fizikai teljesítmények bemutatása mellett magában foglalta a pantomimek narratívájának segítségével közvetített ideológiai tartalmakat is.⁸⁹ Miriam Neirick amerikai történész a szovjet cirkusz történetéről szóló átfogó monográfiájában összefoglalóan így jellemezte a közvetlenül a forradalom után előadott műsorszámokat: „A korábbi uralkodó osztályok tagjai lepottyantak a lovaikról, a bohóc megdöntötte a [cári, T. K.] önkényuralmat, a nézőket pedig arra biztatták, hogy segítsenek biztosítani a bolsevikok győzelmét, amelyet több ízben dramatizáltak pantomimek, élőképek és rekordokat döntő ugrások formájában.”⁹⁰ Neirick arra is rámutatott, hogy a korabeli cirkusz azért is élvezhetett kitüntetett figyelmet a szovjet apparátus részéről, mert a korszak kommersz tömegkultúrájával szemben a cirkuszra „modern, nemzetközi, hitelesen proletár jellegű, felvilágosító, valóságellenes és ezért megfelelő módon szocialista [...] művészeti forma[ként]”⁹¹ tekinthettek. A porondokon ugyanakkor megfértek egymás mellett a „népiesség” jegyében előadott, inkább a klasszikus hagyományt idéző kosztümös, vígjátéki elemeket is alkalmazó pantomimek – mint például 1922-ben a *Rober i Bertram, ili dva vesělyh vora* (Robert és Bertram, avagy A két vidám tolvaj) vagy a *Tysáča i odna noč* (Ezeregy éjszaka) –,⁹² illetve azok a történelmi manézs-darabok, amelyek az aktuálpolitikai törekvésekre vonatkoztatva nyúltak történelmi

88 Vö. Makarov: *Teatralizaciâ* cirka, 169–214. o.

89 Vö. Makarov: *Teatralizaciâ* cirka, 201–207. o.

90 Neirick, Miriam: *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: A History of the Soviet Circus*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012, 15. o.

91 Uo.

92 Vö. Dmitriev: *Cirk v Rossii*, 337. o. skk. és 374. o. sk.

témákhoz. Ilyen volt például a *Čěrnjy pirat* (Fekete kalóz) című, 1927-ben Moszkvában bemutatott romantikus vízipantomim, amely egy franciaországi parasztfelkelésnek a 19. századi párizsi cirkuszi repertoárból vett történetét adaptálva vitte színre a kizsákmányoló földesúr ellen kirobbant lázadást, bőven merítve a melodráma műfaji eszköztárából is. A protestáló parasztközösség sikerének alaptörténete messzemenően megfelelt az eredményes forradalmi mozgalom megjelenítését célzó kultúrpolitikának.⁹³ Az affirmatív jelleg összefüggésében azonban megjegyzendő, hogy – amint Miriam Neirick is rámutatott – több más kulturális intézményhez, vagyis az irodalom, a színház, a képző- és a filmművészet területéhez képest a cirkusz kevésbé volt tárgya a mélyreható strukturális és ideológiai befolyásolásnak:

A bolsevik kultúra más termékeivel ellentétben a cirkuszt nem kötelezték arra, hogy oktassa közönségét, hogy politikai értelemben mozgósítsa az embereket, hogy forradalmasítsa az orosz kultúrát, hogy propagandaállammá alakítsa a Szovjetuniót, vagy hogy egyesítse a szovjet népet a szocializmus ideológiájának követésében. Egészen más, bár nem kevésbé politikai funkciót látott el: a cirkusz segített fenntartani azt a mítoszt, mely szerint mindezek a hihetetlen váltások már beteljesültek.⁹⁴

Bizonyára erre vezethető vissza, hogy a szovjet porondok bohócai szkeccseikben leplezetlenül bírálhatták az ország vezetését, vagy hogy a kultúrpolitika megtúrta a kevésbé rendszerkompatibilis, majd a szocialista realizmus eszményével kifejezetten ellenkező, revüszerű műsorokat is.⁹⁵ Ez a konstelláció arra is magyarázatot adhat, hogy a szovjet történelmi drámákkal ellentétben a cirkuszi pantomimeket illetően nem látni mélyreható műfaji elmozdulásokat vagy típusváltásokat a színre vitt történelmi alakok megjelenítésében: a cirkuszokra így semmiképp sem jellemző az amerikai szlavista Spencer E. Roberts által leírt többfázisú átalakulás, melynek során a történelmi színdarabok a harcoss bolsevik alakjától az érzelmessé tett hithű állampolgár figuráján át elmozdulnak az egyre erősebben mitologizált szovjet vezértípusok megrajzolása felé.⁹⁶

93 Vö. Dmitriev: *Sovetskij cirk*, 228–232. o.

94 Neirick: *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance*, 33. o.

95 Vö. főként Dmitriev: *Cirk v Rossii*, 351–379. o.

96 Vö. Roberts, Spencer E.: *Soviet Historical Drama. Its Role in the Development of a National Mythology*. The Hague: Nijhoff, 1965, 196. o. skk.

Ez a láttelelet többek közt igazolhatja azt a cirkuszi historiográfiában több ízben is megfogalmazott állítást, mely szerint innovativitása dacára a cirkusz alapvetően konzervatív kulturális intézménynek tekinthető.

Ezzel párhuzamosan persze teljesen eltérő gazdasági és társadalmi közegben működtek a nyugat-európai cirkuszok, még ha a hatalmi politikát megerősítő pantomimek terén – legfőképp a témaválasztási stratégiákat vagy az aktuálpolitika tükröztetését tekintve – akadhattak is párhuzamok. A következő alfejezetben egy ilyen manézsdarabra részleteiben is kitérek, ám azt a tendenciát említésre méltónak tartom, melynek során a nyugat-európai és amerikai cirkuszokban bár visszaesett a roppant költséges manézsdarabok száma, jellegükben, illetve a különböző pantomim típusokat tekintve meglepően állandók maradtak. A vállalkozások ugyanúgy ápolták a vízipantomimek és a komoly állatsereglettel dolgozó, egzotizáló manézsdarabok hagyományát, mint a lovasdráma vagy a főként meseanyagra épülő tündérjáték, illetve a folklórból származó témák feldolgozásának tradícióját, és ezekben egyaránt helyet kaphattak a kurrens gazdasági-politikai rendet igénylő, bíráló és – a történelmi manézsdarabok egy csoportját jellemző – mitologizáló stratégiák.

2.1.1 Példa: Quo vadis? (1924, 1927)

A Circus Busch, illetve a Circus Barum *Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes!*⁹⁷ című pantomimje két szempontból is az afirmatív történelmi manézsdarabok sorába illeszthető: egyfelől a korabeli rokon műfajokkal ápolta kapcsolatainak összefüggésében, másfelől a darab ideológiai vetületét illetően. Ugyanakkor sajátos módon épp a másodikként említett aspektus az, ami ebben a konkrét esetben csupán áttételesen nyilvánul meg kor- és helyspecifikus mivoltát illetően. Ennek a sajátos összképnek a részletezése előtt érdemes felvázolni a Busch-féle manézsdarab cselekményvezetését, amely mindkét, az affirmáció összefüggésében releváns szempont tekintetében döntőnek bizonyul.

A nyolc képre osztott pantomim műsorfüzete mindössze hét oldalon ismereti a történéseket. Az első kép eseményeit tárgyaló leírás azonban kiegészül egy hangulati effektusokkal nem takarékoskodó bevezetővel, amelyben a szerző az „arany Róma” ragyogása mögött forrongó konfliktusokról és a hatalmasok

97 Emlékeztetőül a cím fordítása: Quo vadis? A kereszt jegyében!

dekadens életmódjáról tájékoztat.⁹⁸ Az „élet és halál ura[ként]” jellemzett Néró neve, amelyet „vérgőz leng körül”, „rémálomként telepedik az életvidám városra”, hiszen „összeesküvés, intrikák leselkednek [...] az aranyban dúskáló paloták oszlopainak árnyékából”, miközben a paloták lakói „ujjongó bacchanáliákon, kicsapongó orgiákon igyekeznek nevetéssel elhessegetni a halálfélelmet, az eljövendő összeomlás sejtelmét” (2. o.). Közben folyik a Néró két kegyence közötti konkurenciaharc, amelyben a hadúr Tigellinus igyekszik kiütni a nyeregből a „nők által kényeztetett”, „szép és fiatal” Marcus Superbust (uo.). Ebben az erkölcstelenség szellemétől sújtott Rómában az istenek régi, őszinte tisztelete már elhomályosulóban, amit tetéz a Pontius Pilatus parancsára keresztre feszített Krisztus tanainak terjedése – az udvaroncok és a rémhírterjesztők ezekre az „ártatlanokra” terelik át „a zsarnok vérszomját”, és ekképp százak lelik halálukat az oroszlánok karmai közt (3. o.). E korhangulati háttér felvázolása után a műsorfüzet szerzője azt a nyitójelenetet ecseteli, amelyben az utca népe kishíján meglincsel egy idős és egy fiatal keresztényt, akik egymást a „kereszt titkos jelével: »Quo vadis, viator?« »Hová mész, vándor?«”-al üdvözölve hívják fel magukra a kémek figyelmét (uo.). Mercia, „egy megindító szépségű, fiatal keresztény lány” az ifjú Stephanusszal együtt a segítségükre siet, ám a tömeg a keresztények halálát követeli, mígnem felbukkan Marcus, és véget vet a „népharagnak”: „Amint a megmentő és a megmentett egymással szemben áll, a fiatal keresztény lány lebilincselő, egyszerű szépsége láttán első ízben érinti meg a szerelem a büszke római férfi szívét, aki eleddig azt csupán időöltésként ismerte.” (3. o. sk.) A második kép a kízókamrába vezet, ahol az ifjú Stephanusból kikényszerítik a keresztény közösség búvóhelyére vonatkozó vallomást, mire a következő képben már Tigellinust és katonáit látni, akik a búvóhelyen, egy Róma külterületén található barlangban készülnek vérfürdőt rendezni, csak hogy ebben Marcus fellépése újfent megakadályozza őket. Az intermezzo mindazonáltal egy halálos áldozattal, Flaviuséval, Pál apostol követéével jár, illetve azzal, hogy a csoport valamennyi tagja börtönbe kerül (vö. 4. o. sk.). Az intrikus Tigellinus keze a negyedik képben elér a Marcusba szerelmes Berenicéig is, akit a hadúr felvilágosít ellenlábasa új vonzalmáról, és azt füllenti, hogy Marcus a palotájában rejtegeti a fiatal keresztény lányt, mire Berenice bosszút esküszik. Tigellinus itt azonban nem áll meg, felkeresi „a kevély öntömjénezés és reszkető félelem” közt ingadozó Nérót is, aki végül Marcustól azt követeli,

98 Circus Busch: Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes! [műsorfüzet], Zirkusarchiv Winkler, 2. o. sk. A füzetből származó idézetek oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg.

hogy vagy Merciat is vessék az oroszlánok elé, vagy a lány tagadja meg hitét (vö. 5. o. sk.). Az ötödik kép bacchanáliája, amely a „világi örömöknek szentelt termék[ben]” zajik, a két világ ütközése: Ancaria, a „dühös hetéra” – miközben a keresztény foglyok börtönből felszűrődő énekét hallani – dalával és táncával igyekszik megtörni a varázslatot, amellyel a keresztény lány „lángoló szenvedélyt” ébresztett Marcusban, ám látván kudarcát azt követeli Marcustól, hogy vessen véget a mélyben szenvedők éneklésének, mire Marcus így felel: „Istene harca ez, hát legyen harc!” (6. o. sk.) A keresztények dalának egyre erősödő hangjaira a vendéglátó elhajtja a zavarba ejtett ünneplőket, és „szenvedélytől elragadtatva” magáévá akarja tenni Merciat, aki azonban a keresztet magasba emeli, az pedig „fénylő szimbólummá válik a kezében” – erre Marcus térdre borul, és „Saul Pállá lesz” (7. o.). Csakhogy betoppan a Néró által megbízott Tigellinus, hogy a lányt börtönbe, majd az oroszlánok elé vesse, aminek előkészületeként a következő képben Nérónak a Circus Maximusba vezető „diadalmenet[ét]” látni, minden szükséges kellékkel – magasrangú tisztségviselőkkel, patríciusokkal, gladiátorokkal, mutatványosokkal, birkózókkal, rabszolgákkal, táncosnőkkel és ujjongó néppel (vö. uo.) – együtt. Mindeközben a tömlöcben – a hetedik képben – Tigellinus felolvassa a halállistát, amelyen természetesen Mercia neve is ott áll; Marcus rábeszélésére, hogy tagadja meg hitét, és legyen az övé, a keresztény lány, lévén „az új hit mártírjai[nak]” egyike, értelemszerűen nemmel válaszol, ám bevallja Marcus iránt érzett, első látásra fellángolt szerelmét, és hogy szíve örökre, a halálon túl is a férfié marad (vö. 8. o.). A börtönbeli jelenet csúcspontjaként „az új tan erejétől” meghatott Marcus szájából ezt hallja a foglyokat az arénába kivezetni készülő Tigellinus: „Mondd meg Néródnak, Marcus is keresztény!” (uo.) A nyolcadik képben megjelenített záróaktusra maga Néró ad jelet, aki oly „rettenetesen grandiózus, mint a véres északi fény” (uo.) – bármit jelentsen is ez. Ám mielőtt ez megtörténne, egy rövid dialógusban Marcus újfent megerősíti, hogy „az igaz hit győzedelmeskedett”; majd nekiindulnak az oroszlánok, illetve fellobban az „élő fáklyák” lángja – vagyis részben elevenen égetik el a keresztényeket –, s végül a várost „lángtenger borítja el”, melynek felhőiből kiemelkedik a kereszt, „egy új kor győzelmi jele” (uo.).

A műsorfüzet szövege nem hagy kétséget afelől, hogy a szerző milyen melodramai súlypontokat gondolt lényegesnek, és afelől sem, hogy nemigen törekedett konzisztenciára – nemcsak Berenice alakja bukkan fel, majd tűnik el motívátlanul, de Marcus is mintha kétszer térne meg, egyszer saját palotájában, majd miután a halálos ítéletet követően nem tudja rávenni Merciat hite megtagadására, az oroszlánok ketrece előtt. Ezenkívül az sem tűnik kérdésesnek,

milyen látványpanelekkal dolgozhatott a manézsdarab, hogy a kellő hatást elérje. Hogy mindehhez milyen forrásokra nyúlt vissza a szerző, és kortörténeti kontextusba ágyazódva milyen eljárások erősítették azt, hogy a pantomim affirmatív tendenciákat szolgáljon, két lépésben tekintem át.

Az adaptációk ösvényein

A szomszédos műfajok közti adaptációk kapcsán felvázolható összkép egyszerre roppant összetett – mert hálózatos –, ám egyszerre szerfelett egyszerű, mert leginkább a divat logikájának engedelmeskedő jelenségről lehet beszélni. A manézsdarab címválasztása némileg megtévesztő, ugyanis a cirkusz nem Henryk Sienkiewicz *Quo vadis* című bestsellerét, hanem a brit drámaíró-színész Wilson Barrett *The Sign of the Cross* (A kereszt jele) című művét dolgozta fel (8. kép).⁹⁹ A latin Biblia-idézet főcímként történő szerepeltetése azonban korántsem véletlen: a lengyel író regénye, amely könyvformában 1896-ban, német fordításban pedig két évvel később jelent meg, a lengyel irodalom németországi és nemzetközi népszerűsítésében dobogós helyen végzett.¹⁰⁰ Mi több, a népszerűség egyáltalán nem korlátozódott a belletrisztika területére, ugyanis a regény, illetve egyes jelenetei rövidebb-hosszabb zenei feldolgozások – mint egy zongorára írt romantikus keringő, opera, „drámai jelenetek[ben]” bővelkedő oratórium, illetve oroszánokkal előadott komikus balett – formájában a századfordulótól kezdve jelen volt az európai kulturális piacon.¹⁰¹ Ám a Circus Busch számára elsősorban a filmipar részéről megnyilvánuló komoly érdeklődés bizonyulhatott döntőnek, és megint csak nem véletlenül: a pantomimben szereplő német Alfred Schneider, aki magát „kapitánnyá” stilizálva állatidomárként szegődött egy-egy nagyobb cirkusz szolgálatába, fokozatosan bővített oroszánparkjával komoly *Quo vadis?*-tényezővé avanszált az 1920-as évekre, ami nem utolsósorban szorgos önreklámozásából is táplálkozott; ennek első

99 A Circus Busch a manézsdarabot igen következetesen hirdette helytelenül, „Barret”-nek írva a szerző nevét, amit a sajtókritikák is rendre átvettek.

100 Vö. Drewniak, Bogusław: *Polen und Deutschland 1919–1939. Wege und Irrwege kultureller Zusammenarbeit*. Düsseldorf: Droste, 1999, 124. o.

101 Vö. Wiśnicki, Roman: *Quo vadis. Grande valse romantique pour piano*. Op. 37. Varsovie: C. Idzikowski, 1903, <https://dlib.rsl.ru/01004471383>; Nougues, Jean: *Quo vadis? Opera en 5 actes et 6 tableaux. Partiton piano et chant*. Paris: G. Astruc & C-ie – Enoch & C-ie., 1908, <https://dlib.rsl.ru/01004474739>; Nowowiejski, Feliks: *Quo vadis? Dramatische Szenen*. Op. 30. Klavierauszug bearb. von F. H. Schneider. Fulda: M. Aloys, 1909, <http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=30927>; Florange, Jacques: *Un belle reprise*. In: *Le Siècle*, 1923. április 25., 2. o., Retronews.

filmes mérföldkövét már 1911-ben megugrotta, amikor az olasz Arturo Ambrosio készítette *Schneider e i suoi leoni* (Schneider és oroszlánjai) című dokumentumfilmnek köszönhetően az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában is ismertségre tett szert.¹⁰² Alig két évvel később pedig már a Sienkiewicz-regény első monumentális feldolgozásához asszisztált, amelyet ötezer statisztával Rómában forgatott Enrico Guazzoni, és amelyben Schneider maga is fogolynak öltözve szerepelt a keresztények véres arénajelenetében, ahol a forgatás során egy malőr miatt valóban meghalt egy munkatárs.¹⁰³ A kritikákban, amelyek többnyire a filmművészet megújítását ünnepelték az adaptációban, hangsúlyosan pozitív szerepet kapott az embertömegeket és az oroszlanokat jól kezelő rendezés.¹⁰⁴ A filmes projektnek aztán 1924-ben lett folytatása: az olasz botrányhős-költő d'Annunzio és a német rendező Georg Jacoby forgatókönyve alapján és rendezésében készült el a nemzetközi szereplőgárdát, valamint Schneider oroszlánjait felvonultató újabb *Quo vadis*-film, melynek olaszországi forgatását 1923-ban újfent egy halálos baleset kísérte, miután kontrollálhatatlanná váltak az állatok.¹⁰⁵ Bár az elkészült film a fogadtatását illetően végül kudarcos vállalkozásnak bizonyult, a forgatásról rendszeresen és nagyszámban megjelent riportok – amelyeket sajtószeretéseivel Schneider is derekasan megtámogott – olyan nagyívű marketingkampányban sűrűsödtek össze,¹⁰⁶ amelyre nyugodtan építhetett a cirkusz is. Egy hónappal a film 1924. októberi németországi premierje után már a porondon is volt a *Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes!* című pantomim, amelyben *Az oroszlánok karmai közt* címmel ellátott, döntő zárójelet „Schneider kapitány 50 híres Quo vadis-oroszlánjának” közreműködésével volt látható, és amelyet valamennyi sajtóhirdetés blikkfangos grafikával reklámozott.¹⁰⁷ A manézsdarab rendezője Adolf Steinmann volt, akit az első világháború után Paula Busch a színházi közegből csábított át a cirkuszhoz, és aki az 1920-as években porondra kerülő pantomimek zömét jegyezte, sőt némelyben

102 Vö. Winkler, Dietmar: „Kapitän” Alfred Schneider. Ein Sachse unter 100 Löwen. Eine dokumentarische Biografie. Gransee: Edition Schwarzdruk, 2014, 102. o.

103 Vö. Winkler: „Kapitän” Alfred Schneider, 103. o. sk.

104 Vö. többek közt az ausztriai forgalmazás élénkítésére összeállított kritikagyűjteményt: Anonim: Das einstimmige Urteil der Presse „Quo Vadis”. In: Kinematographische Rundschau, 1913. március 16., 26–27. o., ANNO.

105 Vö. többek közt U.: A filmoperatőr lefényképezte az oroszlán vérengzését. In: Az Est, 1924. február 8., 4. o., ADT.

106 Az oroszlánszelidítő teljes pályafutását végigkísérő önmarketing technikáihoz vö. Winkler: „Kapitän” Alfred Schneider, passim.

107 Vö. Circus Busch: Der neue Dezember-Spielplan [szórólap a Circus Busch 1924. december 22-i berlini műsorához], saját gyűjtés.

Circus Busch
Donnerstag, d. 20. November 7^{1/2} Uhr:
Uraufführung!
großes historisches
Manege-Schaustück
aus dem Rom Kaiser Neros
Quo vadis?
Im Zeichen des Kreuzes.
Nach Wilson Barret. Für den Circus Busch bearbeitet und inszeniert von Adolf Steinmann.
1. Das goldene Rom. — 2. Die Qualen der Folter. — 3. In den Kalakomben des Cestius.
4. Berenice, die Römerin. — 5. Das große Becchanol. — 6. Die Märtyrer des neuen Glaubens.
7. Der Triumphzug des Nero.
8.

Unter den Krallen der Löwen.
Unter Mitwirkung der berühmten
50 "Quo vadis" Löwen 50
des Kapitän Alfred Schneider, Rom.
Die lebenden Fackeln.
Das brennende Rom.
Kein Film. Eine lebenswahre!
packende Schöpfung!
Vorher: Das große November-Circusprogramm.
Sonntag Nachm. 3 Uhr Erwachsene u. Kinder
halbe Preise!
Der ungekürzte Circusspielplan und die
Schneiderschen 50 Quo-vadis-Löwen und
Manege-Märchenspiel „Dornröschen“.
Vorverkauf: Wertheim u. Circuskassen

8. kép: [Circus Busch: az 1924. november 20-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1924. november 20., [4. o.], ZEFYS.

– mint a *Quo vadis?*-ban is – szerepet is vállalt.¹⁰⁸ A cirkuszt ekkor az apjával igazgató Paula Busch úgy emlékezett vissza a manézsdarab megszületésének körülményeire és programjára, hogy a kor egyik kihívására válaszolt, amennyiben fokozatosan elbúcsúzott azon klasszikusnak számító, lovasmutatványok uralta daraboktól, melyeknek rendezését éveken át Paul Busch fogadott lányának férje és a cirkusz első lovasa, Georg Burckhardt-Footit vállalta magára:

Footit, a csattanós jelenetek lovaglópálcás, sarkantyús kiötlője, a legvakmerőbb lovas bravúrokat építette be pompás pantomimeinkbe, és elsőként kötötte össze őket a legfajsúlyosabb technikai effektusokkal, amelyeket mérnökeinknek és technikusainknak kellett elővarázsolni. Egy vadászatnál alkalmazott ménes, amint egy romos hídon vágat át, alatta egy 5000 wattal megvilágított, morajló folyó, mellette pedig egy harminc méter magas, őszereg tölgyfa, amelybe egy 10000 voltos magasfeszültségű villám csap – a némajáték efféle illusztrációi Footit ragyogó teljesítményei közé tartoztak. Mestere volt a széles néptömegek számára készített, tarka képek megfestésének.

Ám amikor a nézőközönség már „belefáradt a lovakba”, amikor vibrálni kezdett a filmvászon, amikor útjára indult a tömegsport, amikor egyre erősebben differenciálódott az emberiség munkája és szórakozása, már nem ragaszkodhattam ahhoz, hogy úgymond „természetvédelmi parkként” tovább ápoljuk a régi, szép cirkuszi játékot, a pantomimet.¹⁰⁹

A film irányában tanúsított érdeklődés és a hozzá való igazodás a *Quo vadis?* esetében bizonyosan perdöntő volt, még ha a filmbeli véres zárójelenet itt balesetmentes formát öltött is, ugyanis a manézsdarabban Alfred Schneider oroszlánjai csupán húsdarabokkal ízletessé tett bábukat marcangolhattak szét.¹¹⁰ A pantomim kettős címe tehát korántsem volt véletlen, még ha a szórólapokon és a műsorfüzetben a Wilson Barrett-mű volt is a hivatkozási alap: a cirkusz reklámstratégiája kifejezetten épített a Sienkiewicz-filmadaptációból

108 A premierről szóló cikkek Steinmannt szereplőként említik, ám a december végi szórólapon már csak rendező-dramaturgként szerepel; vö. Anonim: *Premiere im Zirkus Busch*. In: *Berliner Volks-Zeitung*, 1924. november 19., 1. melléklet, [4. o.], ZEFYS.

109 Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 146. o. és 148. o.

110 Vö. Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 148. o.

származó oroszlánkapcsolatra. Ugyanezt tette mintegy két évvel a Busch-féle háromhónapos berlini előadássorozat után a Barum nevezetű cirkusz is, amikor is Buschék hamburgi épületét kibérelve és a manézsarabot bizonyára jó pénzért megvásárolva ugyanezzel a címmel, azonos főszereplővel és természetesen a Schneider-féle oroszlánokkal – ötven helyett immár hetvenöt – játszotta a *Quo vadis?*-t.¹¹¹ Az, hogy a manézsarab a cirkuszok közti, általában késhegyre menő versengés dacára ilyenformán cirkulálhatott, egyáltalán nem egyedülálló, sőt a cirkuszi historiográfia szerint az átadások-átvételek országhatárokon is átnyúlhattak: említettem már az 1890-es években keringő, a párizsi társasági élet jeleneteit valamilyen fürdőhelyre plántáló darabokat, ám már a Napóleonnal és háborúskodásaival kapcsolatos lovasdrámák között is szép számmal találni erősen valószínűsíthető átvételeket. A sor persze később is folytatódik, hiszen az 1870–1880-as években a Circus Renz darabjait rendszeresen másolta a szentpétervári Cirk Činizzelli (Ciniselli), jöllehet egy fordított esetről is megemlékezik a krónika – nevezetesen a Circus Renz abszolút slágerdarabjáról, a *Die lustigen Heidelberger* (A vidám heidelbergiek) című játékról, amely több mint ezer előadással valószínűleg világcsúcstartónak tekinthető, és amelyet még Renz előtt Činizzelli mutatott be Szentpéterváron 1882-ben, lanyha érdeklődés mellett.¹¹² Abban, hogy a darab átkerült Renzékhez, nem kis szerepe lehetett a balettmesternek, August Siemsnek, aki főállásban tulajdonképpen Renz alkalmazottja volt. 1887-ben az amszterdami Oscar Carré a Renz-féle *Aschenbrödel*, vagyis *Asschepoetster* (Hamupipőke) című pantomimmal nyitotta meg frissen felhúzott épületét, mi több, erre a célra magát August Siemst is importálta; a Budapesten működő Beketow szintén sorvezetőnek használta Renz manézsarabját, amikor 1908-ban a *Helgoland* című „vízimutatvány” előadásához épített vízimedence vitatott jogállásáról levelezett a hatóságokkal.¹¹³ Különösen nagy volt a jövés-menés, pontosabban az együttműködés a Circus Busch és Hans-Stosch Sarrasani vállalkozása között: Ernst Günther szerint 1915 és 1940 között a két intézmény rendszeres csereberét folytatott nemcsak a pantomimek tekintetében, hanem egyes számok kapcsán is.¹¹⁴

Összességében tehát a cirkuszi *Quo vadis?* megkettőződése egyáltalán nem meglepő, viszont figyelemre méltó, hogy mind a Busch-féle „ősbemutató”,

111 Vö. Anonim: *Quo vadis im Zirkus Busch*. In: *Hamburger Nachrichten* AA, 1927. január 18., 1. melléklet, [3. o.], *Europeana*.

112 Vö. Günther – Winkler: *Zirkusgeschichte*, 80. o.

113 Vö. Günther – Winkler: *Zirkusgeschichte*, 78. o.; H. Orlóci: *Szabad a porond*, 82. o.

114 Vö. Günther: *Zirkusstadt Dresden*, 48. o.

mind az 1927-es, Barum-féle duplázás hirdetése úgy reklámozta a vendégszereplést, hogy „Nem film!” (8. kép), sőt Buschék még azzal az információval is kiegészítették a keretes hirdetéseiket, hogy „Élethű, lebilincselő alkotás!”.¹¹⁵ Ennek kettős oka lehetett, még ha mindez – vonatkozó források híján – csupán spekulatív feltételezésként fogalmazható is meg: a reklámszlogen melletti döntéssel a cirkuszok egyfelől elhatárolódhattak a meglehetősen sikertelen filmes adaptációtól, másfelől pedig kidomboríthatták azt, hogy a kulcsjelenetben élő állatokkal dolgoznak, vagyis igazi cirkuszi látványossággal várják a nézőket. Az utóbbi mozzanatot támaszthatja alá az a riport is, amelyet a hamburgi sajtó két verzióban is megjelentetett Schneiderről, és amely anekdotikus formában az állatidomítás rejtelseibe vezette be az olvasót.¹¹⁶ Jóllehet közvetlen forrásokban nem találni nyomát – illetve csak a rokon témában született, *Ben Hur* című manézsdarab esetében fordul elő –, de a cirkusz látenszen támaszkodhatott arra a csak áttételesen igazolható elképzelésre is, amely a római kori arénákba helyezte a modernkori cirkusz bölcsőjét, és – amiként Marline Otte is felhívta rá a figyelmet – ezzel olyan legitimációs alapot teremtett, amely a klasszikus művészetekre történő hivatkozással sajátos esztétikai minőségeket tulajdoníthatott a cirkuszi előadásnak.¹¹⁷ Hogy a valódi cirkuszi jelleg kiemelésének efféle stratégiája nem egyedülálló, bizonyítja a közvetlenül a Circus Barum vendégszereplése után visszatérő házigazda, a Circus Busch vezetésének döntése, hogy a tematikusan rokon *Ben Hur* című manézsdarabját szintén a „Nem film!” kitétellel hirdesse.¹¹⁸ Tágabb összefüggésben itt annak a tételnek a beigazolódása követhető nyomon, amelyet Kaspar Maase is megfogalmazott, és amely szerint bár a különböző tömegkulturális médiumok közt komoly verseny folyt, ám sokkal inkább olyan összefonódásról lehet beszélni, amely során a konkurensok – saját terepük, műfajuk kódjára átfordítva – egymás vívmányait,

115 [Circus Busch: az 1924. november 21-i műsor keretes hirdetése]. In: Deutsche allgemeine Zeitung (Groß-Berlin) MB, 1924. november 21., [4. o.], ZEFYS; [Circus Barum: az 1927. január 15-i és 16-i műsor keretes hirdetése]. In: Hamburger Nachrichten MA, 1927. január 15., [4. o.], Europeana.

116 Vö. Ginstermann: Die Quo-vadis-Löwen und ihr Beherrscher. Ein Besuch bei Kapitän Alfred Schneider. In: Altonaer Nachrichten, 1927. január 18., 1. melléklet, [1. o.], Europeana; uő: Die Quo-vadis Löwen und ihr Herr. Ein Besuch bei Kapitän Schneider. In: Hamburgischer Correspondent, 1927. január 20., 2. melléklet, [1. o.], Europeana; a hamburgi Schneider-fellépéshez vö. továbbá Hildebrandt, Fred: Begegnungen in Hamburg. Löwen. – Hafen. – Alkazar. In: Berliner Tageblatt MA, 1927. március 31., 1. melléklet, [1. o.], Europeana.

117 Otte: Jewish Identities in German Popular Entertainment, 28. o.

118 Vö. többek közt Circus Busch: *Ben Hur* [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001447, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/172933>.

illetve termékeit használták fel.¹¹⁹ Mind Busch, mind Barum manézsdarabja és piaci forgalmazása tőkét kovácsolt az oroszánok filmes szerepléséből, miközben elmaradhatatlan volt a saját, összetéveszthetetlen műfajiságra történő hivatkozás.

A Busch-féle *Quo vadis?*-pantomim brit eredetű alapanyagának útjai szintén tanulságosak, még azon túl is, hogy Paula Busch a manézsdarabot tévesen a helytelenül 1905-re datált lengyel regényből és Wilson Barrett nem létező *Lux Crucis* című művéből származtatta.¹²⁰ Barrett szinte napra pontosan Henryk Sienkiewicz *Quo vadis*ának folytatásokban történő, első megjelenésével egy időben, 1895 márciusában állította az egyesült államokbeli Saint Louis színpadára a *The Sign of the Cross* című drámáját, illetve a főszerepben saját magát is, amivel egy hosszú éveken át tartó nemzetközi sikerszéria indult el: 1904-ig, a szerző halálának évéig amerikai és nyugat-európai színházakban több mint tízezerszer adták elő a darabot, a németországi bemutató jogát pedig már 1897-ben biztosította magának a hamburgi intendáns, Bernhard Pollini.¹²¹ A színmű sikerén felbuzdulva Barrett gyorsan, regényformában is megjelentette a történetet, amelynek 1904-es kiadását már válogatott színpadi fotók is gazdagították illusztrációként.¹²² Mindegyik mű – Barrett drámája és regénye, valamint Sienkiewicz opusa – a Néró császár korában zajló keresztényüldözések háttere előtt szőtt olyan szerelmi szálát a két fikciós főszereplő, az elítélt keresztény lány és a római prefektus Marcus közé, amely Marcus megtérésével és a pár dicső halálával ér véget. Barrettnél azonban a melodramai elem jóval nagyobb hangsúlyt kapott, mint Sienkiewicznél a keresztény tanok megdicsőülése. Nemcsak a brit színész-drámaíró névtelen biográfusa vélte úgy, hogy Barrett „ügyes ötvözet[ét]” állította elő „a vallás népszerű formájának és a nyers

119 Vö. Maase: *Massenmedien und Konsumgesellschaft*, 74. o.

120 Vö. Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 148. o.

121 Vö. Anonim [Jerome K. Jerome]: *The History of „The Sign of the Cross”. A Play by Wilson Barrett*. In: *The Idler* 1896. március, 263–276. o., https://archive.org/details/sim_idler-an-illustrated-monthly-magazine_1896-03_9_2/page/263/mode/1up; Mini, Panayiota: *Representations of the Christian Female Virtue in Roman Film Epics: The Sign of the Cross (1932) and Quo Vadis (1951)*. In: Almagor, Elan – Maurice, Lisa (szerk.): *The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture*. Leiden: Brill, 2017, 231–252. o., itt: 234. o.; Anonim: Herr Pollini. In: *Wiener Abendpost*, 1897. március 26., 3. o., ANNO. A drámaszöveg német nyelvű átdolgozásához vö. Barrett, Wilson: *Im Zeichen des Kreuzes. Geschichtsbild aus der Zeit der Christenverfolgung unter Kaiser Nero*. Átdolg. Heinrich Bohrmann. Wien: Österreichischer Theaterverlag, 1901.

122 Vö. Barrett, Wilson: *The Sign of the Cross*. Philadelphia: Lippincott, 1897, <https://archive.org/details/signofthecross00barrich>, ill. uő: *The Sign of the Cross*. Philadelphia: Lippincott, 1904, <https://archive.org/details/signofcross00barriala>.

melodrámanak”, hanem a színikritikus-színháztörténész Maurice Wilson Disher is – a *Sex and Salvation* (Szex és megváltás) beszédes című, átfogó cikkében – Barrett színrelépését a valláshoz köthető témák kultúripari felfutásához illeszkedő jelenségként kezelve központi jelentőséget tulajdonított a pogány hitét eldobó, keresztény szerelmét a halálba kísérő főszereplő szentimentális jellemrajzának.¹²³ Feltételezhető, hogy ez a dominánsnak bizonyuló mozzanat bátorította fel nemcsak a korai brit filmipar könnyű műfajra specializálódott rendezőjét, William Haggart, hogy 1904-ben adaptálja Barrett művét, hanem az amerikai Frederick A. Thomsont is, hogy 1914-ben vérbeli melodrámaként forgassa le a keresztényüldözés áldozatául eső szerelmespár történetét.¹²⁴ Bár úgy tűnik, a filmes historiográfiában e két feldolgozás – az 1932-es, Cecil B. DeMille rendezésében készülttel ellentétben – nem hagyott mély nyomokat,¹²⁵ ám kétségtelenül olyan tömegkulturális tendencia részeként érvényesülhettek, amely során az ókori Róma hanyatlásának és a kereszténység terjedésének témája a legkülönbözőbb műfajokban való burjánzáshoz szolgált alapul.

A Circus Busch darabválasztásának hátterében tehát az 1890-es évek óta erősödő ókorrajongás, illetve a korszak szentimentálisba fordított képének dominanciája állhatott, vagyis a cirkusz követte és természetesen ki is használta az irodalmi, színházi és filmes divatot,¹²⁶ és ennyiben a kurrens ókorképeket megerősítő, a műfaji sorozatiságot tükröző produktummal állt elő, ami az 1927-es *Ben Hur*-al még folytatódott is. Mindez persze kiegészült azzal az aligha elhanyagolható vetülettel, hogy a római arénában lefolytatott „oroszlánvetés” kifejezetten alkalmas volt porondbeli megjelenítésre. A sikeres műfajspecifikus feldolgozás hangsúlyosan szerepelt a kritikákban is, amelyek szinte egytől egyig magasztalták a rendezés tökéletes mivoltát, illetve a pompával nem takarékoskodó látványvilágot:¹²⁷ a szociáldemokrata-liberális *Vossische Zeitung* újságírója

123 Anonim: Barrett, Wilson. In: Lee, Sidney (szerk.): *The Dictionary of National Biography. Supplement: January 1901–December 1911*, 1. kötet [1912]. London: Oxford University Press, 1927, 101–103. o., itt: 102. o., <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.210907/page/n115>; Disher, M[aurice] Wilson: *Sex and Salvation. The Sing of the Cross*. In: uő: *Melodrama. Plots That Thrilled*. New York: The Macmillan Co., 1954, 115–124. o., <https://archive.org/details/melodramaplotsthooish/page/115>.

124 Vö. Berry, David: Haggart, William (1851–1925), <http://www.screenonline.org.uk/people/id/449862/>; vö. *The Sign of The Cross* [a holland filmmúzeum (EYE) által digitalizált holland feliratos verzió], https://www.youtube.com/watch?v=Pf9xzn_bbCw.

125 Vö. Mini: *Representations of the Christian Female Virtue in Roman Film Epics*, 234. o. skk.

126 Schneider és oroszánjai további számos olyan filmben kaptak szerepet, amely az ókori Rómát vitte színre; vö. Winkler: „Kapitän” Alfred Schneider, 102–114. o.

127 Vö. többek közt Anonim: *Circus Busch*. In: *Berliner Leben*, 1924/34., 36. o., ZLB.

a „ragyogóan megrendezett képek sor[át]” dicsérte, a baloldali-liberális *Berliner Tageblatt* pedig arról cikkezett, hogy itt egy „nagyszabású korképet [...] jelenítetek meg egészen szokatlanul nagy, az anyag által megkívánt ráfordítással, ami az embertömegeket, a pompás dekorációkat és a jelmezeket illeti”.¹²⁸ A nemzeti-liberális *Berliner Börsen-Zeitung* hasonló szellemben tárgyalta a manézsdarabot, de nagyobb hangsúlyt fektetett az érzékeket megszólító hatásmechanizmusra; mintegy két évvel később a Barum-féle *Quo Vadis?*-verzió fogadtatása is szinte szóról szóra követte ezt az érvelési mintát, és nem szentelt figyelmet az ismétlődés tényének.¹²⁹ Jóllehet a jobboldali-konzervatív *Deutsche Allgemeine Zeitung* a Circus Busch produkcióját a filmmel összehasonlítva hangot adott abbéli elégedetlenségének, hogy a cirkusz tere és a technikai adottságok nem tették lehetővé a kellően nagyszabású rendezést, és hogy az előbeszédese részek sem nőttek fel a feladathoz, ám a lap újságírója nem vonta kétségbe, hogy egyes jelenetek – a színeffektusokkal dolgozó fényszóróknak köszönhetően is – kifejezetten mély benyomást keltettek.¹³⁰ Úgy tűnik, a pozitív elbírálásban az az elem bizonyult döntőnek, amely a pantomimekkel kapcsolatban a kezdetektől fogva általában is központi szerepet játszott, nevezetesen a hatásos-hatásवादász képek megalkotása, amely ebben a konkrét esetben újfent elfedni látszott a tartalmi vonatkozásokat. Mellesleg a *Ben Hur* 1927-es rendezésekor a cirkusz mintegy reagálni látszott a *Deutsche Allgemeine Zeitung* rosszallására, ugyanis a fogathajtóverseny élethű megrendezése érdekében a köralakú porondot egyes széksorok eltávolításával oválissá tette.¹³¹ Összességében a manézsdarab előadása és fogadtatása, valamint a vázolt adaptációs környezetbe történő beágyazódása igazolhatja azt az Anne Dreesbach által az egzotikus „emberparkok” sikere kapcsán megfogalmazott tételt, mely szerint az efféle kommersz vállalkozásoknak az eredményessége elsősorban a már bejáratott, közhelyszerű képek újként való prezentálásában rejlett, miközben valóban a sztereotípiák megerősítését szolgálták.¹³²

128 Nn: „Quo vadis” im Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung, 1924. november 23., [5. o.], ZEFYS; Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt, 1924. november 23., 9. melléklet [1. o.], ZEFYS.

129 Vö. -t: „Quo vadis?” im Zirkus Busch. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1924. november 26., 4. o., ZEFYS; vö. többek közt -nk-: Circus Barum. In: Hamburgischer Correspondent AA, 1927. január 18., 3. o., Europeana.

130 Anonim: „Quo vadis” in der Arena. In: Deutsche Allgemeine Zeitung (Groß-Berlin), 1924. november 23., [3. o.], ZEFYS; vö. a német szociáldemokraták lapjának hasonlóan érvelő kritikáját: Anonim: „Quo vadis”. In: Vorwärts, 1924. november 23., [7. o.], FES.

131 Vö. többek közt Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Westen, 1927. április 22. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

132 Dreesbach: Gezähmte Wilde, 14. o.

Áttételes affirmáció

A Quo vadis? kritikái alapján az az összkép rajzolódik ki, hogy sem a darab egésze, sem a keresztényüldözés témája nem adott alapot közvetlen politikai-ideológiai olvasatra, és ekképp a pantomim nem is igen sorolható a megerősítő diskurzust űző manézsdarabok körébe. Még a Circus Buschsal szemben jobbra kritikus Vossische Zeitung sem tért ki a tartalmi értelmezésre, ami feltűnő módon megismétlődött három évvel később, a Ben Hur bemutatóján is, holott ekkor az újság már rendszeresen figyelmeztetett a militarizmus előretörésére; csupán a hamburgi kommunista sajtóorgánum kritikusának tűnt fel, hogy a rendezés a militáns szellem megéneklésének és a vallási demagógia súlykolásának ötvözete felé hajlott.¹³³ Ennek ellenére a Quo vadis? két szempontból is értelmezhető olyan kulturális produktumként, amely túlmutatott a műfaji környezetben tapasztalható ókordivat pusztá követésén. Az egyik ilyen szempont a hirdetési stratégia összefüggésében, a másik pedig a tágabb szövegközi kontextust illetően azonosítható be.

Amikor programja népszerűsítéséről volt szó, a Circus Busch nemigen tett különbséget sajtóorgánum és sajtóorgánum között. Az első világháború előtt a monarchista szellemet előnyben részesítő manézsdarabok keretes hirdetései ugyanúgy megjelentek a monarchiakritikus, mint a császárbárát napi- és hetilapokban, és a két világháború közötti időszak marketingstratégiájában is tartotta magát ez a semlegesnek tűnő reklámozási gyakorlat. A Quo vadis? esetében azonban figyelemre méltó, hogy a cirkusz olyan hetilapot is kiszemelt a nyilvánosság elérése céljából, amelynek egyrészt semmiképpen sem vágott a profiljába a szórakoztató műsorok tárgyalása és reklámformában történő népszerűsítése, másrészt pedig a Quo vadis? előtt egyáltalán nem volt a cirkusz hirdetési radarján. Az Ernst zu Reventlow gróf szerkesztette – és nagyrészt az ő cikkeiből álló – Reichswart című folyóirat 1924-ben már az ötödik évfolyamával harsogta világgá az árjaelmélet, az antiszemitizmus és a völkisch ideológia alaptételeit, ám épp ebben az évben nőtt meg a súlya azzal, hogy májusban Reventlow bejutott a törvényhozásba.¹³⁴ Feltételezhetően ez hívhatta fel a sajtómegjelenésekre ropant érzékeny cirkusz figyelmét a lapra, amely az 1924. november 22-i számában

133 Vö. G-g: Ben Hur. Manegeschaustück im Zirkus Busch. In: Hamburger Volkszeitung, 1927. június 23., melléklet, [1. o.].

134 Vö. Peters, Michael: Ernst Christian Einar Ludvig Detlev [Graf zu Reventlow]. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (szerk.): Neue Deutsche Biographie. 21. kötet. Berlin: Duncker & Humblot, 2003, 476–477. o., <https://daten.digitalle>

nemcsak a manézsdarab nagyalakú hirdetését, hanem egy erősen sajtóközlemény-szagú, vagyis magától a cirkusztól származó, természetesen lelkes „kritikát” is lehozott,¹³⁵ amely később szinte szó szerint ugyanígy jelent meg a már idézett *Berliner Tageblatt*-ban. A cikk alapján semmiféle szellemi rokonság nem lenne feltételezhető a manézsdarab és a Reichswart között, és persze az opulens hirdetést sem tette „vonallássá” a cirkusz. Ám az, hogy a darab hirdetése helyet kért és kapott a Reichswartban, nagy valószínűséggel nemcsak a cirkusz tőkeerős mivoltát, pontosabban a reklámkiadásokra fordított összegeket tükrözhette, hanem azt is, hogy azon a Reventlow képviselte, lassan formálódó vallási reformprogramba illeszkedőnek tűnhetett a pantomim, amely az egyház intézményesült formáival szemben egy árja szellemiségű, megújult vallási közösség kialakítása mellett tette le a voksát, és amely 1933-ban hatékony szervezeti kereteket kapott a Deutsche Glaubensbewegung (Német Hitmozgalom) elnevezésű csoportosulás életre hívásával, amelynél ott bábáskodott Reventlow is.¹³⁶ A *Quo vadis?* című manézsdarabról persze aligha állítható, hogy kiforrott teológiai elképzeléseket tükrözött volna, ám mindenképp illeszkedett abba a tendenciába, amely az ókori Róma hanyatlását és a kereszténység felemelkedését összekötő produktumokban nyilvánult meg, és amely – hasonlóan a korabeli lengyel Sienkiewicz-értelmezésekhez – alapot adhatott egy hitbuzgó és nacionalista jövőkép felvázolásához. A Reventlow gróf folyóirata és a cirkusz közötti „együttműködés” egyébként a *Quo vadis?* bemutatója utáni évben is folytatódott, amikor Buschék a *1000 Jahre deutscher Rhein* (Az ezeréves német Rajna) beszédes címmel hirdették új pantomimjüket, amely finoman, de félreérthetetlenül támogatta a nemzetiszocializmus nacionalista szellemiségét és az ezeréves birodalomról szóló elgondolást.¹³⁷ Hogy a cirkusz nagyon is tudatosan gyakorolta ezt a reklámstratégiát, bizonyítja, hogy a *Quo vadis?* és a *1000 Jahre deutscher Rhein* premierje között bemutatott manézsdarabokat nem hirdette itt a cirkusz: a *Lady Hamilton*, a *Der Graf von Monte-Christo* (Monte Cristo grófja) vagy a *Der lustige Dessauer* (A vidám

sammlungen.de/0001/bsb00016339/images/index.html?seite=490; a folyóirat profiljához vö. Schrader, Stephanie: Reichswart (1920–1944). In: Benz (szerk.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. 6. kötet: Publikationen, 592–593. o.

135 Vö. Anonim: *Schaustück-Premiere im Zirkus Busch! Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes!* In: Reichswart, 1924. november 22., [3. o.], ZEFYS, a keretes hirdetés a 4. oldalon található.

136 Vö. átfogóan Junginger, Horst: *Die Deutsche Glaubensbewegung als ideologisches Zentrum der völkisch-religiösen Bewegung*. In: Puschner, Uwe – Vollhals, Clemens (szerk.): *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, 65–102. o.

137 Vö. [Circus Busch: az 1925. szeptember 19-i műsor keretes hirdetése]. In: Reichswart, 1925. szeptember 19., [4. o.], ZEFYS.

dessauai polgár) című pantomimeket a cirkusz vezetése kevéssé tarthatta alkalmasnak arra, hogy Reventlow-éval kompatibilis eszmeiséget közvetítsenek.

Az 1924-es manézsdarab azonban az újfajta vallásosság felé mutató üzeneteken túl – amelyek persze „ügyesen kombinálták a birodalom trópusait és a valóságos tisztességbe merített, kellemesen izgató szexualitást”¹³⁸ – egy további mozzanatnak köszönhetően is rokonítható az 1920-as évekbeli németországi jobboldali mozgalmak meggyőződéseivel: a pantomimben ugyanis a hősszerű, hatalmas Marcus ellenlábasa, Tigellinus nemcsak egy rabszolgából hadvezérré felemelkedett, hanem afrikai származású szereplővé is lesz, holott sem a történelmi források, sem a Sienkiewicz-regény, sem pedig Barrett drámája nem utal ilyesmire. A műsorfüzet viszont félreérthetetlenül fogalmaz:

Jobban rettegik, mintsem hogy szeretnék Tigellinust, az afrikait, aki a Marcuséval azonos tekintélyt és befolyást élvez, és aki rendíthetetlen bátorságának és meghunyászkodó hűségességének köszönhetően azzá vált egy rabszolgából, amivé mostanra lett: Néró jobbkezévé. – Szívében ott hordozza a rabként született ember gyűlöletét Róma legnemesebb férfiúiával szemben; akárcsak afrikai szülőföldjének állatai, álnok módon és ugrásra készen vár arra a pillanatra, amikor megsemmisítheti Marcust. (2. o.)

Tigellinus, aki Néró kívánságára a keresztények engesztelhetetlen és kegyetlenkedő üldözője lesz, nemcsak a gonosz megtestesítőjeként jelenik meg, hanem mindjárt olyan feketebőrű emberként, akinek a vérében van az állatiasság és az aljasság. Mi több, a kínpadokra alkalmazottak is „afrikai rabszolgák, akik inas kezükben kínpadoszköveket tartva állják körül az izzó szénnel töltött medencét és a kínpadot, míg áldozatra várnak” (3. o.). Bár a manézsdarab bemutatójától még kilenc év távolságra volt Hitler hatalomra jutása, e passzusokat mégis nehéz nem úgy olvasni, mint amelyek ne fenyegetnék meg a rasszista érzelmek húrjait, amelyeken már ezekben az években is buzgón játszottak a horogkeresztes csoportosulások. Az előadásokról és a próbákról készült fényképfelvételek, illetve vonatkozó dokumentumok híján eldönthetetlen, hogy a Tigellinust játszó Adolf Calvót, illetve a rabszolgákat megjelenítő szereplőket átmaszkírozták-e, és ekképp a porondbeli ábrázolás tükrözte-e a pantomimszerző szándékait, ám

¹³⁸ Kennedy, Dennis: British theatre, 1895–1946: art, entertainment, audiences – an introduction. In: Kershaw, Baz (szerk.): The Cambridge History of British Theatre. 3. kötet: Since 1895. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 3–33. o., itt: 9. o.

mivel a kritikák nem utalnak efféle szerepjátékokra, akár az is elképzelhető, hogy a rendezés végül hanyagolta ezt a mozzanatot. Ennél talán ártalmatlanabbnak tűnő ferdítésnek tekinthető az, hogy az okozati viszonyokat is megbolygatta a Circus Busch, amikor – a részletes szórólap leírása szerint is – záróképként a következő jelentsort láttatta (9. kép):

8. kép: Az oroszlánok karmai közt.

Schneider kapitány 50 híres Quo vadis-oroszlánjának közreműködésével.

A keresztények az oroszlánok előtt. – A tomboló cézár. – Te is, Marcus? – Az élő fákllyák. – Róma lángokban. – Az oroszlánok előre törnek. – A kereszt győzelme.¹³⁹

A rendezés – mind a szórólap, mind a műsorfüzet alapján ítélve – azt a benyomást keltette, hogy a Rómát pusztító legendás tűzvész a keresztények azon látványos kivégzésével vette kezdetét, amely nemcsak az oroszlánok által történő szétmarcangolást, hanem a még élő elítéltek elégetését is magában foglalta; ez utóbbi módszer határokon átvívelő, népszerű ábrázolása volt egyébként a lengyel származású, de Rómában élő Henryk Siemiradzki akadémikus festő 1876-os vászna, amelynek metszet formájában készült reprodukciója kedvelt eleme lett az illusztrált folyóiratoknak, és feltételezhetően hatott a Circus Busch pantomimszerzőjének fantáziájára is.¹⁴⁰ Csakhogy a római tűzvész nem folyamánja, hanem valószínűsíthetően a kiváltó oka volt annak, hogy a keresztény közösségek a nérói bűnbakképzés áldozatául estek.¹⁴¹ Ám a szokásos módon hatásosra tervezett zárókép érdekében ok és okozat relációja ekképp felfüggesztésre került, ami felett még a kritikák is átsiklottak.

Tágabb összefüggésben, illetve különösen a brit alapanyag tekintetében a manézsdarab a 19. század vége óta erősödő ókordivathoz csatlakozva nemcsak a melodramai műfaji adaptálások sorát erősítette, hanem ezen belül is a Néró császár alakjához kapcsolódó diskurzus részévé vált. A már fentebb említett úgynevezett tógaszínjátékok és a filmes adaptációk, amelyek Sienkiewicz

139 Circus Busch: Der neue Dezember-Spielplan [szórólap a Circus Busch 1924. december 22-i berlini műsorához], saját gyűjtés, [4. o.].

140 Vö. Anonim: Nero fákllyái. Siemiradzki festménye után. In: Vasárnapi Ujság, 1877. január 14., 20–21. o., ADT.

141 Vö. Krüger, Julian: Nero. Der römische Kaiser und seine Zeit. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2012, 219–226. o.

műve mellett nemzetközi területen is sokat köszönhetnek Edward Bulwer-Lytton *Pompeji utolsó napjai* című, 1834-ben megjelent regényének, valamint id. Alexandre Dumas *Akté. Néró rabnője* 1854-es vagy Lew Wallace *Ben Hur* című, 1880-as opusának, közös nevezőre találtak abban, hogy a császár alakjának egyoldalú, démonizáló ábrázolását nyújtották, és a dekadens Róma – orgiákkal, cselszövésekkel tarkított életének – képét rajzolták meg.¹⁴² A kora 20. századi irodalmi és filmes Néró-értelmezéseket vizsgálva mutatott rá a brit latinista Maria Wyke, hogy Sienkiewicz a saját bevallása szerint is erősen támaszkodott arra az elképzelésre, amelyet Ernest Renan fogalmazott meg *A kereszténység eredetének története* című, 1873-ban megjelent művében,¹⁴³ és amely szerint Néró volt maga az Antikrisztus, és Róma végzete az Apokalipszishez fogható.¹⁴⁴ A Circus Busch-féle feldolgozásban a Néróhoz kapcsolt jelzők alapján erősen valószínűsíthető, hogy a manézsdarab követte a császár démonizáló ábrázolásának hagyományát. Ám – amiként az Egyesült Államokban dolgozó színháztörténész-drámaíró Dennis Kennedy hangsúlyozta – ezt a képet kiegészítette az a párhuzamos jelenség, hogy a gyarmatokon az 1880-as évektől fogva sokasodtak a fegyveres összetűzések, amelyek a sajtótudósításokban rendre a „keresztény és a pogány közti konfliktusokként” szerepeltek: ezt a mozzanatot hasznosította Barrett is, ám ő Wallace-szel és Sienkiewicz-csel ellentétben kevésbé a birodalom hanyatlására helyezte a hangsúlyt – amelyet az ő esetében könnyen lehetett volna a brit birodalommal azonosítani –,¹⁴⁵ hanem a „helyes”, tiszta hit erejére, amely nő és férfi, illetve ember és Isten között mutatkozhatott meg. A Circus Busch számára kétségtől dönthető lehetett ez utóbbi, „könyvedebb” tendencia, ám a rasszista alakábrázolás okán a manézsdarab egyúttal betagozódott a gyarmat- és világpolitikai dimenziókra utaló történelem-értelmezések sorába is, még ha nem is a militáns érveléseket magáévá téve. A Wallace- és a Sienkiewicz regényt összehasonlító német irodalomtörténész Barbara Potthast arra hívta fel a figyelmet, hogy míg a Quo vadis a keresztényeket „teljes mértékben erőszakmentes és szenvedő emberekként” ábrázolja, és Néró

142 Vö. Kugelmeier, Christoph: Nero. In: Möllendorf, Peter von – Simonis, Annette – Simonis, Linda (szerk.): *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik. Der Neue Pauly. Supplemente*, 8. kötet. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2013, 691–706. h., itt: 700. h. sk.

143 A mű magyar fordításban hat különálló kötetben jelent meg Dick Manó kiadójánál 1928-ban.

144 Vö. Wyke, Maria: *Make like Nero! The appeal of a cinematic emperor*. In: Elsner, Jaś – Masters, Jamie (szerk.): *Reflections of Nero. Culture, History, and Representation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994, 11–28. o., itt: 11. o. sk.

145 Kennedy: *British theatre, 1895–1946*, 10. o.

2.1 Affirmatív vagy megerősítő eljárások



9. kép: Circus Busch: Der neue Dezember-Spielplan [szórólap a Circus Busch 1924. december 22-i berlini műsorához], saját gyűjtés.

felett aratott „győzelmük szellemi-morális eszményeik magasabbrendűségén alapul”, addig Ben Hur „jézusi engedékenysége” mögött „harcos agresszivitás rejlik”, amely „a Rómával szemben táplált mély, véres gyűlölet[ből]” táplálkozva arra tör, hogy háborúban szerezzen érvényt az új tan létjogának, sőt „megalázott népét” „világuralomra segítse”.¹⁴⁶ A két cirkuszi pantomim, a *Quo vadis?* és a *Ben Hur* leképezni látszott ezt a különbséget, amely a második manézsdarab esetében a sajtóviasszhangokban is kifejezést nyert.

Tartalmi vonatkozásokban megmutatkozó alapvető tendenciáját tekintve tehát azért nevezhető „csupán” áttételesen afirmatívnek az 1924-es Busch-féle pantomim, mert német nyelvterületen nem beszélhetünk olyan erős gyarmati, a birodalmiságot tematizáló diskurzusról, mint amilyenhez Barrett és előtte Lew Wallace csatlakozhatott, viszont a pogány és keresztény világszemlélet rasszista megfontolásokkal kísért ütköztetése, valamint Néró démonként történő ábrázolásának tekintetében nagyon is megerősítette azt az egyre szélsőségesebbé váló, nacionalizmus felé hajló diskurzust, amelynek második – és immár áttétel nélküli – fokozata a militáns szellemmel áthatott *Ben Hur*-ban öltött testet. Emellett azonban a melodramai műfaji tradíció, szűkebben pedig az adaptálási gyakorlat követését illetően a pantomim kétségkívül erősítette a már bejáratott, affektusokat jól csatornázó műfogások fennmaradását, amikor cirkuszi kódra lefordítva gondoskodott ezek áthagyományozódásáról.

2.2 A kritika stratégiái

Amint a második fejezet bevezetőjében már utaltam rá, társadalom- és kultúrtörténeteszek mellett műkritikusok és cirkuszi szereplők is hangsúlyozták a népszerű kultúra és ezen belül is a cirkusz közművelődésben betöltött szerepét, amely a technikai vívmányok alkalmazását és szűkebben, a történelmi manézsdarabokra vonatkoztatva a nézők informálódását és történelmi tudásanyaggal való ellátását takarta. A fent idézett elemzésekben döntő szempont a műveltség azon felfogása, mely szerint az ismeretek – népszerű kultúra által is történő – bővítése az (állam)polgári emancipáció és a demokratizálódás zálogát jelenti, amely magában foglalja a kritikai attitűd kiművelését és az autonóm döntésekre

¹⁴⁶ Potthast, Barbara: Von römischer Schreckensherrschaft und christlicher Übermacht. *The last days of Pompeii – Quo vadis? – Ben-Hur*. In: Osterkamp, Ernst – Valk, Thorsten (szerk.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin – Boston: de Gruyter, 2011, 171–197. o., itt: 194. o.

való képesség kialakítását is. További vonatkozó vizsgálatokban mindez kiegészül még három olyan mozzanattal, amely megfontolásra, illetve felülvizsgálatra érdemes a cirkuszi szórakozás és ezen belül a cirkusz és a manézsdarabok társadalomkritikus szerepét illetően is.

Az első abból a leírásból olvasható ki, amelyet Kaspar Maase a századfordulós Nyugat-Európa urbanizációs folyamatai és a szabadidős tevékenységek közti kapcsolatok összefüggésében nyújtott. A kultúrtörténész-etnográfus esettanulmányokra támaszkodva mutatta ki, hogy a városi és az urbanizálódó-iparosodó vidéki területeken élők mennyire hatékonyan építették ki és védtek meg a tömeges és közösségi szórakozást biztosító intézményeiket azon törekvésekkel szemben, amelyek jogszabályokra, rendőrségi eljárásokra és más fegyelmező-ellenőrző programokra támaszkodva mozgásterük szűkítését célozták. A lokális és a kormány szintű szabályozás számára veszélyt jelentettek a munkás- és alkalmazotti tömegek olyan kontrollálatlan szabadidős tevékenységei, amelyekben egyszerre voltak jelen a hagyományos folklór – a karneváli vagy a vándormuzsikusi hagyomány – elemei és a kikapcsolódás olyan újabb formái, mint például a labdarúgás. Az ellentétes érdekek hol látványos, hol kevésbé látványos összecsapásából egyik fél sem került ki fölényes győztesként, hiszen a munkaerő maradéktalan újratermelődését célzó, a „racionális rekreáció” szükségességét hirdető fegyelmezési rendszer legalább annyi kompromisszumra kényszerült, mint például az ezt megkerülni igyekvő zenés kocsma: „Fájdalmas nevelődés árán volt megtanulható, miként lehet összeegyeztetni a munkaerőpiac követelményeit és a saját felelősségre űzött reprodukciót az élet élvezetének hagyományával és a szabadidő iránti, növekvő igényekkel. Mindez nem valamiféle harmonikus együttélést eredményezett, hanem eltérő logikák feszültséggel teli kombinációját [...]”.¹⁴⁷ Maase meglátása szerint a korábbi népszerű, majd a kora 20. századi tömegkultúra terjedése összességében mégis azt bizonyítja, hogy a szabadidős szükséglet részben harcos megnyilvánulásaiban és a szabadidőhöz kapcsolódó szórakozási formákban gyökereztek az első világháború után megerősödő demokratikus mozgalmak.¹⁴⁸ Maase álláspontját kétségtelenül alátámaszthatja a cirkusztörténet néhány epizódja: a kötél-táncos-családból származó Marguarite Lalanne, aki az 1810-es években Madame Saqui művésznéven és az egyik legkorábbi igazgatónként

147 Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, 72. o. és 46–52. o.

148 Vö. Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, 78. o.

vonult be a cirkusz történetébe,¹⁴⁹ eredményesen protestált azon korlátozások ellen, amelyeket a nagyobb színházak lobbitevékenysége nyomán tervezett foganatosítani a párizsi városvezetés, és amelyek a szórakoztató műsorokból élő, kisebb bulvárszínházaknak megtiltották volna például a pantomimek előadását. Madame Saqui úgy érte el a tervezet visszavonását, hogy a gyári munkaidő végeztével Párizs egyik külvárosi negyedét, a Faubourg Saint-Antoine-t felkeresve ingyenes előadást kínált fel a főként munkáscsaládokból álló helyi lakosoknak, akik másnap oly nagy számban és oly fenyegetően jelentek meg a Boulevard du Temple-en, hogy a hatóság végül visszakozott.¹⁵⁰ De a népszerű kultúra intézményes meggyökerezését szemléltető példaként szolgálhat az amerikai *circus day* hagyományának meghonosodása is: pénzt-paripát nem spóroló felvonulás keretében – gyakorta a helyi kereskedők tiltakozása ellenére – iskolai és munkaszüneti nap elrendelése mellett vonulhatott be a cirkusz az adott településre.¹⁵¹ Mindkét példa igazolhatja azt az elgondolást, mely szerint a városiasodással együtt jártak nemcsak a jogszabályi keretek kialakítása körüli harcok, hanem a szabadidő eltöltésének demokratikusabbá válása és széles társadalmi rétegeket egybefogó formáinak létrejötte, ami egyúttal a politikai-gazdasági és kulturális élet folyamataiba való beleszólást is erősíthette.

Egy másik gyakorta felmerülő, a tömegkultúra és ezen belül a cirkusz társadalomkritikus szerepét hangsúlyozó elgondolás arra a koncepcióra támaszkodik, amelyet a szovjet irodalomtudós Mihail Bahtin dolgozott ki François Rabelais műveinek irodalom- és kultúrtörténeti olvasata alapján. Bahtin felszabadító erőt tulajdonított a középkori és reneszánsz népi kultúra szerves részét alkotó karneváli paródiának és groteszknek, mivel ezek – ha csak időlegesen is – engedték megnyilvánulni „az elgondolás szabadságát”, „a különmemű dolgok összekapcsolását és a távoliak egyesítését” úgy, hogy megszabadítottak a „bevett uralkodó nézőpontoktól, a konvencióktól, a közhelyektől, mindattól, ami megszokott, általánosan elfogadott”.¹⁵² Bahtin szerint a középkori és reneszánsz karnevál ezen lényegi jegyei annak ellenére továbbhagyományozódtak

149 Vö. McCormick, John: *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*. London – New York: Routledge, 1993, 34–37. o.

150 Vö. Bose – Brinkmann: *Circus*, 59. o.

151 Vö. Davis: *The Circus Age*, 1–11. o.; képes dokumentációhoz vö. Fox, Charles Philip – Kelley, F. Beverly: *The Great Circus Street Parade in Pictures*. 2., jav. kiad. New York: Dover Publications, 1990.

152 Bahtyin, Mihail: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Ford. Könczöl Csaba. In: uő: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Rabelais és Gogol. Szatíra. Budapest: Osiris, 2002, 7–508. o., itt: 44. o.

a későbbi századokban is, hogy komoly formai és tartalmi átalakuláson mentek keresztül. Az ünnepek immár kiszakadtak a népi élet közegéből, hiszen állami fennhatóság alá kerültek és privatizálódtak, a magánterekbe szorultak vissza,¹⁵³ ám „a nevetés elv[ét]” és „a karneváli világérzékelés[t]”¹⁵⁴ magukban foglaló jelenségek részei maradtak az újkori kultúrának is. A szovjet gondolkodó számára – különösen életrajzi indíttatásból, hiszen a sztálini államhatárolom kivételes figyelemben részesítette – a koncepció döntő fontosságú eleme volt a fennálló renddel szemben gyakorolt kritika lehetősége, amely a félelem legyőzését jelző nevetésben ölthetett testet: „A hatalom, az erőszak, a tekintély soha nem beszéli a nevetés nyelvét.”¹⁵⁵ Erre a mozzanatra, illetve az emberi test konvenciókat megtörő és felforgató módon történő színrevitelére¹⁵⁶ hivatkozva több kultúr- és cirkusztörténész is párhuzamot vont a karneváli kultúra és a porondon megjelenő testek látványa, valamint a bohóc neveltető funkciója között.¹⁵⁷ Vitathatatlan, hogy a nemcsak a külvilágot, hanem magát a cirkuszt, önnön mikrokozmoszát is kifigurázó, megfricskázó bohóc némileg rokonítható a tekintélyt leromboló karneváli résztvevő figurájával, ám – mint arra Helen Stoddart is felhívta a figyelmet – a groteszk test megjelenítésének érve már csak komoly fenntartásokkal alkalmazható a cirkuszt illetően.¹⁵⁸ Bahtin ugyanis a tabusított testfunkciók, „az anyagi-testi »lent«”¹⁵⁹ nyilvánossá tételét, valamint a felnagyított testrészek – has, fallosz, száj, far – világot bekebelező, nyitott jellegét emeli ki akkor, amikor a karneváli groteszk testkép leírását adja.¹⁶⁰ A cirkuszi artista „kiforgatott” teste ezzel szemben épp a fizikai teljesítőképesség csúcsát jeleníti meg, nem deszakralizál, és nem is hordozza azt a kozmológiai jelentést, mely szerint „a testben játszódó dráma történéseiben kibogozhatatlanul egymásba fonódik az élet keletkezése és pusztulása”.¹⁶¹

153 Vö. Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, 43. o. sk.

154 Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, 60. o.

155 Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, 103. o.

156 Ezekhez vö. Szilárd Léna: A karneválemélet Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig. Budapest: Tankönyvkiadó, 1989 és S. Horváth Géza: Testiség és nyelvi tapasztalat Mihail Bahtyin irodalomelméletében. A megtestesüléstől a groteszk testig. Budapest: Gondolat, 2013.

157 Vö. többek közt Russo, Mary: The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity. London – New York: Routledge, 1995, 53–74. o.; Szabolcsi: A clown mint a művész önarcképe, 19. o.; Tait, Peta: Feminine Free Fall: A Fantasy of Freedom. In: Theatre Journal, 1996/1., 27–34. o., itt: 30. o.

158 Vö. Stoddart: Rings of Desire, 5. o.

159 Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, 212. o.

160 Vö. Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, 339. o.

161 Uo.

A groteszk, torz testek cirkuszi jelenléte sokkal inkább a *side show*k, az amerikai cirkuszokat kísérő-kiegészítő látványosságok esetében, és ezeken belül is a *freak show*k, vagyis a szörnyszülöttek bemutatóin detektálható, hiszen itt lili-puti vagy átlagon felül magasnövésű emberek, szórtúltengésben szenvedő „far-kasemberek”, sziámi ikrek, szélsőségesen túlsúlyos férfiak és nők, szellemi és testi fogyatékkal küszködők kerültek a szenzációéhes és az idegenséget voyeur módjára megtapasztalni vágyó látogatók elé. Csakhogy itt végképp nem lehet szó arról a játékosan komoly testmegjelenítésről, melynek során a karneváli résztvevők az egyházi és világi tabuk áthágását és leépítését szolgálva igyekeztek a világgal összeolvadó entitásként megmutatni a valós, materiális testet.¹⁶² Janet M. Davis a cirkusz egy másik vetületét illetően vonja kétségbe a Bahtin-féle karneválkoncepció alkalmazhatóságát: szerinte bár a cirkuszi látogatók a sátor alatt vagy a *circus day* alkalmából rendezett felvonuláson időleges, a „társadalmi hierarchiákat potenciálisan egy szintre hozó” közösséget alkottak, számtalan esetről tudni, amikor például rasszista indíttatású konfliktusba keveredtek a nézők,¹⁶³ vagyis e felszabadult, ellenőrizetlen közeg kedvezhetett annak is, hogy hatalom nélküli, „»alacsony« státuszú csoportok [...] a társadalmi hierarchiában még náluk is »alacsonyabban« álló embereket démonizálva gyakoroljanak hatalmat”.¹⁶⁴ Összességében tehát úgy tűnik, a karneváli jelleg érve csupán megszorításokkal igazolható a cirkuszi előadásokkal kapcsolatban, ráadásul a felsorolt aspektusok sora – a nevetés, a kifordított test, a társadalmi alá-fölérendeltségi viszonyok megszüntetése – a manézsdarabok tekintetében még óvatosabb alkalmazást kíván meg. A komikus elemeket bevető vagy teljes egészében komédiaként porondra kerülő pantomimek neveltető funkciója bár elvitathatatlan, ám a bahtini karnevál-koncepció által sugallt jelentésrétegeket egészen biztosan nélkülözték, és sokkal inkább a klasszikus vígjátéki hagyományba illeszkedtek. A feje tetejére állított vagy kiszínezett hierarchiák karneváli megvalósulása is legfeljebb ebbe a kontextusba, vagyis a reprezentáció, az illúziókeltő bemutatás közegébe ágyazódhatott, és nem valamiféle közvetlen, kollektív tapasztalatként kaphatott teret a cirkuszi sátorban.

A harmadik kiemelendő mozzanat a tömegkultúra és a cirkusz kritikai lehetőségeivel kapcsolatban a történetiség porondbeli megjelenítését érinti. Mint fentebb a történeti narratívák alakváltozatait tárgyalva már említettem, a *popular history*, a népszerű történelem sajátos státuszát elemző kutatók

162 Vö. Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája, 362. o. sk.

163 Davis: *The Circus Age*, 29. o.

164 Davis: *The Circus Age*, 32. o.

minduntalan hangsúlyozzák, hogy korántsem lebecsülendő ez a professzionális történetíráson túlmutató kulturális gyakorlat, hiszen kiváltképp alkalmas nemcsak arra, hogy kifejezetten a jelenből kiindulva, „képzeletgazdag megközelítéseket” alkalmazva tulajdonítson értelmet a múltnak, hanem arra is, hogy a „történelem megalkotásának folyamatát demokratizálja”.¹⁶⁵ Ezt a tételt igazolja a cirkusz, hiszen kétségtelen, hogy a történelmi manézsdarabok előadása olyan gesztusként is olvasható, melynek nyomán megkérdőjeleződhetnek a nagypresztízű szaktudósi historiográfia kiváltságai, és kijátszhatók lehettek az uralkodó történelemértelmezések. Példaként szolgálhat erre a Circus Busch már említett *Die Nihilisten* című történelmi pantomimje, amely betiltása után csak módosított címmel (*Marja*) és szöveggel kerülhetett a berlini porondra, és amely a cári önkényuralmi rendszer kritikáját tartalmazta. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy e cenzúraepizód cirkusztörténeti és önéletrajzi felidézésekor mind a monográfus Gisela Winkler, mind Paula Busch némileg önkényesen járt el: Winkler szerint a darabot 1907-ben tervezte bemutatni a cirkusz, és csak három évre rá adhatta elő átírt formában, *Marja* címmel.¹⁶⁶ Paula Busch pedig évszám megnevezése nélkül, de jóval korábbra teszi a *Die Nihilisten* esetét, még arra az időszakra, amikor édesanyja írta a pantomimeket. Ezen visszaemlékezés szerint a berlini színházi rendőrség lépett közbe a cári követség panasza nyomán, mire „Berlin valamennyi városrészében rendőrök tépték le a hirdetményeket” a falakról, ámde nyomukban ott volt „a Circus Busch falragasztó hadköteléke az új plakátokkal”, amelyek a *Nach Sibirien* című manézsdarab premierjét kürtölték világgá.¹⁶⁷ A darab „csúcspontját” a szibériai hóviharban, szívtelen kozák katonák által hajtott és „kegyetlen módon elítélt férfiak és nők” jelenete alkotta, melynek „realisztikus” színrevitele érdekében Constance Busch fokozott figyelmet fordított nemcsak az állatsereglet autentikusságára (farkasokat szerzett be), hanem a statiszták képességeire is, és menesztette azokat, „akik nem elég drámaian tudták csörgetni láncukat és irgalomért könyörögni”.¹⁶⁸ Még ha a memoárban Paula Busch kedvesen ironikus hangon idézi is fel a hitelesség elérésére tett efféle erőfeszítéseket, nem elhanyagolható körülmény, hogy a manézsdarab nem történelmi pantomimként került a porondra

165 Tutan, Defne Ersin – Raw, Laurence: Introduction: What Does „Adapting” History Involve?. In: uők (szerk.): *The Adaptation of History*, 7–23. o., itt: 9. o. és 12. o.

166 Vö. Winkler: *Circus Busch*, 19. o.

167 Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 72. o.

168 Busch: *Das Spiel meines Lebens*, 1992, 72. o. sk.

1896 karácsonyán, és nem is pattant ki körülötte semmilyen cenzúrabotrány,¹⁶⁹ viszont hosszú hónapokon át játszották Berlinben és Hamburgban is. Elképzelhető, hogy Paula Busch a Winkler-féle monográfiában is emlegetett, későbbi pantomimmal vagy talán egy jóval korábbi esettel keverte össze a *Nach Sibirient* eredményező darab sorsát, bár utóbbiról csak színháztörténetekből vagy más visszaemlékezésekből szerezhetett tudomást: Hamburg varietészínházában 1881 tavaszán mutatták be a *Die Verschwörung der Nihilisten* (A nihilisták összeesküvése) című színdarabot, amely teltházas előadásként futott, ugyanis szerfelett nézőcsalogatónak bizonyult, hogy a rendőrség címváltoztatást – nevezetesen a „nihilisták” elhagyását – rendelte el, mert a színielőadással ünnevelt vendégszínész fenyegető levelet kapott egy orosz polgártól.¹⁷⁰ Ám ahogy több más (téves) információ esetében, úgy itt sem beazonosítható az önéletrajzíró Paula Busch forrása. Mindenesetre az 1896-os *Nach Sibirien* című pantomim elődjével ellentétben valóban betiltották a történelmi manézsarabként hirdett, Paul Busch műlovar veje, Georg Burkhardt-Foottit által írt *Die Nihilisten*, csak hogy nem 1907-ben, hanem 1909 telén, még ha a két évvel korábbi dátum sem lett volna meglepő, ugyanis ebben az évben is egyre másra érkeztek az oroszországi nihilisták letartóztatásáról és Szibériába való küldéséről szóló hírek. Az 1909. decemberi előadás utolsó pillanatban történő, „politikai indítatású” száműzését a cirkuszi porondról így kommentálta a demokrata *Berliner Volks-Zeitung* névtelen újságírója:

A pantomim többek közt azt mutatta be, ahogy egy diák *merényletet* követ el egy orosz *rendőrszázados* ellen, az „összeesküvőket” letartóztatják, és egy záróképben látni lehetett a veszélyeket, amelyek az elítéltekre leselkednek Szibériába vezető útjukon.

Gondoljuk csak el, milyen költségeket jelent egy efféle pantomim előkészítése! Kétségtelen, hogy ezek a költségek százezrekre rúgnak. És mire föl foganatosít a berlini rendőrség a pénzkeresők életébe ily mértékben beavatkozó lépést? Esetleg attól tart, hogy orosz nihilisták keresik fel az előadást, hogy magánórákat

169 Vö. Anonim: Der Zirkus Busch. In: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung. Vossische Zeitung MA, 1896. december 23., 1. melléklet, [2. o.], ZEFYS; [Circus Busch: az 1896. december 25-i műsor keretes hirdetése]. In: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung. Vossische Zeitung MA, 1896. december 24., 3. melléklet, [6. o.], ZEFYS.

170 Vö. Anonim: Eine Vorstellung unter polizeilicher Aufsicht. In: Hamburger Nachrichten AA, 1881. április 8., [3. o.], Europeana.

vegyenek bombavetés tárgyában? Ó, nem, ez már megint csak a porosz bürokrácia jól ismert hajbókolása Oroszország előtt. Ha arról van szó, hogy az orosz „örök barát” kedvében kell járni, akkor a legkisebb szerepe sincs apró-cseprő magánérdekek figyelembevételének.¹⁷¹

Míg ebben az értelmezésben a darab betiltása az opportunistá hatalmi politika megnyilvánulása és gazdasági magánérdekek megsértése volt, addig a baloldali-liberális *Berliner Tageblatt* újságírója két másik okból tartotta nevetségesnek a döntést: egyfelől mert szerinte olyannyira látványosak a kosztümök és a fényeffektusok, hogy „a rendőrpáncsnokságon kívül senki sem gondolhat a pantomim politikai tartalmára”, másrészt pedig azért, mert az „oroszországi önkény kegyetlen képeihez, amelyek nap mint nap a szeme elé tárulnak az újságolvasó közönségnek, bizonyosan nem érnek fel a cirkusz produkálta képek”.¹⁷² A zsurnaliszta itt tehát azért látta célját tévesztőnek a hatósági eljárást, mert az orosz autokráciáról egyébként is rendelkezésre álló információkhoz semmivel sem járulhatott hozzá a pantomim, amely ráadásul műfajánál fogva sem lehetett erre alkalmas. Annak megállapítása, hogy pontosan milyen tartalmi módosításokra kötelezték a cirkuszt, források hiányában nem lehetséges; mindenesetre két nap múlva már arról tudósítottak a berlini lapok, hogy a cím *Márjára* történő változtatása, valamint egyes jelenetek módosítása után a rendőrség engedélyezte a manézsdarab bemutatását.¹⁷³ A *Berliner Tageblatt* kritikusa részt vehetett a pantomim főpróbáján, amiről be is számolt a premier napján megjelent lapszámban. Ebben korántsem a politikai vonatkozású bírálat mozzanata szerepelt első helyen, hanem az az ellentét, amely a pompás-látványos cirkuszi előadások és a próba munkakörülményei között feszült. A rosszul fűtött és gyéren megvilágított épületben lengén öltözött statiszták vacognak, az istállókból „penetráns szagok” tolakodnak a nézőterre, a „soványka” gyermekartisták „nyomorúságos erőfeszítéseket” tesznek, és a díszletszállításra befogott elefánt, illetve a porondra beszánguldo trojka balesetveszélyes akciói mintha a normál üzemmód részei lennének. Az aggasztó összkép dacára a kritikust lenyűgözi

171 Anonim: Die verbotene Pantomime. In: *Berliner Volks-Zeitung* AA, 1909. december 21., [2. o.], ZEFYS.

172 Anonim: Politik und Zirkuspantomime. In: *Berliner Tageblatt* AA, 1909. december 21., 1. melléklet, [1. o.], ZEFYS.

173 Vö. Anonim: C. n. In: *Berliner Börsen-Zeitung* MA, 1909. december 23. 1. melléklet, [1. o.], ZEFYS.

a pantomim csúcspontjaként megrendezett lavinajelenet, amelyben az üzembiztonsági eszményeknek korántsem megfelelő díszletek között az erősnyomású vízzel szimulált hógörgeteg „grandiózus effektus[ként]” ragadja magával a meredek rámpán felfelé tartó farkasokat, lovakat, medvéket és statisztafoglyokat, hogy végül az időközben vízzel feltöltött manézsban kössenek ki, melyben zárasképp „valamennyien egészen jókedvűen úszkálnak”.¹⁷⁴ A premierkritikák is dicshimnuszokat zengtek a dramaturgiailag és technikailag tökéletesen felépített jelenetről, amely az akarata ellenére nihilista összeesküvővé váló, valójában csak szerelmének elcsábítását megbosszulni vágyó fiatalember történetét zárta le.¹⁷⁵ Még a jobbára roppant kritikus szociáldemokrata-liberális *Vossische Zeitung* is lelkesedve szólt a záróképről – amelyben a lavina súlya alatt összedőlő házak, kettéhasadó fák voltak láthatók –, jöllehet nem mulasztotta el az alkalmat, hogy az eredeti pantomimcím többszörös megidőzésével ne csak a rendőrségi eljáráson, hanem a rendezés látványközpontúságán is ironizáljon: „A Busch Cirkusz tegnap orosz-nihilista módon viselkedett. A föld alatti Oroszország mint egy manézsrá szabott *kosztümös darab* – lám-lám, a jó dolgok így közel vannak hozzánk. Balettel ékesítve, pompásan megvilágítva és nagy hűhóval leöntve a cirkuszvilág újra étvágyat csinál az orosz nyomorúság jeleneteihez, amelyekkel már túl is telítődünk az irodalomból.” A cikkíró szerint az utolsó képet, e „grandiózus pusztítás lenyűgöző hatású műv[ét]” a közönség a cirkusz azon technikusainak köszönhette, akik „valódi nihilista-fantáziával” dolgoztak.¹⁷⁶ A berlini főpróba és bemutató sajtóviesszhangja alapján úgy tűnik, a témaválasztásban rejlő, kockázatosnak bizonyult politikai üzenetet voltaképpen kioltotta a manézsarabok elmaradhatatlan spektakulumjellege, még ha a kormánykritikus újságíróknak szemmel láthatóan kapóra jött is az eset, hogy hangot adjanak a hatalmat gyakorlókkal kapcsolatos elégedetlenségüknek. Ezt a cirkusztörténeti epizódot visszakötve a népszerű történelem demokratizáló hatásának feltételezéséhez azt látni, hogy itt legfeljebb valamilyen közvetett effektusról lehetett szó: nem magára a szaktudósi történetírás terepére volt befolyással az aktuális vonatkozásokkal rendelkező történelem populáris adaptálása – hiszen feltételezhető, hogy a pantomim nem alkalmazott új történetírói szempontokat, amelyeket aztán átvett volna a professzionális történetírás –, és különösebben nem

174 A. F.: Zirkusprobe. In: Berliner Tageblatt, 1909. december 23., 1. melléklet, [1. o.], ZEFYS.

175 Vö. többek közt Anonim: C. n. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1909. december 24., 1. melléklet, [1. o.], ZEFYS.

176 Anonim: Der Zirkus Busch. In: Königlich privilegirte Berlinische Zeitung. Vossische Zeitung AA, 1896. december 24., [3. o.], ZEFYS.

is bővíthette a cári önkényuralmi rendszerrel kapcsolatos ismereteket, hanem arra volt alkalmas, hogy a sajtómunkások a manézsdarabra adott hatósági reakcióba vetítsenek bele hatalomkritikai megfontolásokat. Emellett az is feltelezhető, hogy a közönség kevésbé történeti vagy (aktuál)politikai olvasatot előnyben részesítő csoportja számára a lenyűgöző látványvilág maradt döntő jelentőségű, vagyis részben megállhatja a helyét Daniel Schläppi svájci történész megállapítása, mely szerint „a modern történelemcirkuszban a merkantil mozzanat általában véve is áthatja, illetve elfedi a hagyományos történelem önazonosság-teremtő dimenzióját”.¹⁷⁷

A fenti megfontolások alapján felemás kép rajzolódik ki a populáris kultúra intézményesülésében, demokratizáló hatásában, valamint a „karneváli világérvzés[ben]” és a népszerű történetírásban rejlő kritikai potenciált illetően. Míg magának a cirkusznak mint intézménynek a meghonosodása – és fennmaradása napjainkig – igazolhatja a kultúrafogyasztás differenciáltabbá, szélesebb körűvé és hozzáférhetőbbé válásának tételét, addig a groteszk testkép és sajátos nevetéskultúra bahtini koncepciójának alkalmazhatósága szerfelett kétséges. A történelem manézsdarabok útján történő népszerűsítése bár hordozhat a társadalmi-politikai renddel kapcsolatos bírálatot, ez korántsem általánosítható, és hatóköre is meglehetősen korláatosnak tűnik. Anélkül persze, hogy felrőható lenne a cirkusznak vagy a pantomimeknek, hogy „hiányzott belől[ük] a forradalmi hév”, és anélkül, hogy teljes mértékben igazat lehetne adni Marline Otte kijelentésének, mely szerint „végső soron még a határsértések is a kulturális normák és értékek megerősítését szolgálták”,¹⁷⁸ megállapítható, hogy a cirkusznak és ezen belül is a manézsdaraboknak a fennálló renddel szemben gyakorolt kritikája szerfelett szűk keretek között mozoghatott.

Mindazonáltal érdemes kiegészítő, intézménytörténetileg lényeges alszemponatok figyelembevételével megvizsgálni, milyen további területeken nyilvánult meg bíráló attitűd, még ha ezek időnként csak érintőlegesen kapcsolódtak is a történelmi manézsdarabok műfajához.

Az egyik ilyen, már fentebb is említett mozzanat a női artisták és pantomimszereplők emancipációs törekvéseihez kapcsolódik, amelyek természetesen nem voltak elválaszthatók sem a cirkusz pénzügyi érdekeitől, sem az ezekkel ellentétes munkaügyi vonzatoktól a szereplők részéről. Gillian Arrighi

177 Schläppi, Daniel: Angewandte und akademische Geschichte – keine Gegensätze. In: Hardtwig – Schug (szerk.): *History Sells!*, 31–41. o., itt: 33. o.

178 Otte: *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, 60. o.

– rekonstruálva az ausztrál FitzGerald Brothers' Circus műsorait – emlékeztetett arra, hogy a nők veszélyesnek minősített szerepekben történő felléptetése mintegy az akció–reakció–akció logikáját követte: 1892-ben a cirkusz annak dacára szerződttette le a Jasia Scherezade nevű állatidomárnőt, hogy tiltott volt nőket és gyerekeket élet- vagy balesetveszélyes számokban alkalmazni, mire a hatóságok utasították a cirkuszt a jogszerűtlen gyakorlat beszüntetésére. A szabályozás hamarosan mégis fellazult¹⁷⁹ – amit nemcsak az adó- és illeték-bevételek érvét szem előtt tartó helyi vagy országos szabályozás magyarázhattott, hanem a saját, illetve alkalmazottai bérét féltő cirkuszigazgató lobbitevékenysége is. Mielőtt a két világháború közti időszakban szaporodni kezdtek a cirkuszokban és varietékekben alkalmazottak egyleteinek, szakszervezeteinek érdekérvényesítő akciói, elszórtan már a századforduló környékén is előfordult, hogy egy-egy ilyen jellegű magánkezdeményezés nyilvánosságot kapott. Janet M. Davis az amerikai vándorcirkuszok katonás fegyelmét apró kihágásokkal és tudatos fricskákkal lazító alkalmazottakról számolt be: nemcsak az alkoholtilalom megkerülése, hanem a szerződésekben szabályozott, a „kaszt-rendszerhez hasonlatos hierarchia” megsértése is szinte mindennaposnak számíthatott a vállalkozások életében.¹⁸⁰ Amikor a Circus Busch 1899-ben Bécsben vendégeskedett, Mademoiselle Jenny – valójában Köppner, egy magasiskolát lovagló hölgy – mutatványa befejeztével beszédet akart intézni a publikumhoz, amelyből annyit lehetett hallani, mielőtt a tusra rázendítő zenekar túlharogta volna szavait, hogy Paul Busch elégedetlen a lóval, amit a Mademoiselle cáfolni kíván. És bár a nézők követelték a zenekar elhallgattatását, a lovarnő felszólamlása alulmaradt a nagy hangzavarral szemben, és a műsor második felében játszott, *Ein Jagdfest des Grafen Sandor* (Sándor gróf vadászünnepélye) című pantomimben már fel sem lépett. Az eset hátterében az állt, hogy Jenny lova, Alfonso, a cirkuszigazgató szerint nem felelt meg egy „elsőrangú cirkusz által támasztott elvárásoknak”, aki ezért a tervezett szerződésbontás megalapozására – Jenny tudtával és a tartományi bíróság megbízásából – egy szakértői bizottságot hívott el az előadásra. A sajtótudósítások ettől a ponttól kezdve ellentmondásosak, ugyanis hol arról számolnak be, hogy a bizottság nem talált kivetnivalót a produkcióban, hol arról, hogy botrányokozás indokával immár szakértői vélemény nélkül is felbontható lett a szerződés, sőt az egyik újság szerint Jenny a rendőrségen kötött ki, ahol feljelentéssel fenyegetőzött, míg

179 Vö. Arrighi: *Political Animals*, 619. o.

180 Vö. Davis: *The Circus Age*, 69. o. skk.

a másik azt állította, a cirkuszi szolgálatot teljesítő rendőr nem tett eleget annak a kérésnek, hogy Jennyt kivezesse a nézőtérről.¹⁸¹ Másnap a *Das Vaterland* című – egyébként Paul Buschhoz hasonlóan monarchista meggyőződésű¹⁸² – napilap egyedülként és épp pártvonalra fényében meglepő módon tudósított arról, hogy különböző szerkesztőségekbe elküldött levele szerint a műlovarnő a jó hírneve védelmében bíróság előtt is meg kívánja védeni álláspontját, és nem hajlandó szerződést bontani a felmondási határidő betartása nélkül.¹⁸³ Hogy végül pontosan miben maradt a cirkuszigazgató és a műlovarnő, nem tudni, mindenesetre a szezonzáró és egyúttal jótékonyági előadást hirdető reklámban kiemelten szerepelt „Jenny Cooper kisasszony” fellépése, mégpedig közvetlenül azon hirdetésszakasz előtt, amelyben a kor szokásainak megfelelően a cirkuszigazgató bő lére eresztve, kacifántos szavakkal köszönetét fejezte ki a város, az arisztokrácia és a sajtó képviselőinek a vendéggjáték kedvező fogadtatásáért.¹⁸⁴ Feltételezhető tehát, hogy a küzdelemből Jenny Köppner került ki győztesen, hiszen nem menesztette a direktor, legalábbis átmenetileg nem.

A *Die Nihilisten* és a *Marja* esete magában rejt egy további olyan mozzanatot, amelyet számos cirkusztörténeti elemzés döntő jelentőségűnek ítél a cirkusz kritikai erejét illetően, nevezetesen az intézmény nemzetközi jellegét, de legalábbis a nemzeti kereteken túlmutató strukturális adottságait. A manézs-darabban kiemelt szerepet kapott a „Wolkowski Balalaika-Truppe”-ként hirdett folklórzenekar, amely a kritikákban igen dicsért népzene- és néptáncbetéteket szolgáltatott. Bár némileg túlzónak nevezhető az amerikai író, műkritikus Ralph Bergengren 1909-ből származó kijelentése, mely szerint „a cirkusz közmopolita, egyetemes nyelvet beszél, és fittyet hány a nemzeti politikára”,¹⁸⁵ tagadhatatlan, hogy már a modern cirkusz megszületésétől kezdve a társulatok roppant vegyes összetételűek voltak, amit marketingcélokra is rendkívül jól tudtak hasznosítani.¹⁸⁶ Paul Bouissac kifejezetten transznacionális

181 Vö. Anonim: Lärmende Auftritte im Circus Busch. In: Deutsches Volksblatt AA, 1894. május 29., 3. o., ANNO; Anonim: Ein Scandal im Circus Busch. In: Die Presse, 1894. május 29., Local-Anzeiger, 10–11. o., ANNO; Anonim: Ein Zwischenfall im Circus Busch. In: Neue Freie Presse MB, 1894. május 29., 8. o., ANNO; Anonim: Die Schulreiterin als Rednerin. In: Neues Wiener Journal, 1894. május 29., 5. o., ANNO.

182 Vö. Winkler: Circus Busch, 40. o.

183 Vö. Anonim: Der Zwischenfall im Circus Busch. In: Das Vaterland AB, 1894. május 30., 3. o., ANNO.

184 Vö. [Circus Busch: az 1894. június 11-ei műsor keretes hirdetése]. In: Neues Wiener Journal, 1894. június 11., 4. o., ANNO.

185 Bergengren: Taking the Circus Seriously, 673. o.

186 Vö. többek közt Maase: Grenzenloses Vergnügen, 76. o. sk.

jelenségként értelmezi a cirkuszt, ami szerinte bár „nem jelenti szükségszerűen azt, hogy a cirkusz kódja teljesen univerzális”, azt azonban igen, „hogy tartalmaz olyan elemeket legalább, melyek a szóban forgó kultúrákban közösek”.¹⁸⁷ Figyelemreméltó azonban, hogy a reklámstratégián vagy az akadálytalan művészi kommunikáción túllépve a nemzetköziség érve akkor bukkan fel explicit a cirkuszok önértelmezésében, amikor a politikai környezet veszélyezteti azt, és amikor a szakma kellő képviselői erővel rendelkezik ahhoz, hogy szervezetileg is fellépessen önnön érdekében. Egy ilyen cezúrát jelentett, mint fentebb már említettem, az első világháború, amikor a cirkuszok külön kérvényekkel igyekeztek elérni, hogy megtarthassák külföldi sztárjaikat,¹⁸⁸ majd 1919-ben – felismerve, hogy szélesebb körű és hatékonyabb érdekérvényesítésre van szükségük – megalakult a főként a közép-európai országok, illetve a német nyelvterület artistáit összefogó Nemzetközi Artistaszövetség (*Internationale Artistenorganisation*, I. A. O.) elődje, amely nemcsak komoly információs forrásként tudott működni, hanem szakszervezetként többek közt jogsegélyt, haláleseti, utazási és balesetbiztosítást is nyújtott.¹⁸⁹ Amikor a háború utáni inflációs években valamennyi gazdasági szektor finanszírozási és foglalkoztatási gondokkal küzdött, amit például Ausztria és Németország protekcionista gazdaságpolitikával igyekezett orvosolni, a szakszervezet lapjában a német társszervezet elnöke, Max Berol-Konorah 1925 januárjában határozottan kiállt amellett, hogy „az artistaművészet nemzetközi hivatás, amelyre semmiféle béklyót sem szabad tenni, és hogy egy ország köré felhúzott kínai fal hátráltatja a fejlődést e falakon belül, és nemcsak másokat akadályoz abban, hogy bejöjjenek, hanem a bent lévőket is abban, hogy kimenjenek”.¹⁹⁰ Németországban és Ausztriában aztán a nácik hatalomra kerülésével, illetve a rendi állam kiépítésével vált újra égetővé ez a kérdés: 1934-ben és 1935-ben a *Der Artist* című, osztrák szakszervezeti lap több vezércikkben is követelte a származási szankciók elhagyását és a „határok megnyitását”, mert veszélyben

187 Bouissac, Paul: Cirkusz és kultúra [1976]. Ford. Orlóczy [sic] Edit. In: Buda (szerk.): Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény, 325–329. o., itt: 326. o.

188 Vö. többek közt Healy, Maureen: Vienna and the Fall of the Habsburg Empire: Total War and Everyday Life in World War I. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 93. o.

189 Vö. Lang: Zirkus und Kabarett, 302. o.

190 Berol-Konorah, Max: Ausländer-Überflutung. In: Das Podium, 1925/1., 6–7. o., itt: 7. o. A kétrészes cikk először a *Der Artist* című szaklapban jelent meg.

látta a varieté- és cirkuszvilág lényegétől elválaszthatatlan nemzetköziséget.¹⁹¹ Ezekben a felszólalásokban rendre visszhangzott az a két világháború közti tárcairodalomban és publicisztikában is számtalanszor visszatérő érv, mely szerint a cirkusz miliője elképzelhetetlen a maga szolidáris nemzetközisége nélkül: „Ők [az artisták] alkotják az egyetlen olyan »Internacionálét«, amelyik igazán bevált, számukra közömbös, hogy a kolléga német, angol vagy francia, zsidó vagy mohamedán. A lényeg, hogy artista, hivatásos artista, és ne egy »jöttment« kívülálló legyen.”¹⁹² Persze ez az intézménytörténetileg is döntő vonás, amely a cirkuszt a nemzeti hovatartozás és ekképp bárminemű nacionalizmus problémáján felülemelkedő közösségnek láttatja, könnyűszerrel (volt) idealizálható, miközben akár a szenzációnak kikiáltott külföldi sztárok révén, akár az idegenség egzotikus mivoltára rájátszó pantomimekkel komoly bevételi forrást is jelentett, s korántsem annyira az eszményi szolidaritás, mintsem a vállalatok pénzügyi érdekei diktálták. A drezdai székhelyű Circus Sarrasani két világháború közti diadalmenetét elemezve Marline Otte arra hívta fel a figyelmet, hogy Sarrasani arculatalakításában központi szerepet játszott annak hangoztatása, hogy „vállalata egy határokat nélkülöző »semleges zóna«, [amelyben] ismeretlen a különböző nemzetekből származó tagok közti gyűlölködés és ellenségeskedés, és amelyben az artisták individuális emberi lényekként [...] viszonyulnak egymáshoz, kizárva bárminemű idegengyűlöletet és sovíniszta nacionalizmust”.¹⁹³ Mindez viszont Sarrasani részéről nemcsak roppant tekintélyelvű vállalatirányítási technikákkal ötvöződött, hanem olyan aufklérista küldetésstudattal is, amelyre alapozva a cirkuszigazgató a kulturális felsőbbrendűség jegyében a vademberek – és vadállatok – védelmezőjeként és világjobbító nevelőjeként-irányítójaként tüntethette fel magát és cirkuszát; az európai felvilágosodásban rejlő univerzalizmus-hagyomány effajta kétoszlatú értelmezésétől egyenes út vezethetett a „politikailag opportunistá”, majd nacionalista retorikáig.¹⁹⁴ Amikor tehát a cirkuszi „Internacionálé” megvalósulásának dicshimnusa zeng, úgy az érem kevésbé fénylő túloldala sem maradhat figyelmen kívül, ami a manézsdarabok összefüggésében is lényeges. Míg a porondra vitt, idegen országokat megjelenítő történetek kétségtelenül

191 Vö. Veritas: Die Internationalität im Artistenberufe. In: Der Artist, 1934. augusztus, 1–2. o.; Nemo: Öffnet die Grenzen! In: Der Artist, 1935. január, 1. o.; vö. továbbá Lang: Zirkus und Kabarett, 303. o.

192 Bettauer, Hugo: Artisten. In: Der Morgen, 1923. április 23., 5. o., ANNO.

193 Otte: Sarrasani's Theatre of the World, 533. o.

194 Vö. uo., valamint 533. o., 537. o. és 541. o.

hozzájárulhattak ahhoz, hogy erősítsék a cirkusz világra nyitottságának képzetét, és akár történelmi, akár etnográfiai és zoológiai ismeretekkel gazdagítsák a nézőket, addig mindezt jobbára – kimondva vagy kimondatlanul, játékos-kalandos vagy komolyabb formában – a kulturális, civilizációs felsőbbrendűség eurocentrikus gondolata kísérte. A fent említett *Die Jagd um die Welt* című, az osztrák fővárosban bemutatott Hagenbeck-revüben nem véletlenül két ravasz bécsi fiú volt az, akik nők megmentőiként, rejtett kincsek megtalálóiaként és bennszülötteket móresre tanító szereplőkként produkálhatták magukat; amikor Hagenbeck Bécs után Hamburgban játszotta a darabot, a biztonság kedvéért a két főszereplőt már a vélten észak-német embertípusra szabta át, és itt Rolf, illetve Fietje kalandjait izgulhatta végig a közönség, sőt az ötödik képben, amely az „arany sárkány birodalmában”, pontosabban az „arany lóuszhoz” címzett teaházban játszódott, Fietje a *Hamborg, mein Hamborg* (Hamburg, az én Hamburgom) című, helyi dialektusban írt „slágerindulót” is elénekelhette.¹⁹⁵

Összességében úgy tűnik tehát, hogy a manézsdarabok kapcsán feltételezhető bíráló attitűd csupán pontszerűen mutatkozhatott meg. Az alább következő elemzésben, amely a Circus Busch 1923-ban bemutatott, *Das Geheimnis von Mayerling* (Mayerling titka) című pantomimjét tárgyalja, igyekszem körülírni a fent felsorolt szempontok relevanciáját, alkalmazhatóságát és helyi értékét, hogy láthatóvá váljon az a meglehetősen szűk mozgástér, amelyen belül egy-egy manézsdarab társadalomkritikusi szerepet vállalhatott magára.

2.2.1 Példa: *Das Geheimnis von Mayerling* (1923/1924)

A Busch-féle manézsdarabról bizonyosan nem mondható el, hogy bárminemű „forradalmi hév” állt volna megalkotásának hátterében, ugyanakkor az a társadalmi és kultúrtörténeti kontextus, amelybe a cirkusz döntése ágyazódott, hogy öt évvel a közép-európai monarchiák bukása után épp a Habsburg trónörökös 1889-es öngyilkosságának témáját válassza feldolgozásra, valamint azok a marketingstratégiák, amelyek a darab 1923. október–novemberi hamburgi, illetve 1924. februári–márciusi berlini előadásait kísérték, lehetőséget nyújthatnak arra, hogy bizonyos társadalomkritikai mozzanatok felől váljék értelmezhetővé a pantomim. Érdeemes azonban újfent hangsúlyozni, hogy nem valamiféle

195 [Szórólap a Circus Carl Hagenbeck 1925. februári műsorához], Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Variété – Zirkus – Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

egyértelmű, tiszta narratíváról, hanem csupán egy bizonyos tendenciáról lehet beszélni akkor, amikor egy effajta történelmi manézsdarab kritikusként válik olvashatóvá.

A két fényképes portréval is illusztrált műsorfüzet által sugallt, mindössze négy oldalon összefoglalt tartalmak ebben az összefüggésben csak korlátozottan nevezhetők iránymutatónak: a belső borítón olvasható műfaji specifikáció – „manézs-szindarab hat képben egy régmúlt korból”¹⁹⁶ – ugyanúgy egy rég bevált mintázatot követ, mint maga a cselekményszervezés. A szerző szerint a Habsburg trón várományosának életútját az udvar kegyetlen törvényei eleve kijelölték, amennyiben érdekházasságra kényszerült lépni, holott „élénk fantáziája egy rokon lélekre, ifjonti szíve egy áldozatkész, odaadó emberre vágyott”, akit végül Mary „Vetséra bárókisasszonyban” talált meg, még ha a fiatal lány nagynénje óvatosságra intette is Rudolfot e viszony ápolása miatt (5. o.). A nagy pompával megrendezett udvari bál, amely a második kép tárgya, nemcsak a „szabadelvű” trónörökös körülvevő, hatalmi intrikákkal teli feszültségi mező működésébe enged betekintést, hanem abba a féltékenységi jelenetbe is, amelyet a házastársi büszkeségében megsértett feleség rendez (6. o. sk.). Miután a harmadik képben a titkos küldetésen járó magyar mágánások csoportja színre lép, hogy „a lovagias magyar néppel rokonszenvező” Rudolfnak felajánlja a magyar koronát, a negyedik képet a szintén titokban érkező Mary és a trónörökös azon akciója, illetve azon akció folyamánya uralja, melynek során Loschek, a komornyik segítségével Mary megszökik az őt kísérő nagynénitől, hogy a trónörökös alsó-ausztriai vadászházában, Mayerlingben várja be kedvesét egy éjszakai együttlétre. A műsorfüzet szerint „a drámai tetőpontokban gazdag manézs-szindarab egyik leglebilincselőbb, legmegrázóbb jelenete” az, amelyben „két temperamentumos ember” feszül egymásnak, amikor is a megtévesztett nagynéni, Larisch grófné – a rangkülönbséget figyelmen kívül hagyva – leteremti a bizalmával visszaélő Rudolfot, gyerekkori jóbarátját, a trónörökös pedig, „akit mélyen megráz a dolog, és kísérteties víziók kínozzák”, „teljes mértékben elveszíti az uralmat az idegei fölött” (7. o.). És még ez sem elég, mert a gyanakvó feleség, aki egyébként kerüli férje lakosztályát, szintén felbukkan a vele szövetkező Pechy nevű gróf társaságában, hogy leleplezze a trónörökös afférját, majd – nem találván szeretőt – kudarcra távozzon. Az ötödik képben, amely „festői szépségével és romantikus varázsával” bűvöli

196 Circus Busch: Das Geheimnis von Mayerling. Die Tragödie des Kronprinzen Rudolf [műsorfüzet], Zirkusarchiv Winkler, 1. o. A füzetből származó idézetek oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg.

el a nézőket, Rudolf és Mary mulatozó cigányok táborába érkezik, ahol egy jósnő végzetes jeleket olvas ki a trónörökös tenyeréből, mire Rudolf „az irtózatot kinyilatkoztatásoktól” kétségbe eső Maryt tréfákkal igyekszik jobb kedvre deríteni (8. o.). A mayerlingi udvarházban játszódó, utolsó képben Rudolf a magyar mágnesség tiszteletére tartott vacsoráról kimentve magát és a rejtőzködő Mary szobája felé tartva belebotlik Pechy grófba, aki – miután sikertelenül győzködi a trónörökösöt a szakítás, az apjával való kibékülés és a Bécsbe való visszatérés szükségességéről – átnyújtja a császár levelét, melynek olvas-tán Rudolf „megsemmisülve, lelke legmélyéig megsebezve összeomlik”, és azt sem tudja megakadályozni, hogy Mary megkaparintsa az „iszonytató dokumentumot”. A zárójelenetben némileg képzavarosan a „lovagias férfiú oldalán, karjai erős ölelésében, a halálig hűen együtt teszik meg az utolsó utat a véten vétkesek” (8. o.).

Kétségtelen, hogy a manézsdarab cselekményvezetése és a szöveges összefoglaló retorikai megformáltsága az érzelgősség magasiskolájának példaként olvasható, a titok-titkolózás különböző konstellációkban történő bevetése pedig a mesterséges feszültségteremtés régről ismert, operettszerű eszköze. Úgyszintén a műfaji hagyományok hű követéséről van szó, amikor a tábor-tűz köré gyűlő cigányok tánca-zenéje „romantikus varázslat[tal]” kápráztatja el a nézőt, és ezzel az egzotikum építőkockája is megkapja a darabban a méltó helyét. Mindazonáltal két olyan mozzanat is beazonosítható, amely nemcsak a Circus Busch, hanem más cirkuszok műsorfüzeteinek szerkesztési tradícióját is megtöri. A belső borítón három „X”, a pantomimet reklámozó keretes újsághirdetéseken pedig három „*” jelzi a darab szerzőjének nevét (10. kép), ami könnyen értelmezhető olcsó reklámfogásként, csakhogy a cirkusz a szerzőség rejtjelezéséből nem kovácsolt külön tőkét, és nem is fedte fel sem az előadás-sorozat idején, sem a szezon végén a szerző kilétét. A másik mozzanat, amely megkülönbözteti a szöveget a műsorfüzetekben általában olvashatóktól, a tartalomismertetés egyik kulcselemében rejlik: a császári levél tartalma rejtély marad, még csak utalás sincs arra, hogy végső soron mi indokolja a gyilkosságot-öngyilkosságot, és mitől váltak volna a protagonisták „véten vétkesek[ké]”. Ez a fordulat is könnyűszerrel tekinthető marketingfogásnak, ám a műfaji előzmények fényében mindenképp innovatívnak, de legalábbis egyedülállónak tűnik. Ez a sajátos tartalomismertetési stratégia kiegészül egy további mozzanattal: a műsorfüzet belső borítójától eltérően a külső borítón a darab műfaji jelölése „különös manézs-szindarab”, ami egyszerre számít a Circus Busch



10. kép: [Circus Busch: az 1923. október 20-i műsor keretes hirdetése]. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1923. október 20., 4. o., Europeana.

történetén belül kivételes esetnek, és egyszerre olvasható egyfajta – mégoly gyenge – önreflexív, a műfajiság kérdését feszegető eljárásnak.

Mindez természetesen csupán korlátozottan alapozhatná meg azt a feltételezést, mely szerint a *Das Geheimnis von Mayerling* valamilyen kritikai potenciált rejtethetett magában, ám a manézsdarab porondra vitelének kontextusa már valamelyest elmozdíthatja ezeket a korlátokat.

Rokon vállalkozások kontextusában

A trónörökös haláláról közvetlenül a „tragédia” után keringő ausztriai hírek ellentmondásossága, amelyet 1889-ben az uralkodócsalád presztízsveszteségtől való félelme generált, rányomta a bélyegét a mayerlingi történések köré épült legendákra, találgatásokra és nem utolsósorban a vele kapcsolatos cenzori tevékenységekre is, mégpedig egészen az 1920-as évekig. A két holttest megtalálását követő információs és közhangulati helyzetet úgy foglalta össze a német-osztrák történész Brigitte Hamann, aki a legapróbb részletekbe menően rekonstruálta a trónörökös végórát és ezek konzekvenciáit, hogy bár az udvar először csupán a halál tényét közölte, a napilapok különkiadásai – az udvartól származó szivárogtatásokat követve – már szívrohamról számoltak be, és szárnyra keltek olyan híresztelések is, melyek szerint „vadászbaleset, gyilkosság, öngyilkosság” történt, mi több, Rudolf magyar szimpátiái miatt felmerült és hosszan tartotta magát a politikai összeesküvés gyanúja is, de Mary lehetséges szerepe ekkor még csak az udvari körökben volt téma:¹⁹⁷

A városban mindenféle kósza hírek jártak. Azokat az újságokat, amelyek öngyilkosságról vagy gyilkosságról (a trónörököst agyonlőtték, agyonütötték) írtak, elkobozták. Az általános zűrzavarhoz hozzájárult a Rotschild-bankház jelentése, amely szerint a trónörökös agyonlőtte magát. [...] E]z a hír, amely mind a hivatalos változatnak (szívroham), mind az udvarban elterjedt értesülésnek (a trónörököst Mary Vetsera mérgezte meg) ellentmondott, eljutott az európai fővárosokba is. A szívrohamnak ezek után senki nem adott többé hitelt.¹⁹⁸

Ez az információs káosz és a nyomában jelentkező bizalmi válság vezetett ahhoz, hogy nemcsak a monarchiakritikus hangok erősödtek fel, hanem jelentősen megnőtt az udvari kémek és cenzorok munkaterhelése is, mert az uralkodóházat bíráló vagy a hivatalos verziónak ellentmondó nyilvános és félnyilvános

197 Hamann, Brigitte: Rudolf trónörökös. Ford. R. Szilágyi Éva. Budapest: Európa, 2008, 544. o. sk. és 556. o.

198 Hamann: Rudolf trónörökös, 545. o.

véleménynyilvánítások kimerítették a felségsértés büntetnének tényállását.¹⁹⁹ A Monarchia bukásával azonban nem ért véget sem a Mayerling-legendák továbbgyűrűzése, sem az osztrák közéleti cenzúra–öncenzúra aranykora, aminek háború utáni egyik első bizonyítékát mindjárt két Rudolf-film esete is nyújtotta. Az öngyilkosság harmincadik évfordulója idején, 1919-ben két osztrák filmrendező is aktuálisnak tartotta a trónörökös halálának témáját: sem a Rolf Randolf jegyezte és játszotta, német produkcióként forgalmazott *Kronprinz Rudolf* (Rudolf trónörökös), amely egy plusz gyilkossággal körítve adta elő az utolsó órák történéseit, sem pedig a Karl Gerhardt rendezte (*Das Drama von*) *Mayerling. Das Drama einer versunkenen Zeit* (Mayerling [A mayerlingi dráma]. Dráma egy régmúlt korból), amely Mary-t a császár törvénytelen lányának tette meg, nem takarékoskodott a tekintélyelvű császár és szerelmes fia konfliktusának ecsetelésével, nyomatékosítva az udvar hatalmi politikájának embertelenségét és Ferenc József személyes felelősségét fia halálában.²⁰⁰ A filmeket forgalmazó cégek a maguk részéről nem takarékoskodtak a reklámhadjáratra fordított összegekkel, ám végül ez sem védte meg őket attól, hogy a bécsi cenzúrahivatal engedélyét a tartományi hivatal felülbírálja, és mindkét bemutatót betiltsa, mert Rudolf lánya tiltakozást nyújtott be azon színházi törvényre hivatkozva, mely szerint nem sérülhettek egy élő családtag magánéletéhez és jó hírnévhez fűződő jogai.²⁰¹ Hogy a hivatal helyt adott az interveniáló leszármazott panaszának, a filmes sajtó egyfelől a monarchista szellem kártékony, „reakciós” továbbéléseként, másfelől viszont a túlzásokba eső rendezői fantázia indokolt kordában tartásaként értelmezte²⁰² – a magánéletéhez való jogot hangsúlyozva ez utóbbi álláspontot képviselte a kulturális ügyekért

199 Vö. Czech, Philip: *Der Kaiser ist ein Lump und Spitzbube. Majestätsbeleidigung unter Kaiser Franz Joseph*. Wien é. m.: Böhlau, 2010, 288. o. és 290–294. o., <http://eplus.uni-salzburg.at/download/pdf/1515999>.

200 Vö. Anonim: *Das Drama von Mayerling*. In: *Neue Kino-Rundschau*, 1919. július 19., 214–215. o., ANNO; Anonim: *Kronprinz Rudolf*. In: *Neue Kino-Rundschau*, 1919. július 19., 215. o., ANNO; vö. továbbá a filmek szenzációhajhász beharangozóit, amelyek mindkét esetben a „rejtély egyetlen igaz megoldását” ígérték: Radiumfilm-Gesellschaft: *Kronprinz Rudolf*. *Neue Kino-Rundschau*, 1919. július 12., 91–92. o., ANNO; Allianz Filmverleih- und Vertriebsgesellschaft: *Mayerling*. In: *Neue Kino-Rundschau*, 1919. május 10., verso 33. o., ANNO. A címvariánsokhoz vö. Moritz, Verena: *Vergangenheitsbewältigung*. In: uő – Moser, Karin – Leidinger, Hannes: *Kampfbereich Kino. Film in Österreich 1918–1938*. Wien: Filmarchiv Austria, 2008, 141–171. o., itt: 144. o.

201 Vö. Anonim: *Streit um einen Skandalfilm*. In: *Grazer Tagblatt MA*, 1919. augusztus 14., 3. o., ANNO.

202 Vö. Anonim: *Ausnahmefälle?* In: *Neue Kino-Rundschau*, 1919. augusztus 23., 7. o., ANNO; Moritz: *Vergangenheitsbewältigung*, 145. o.

felelős szociáldemokrata államtitkár is.²⁰³ Mindazonáltal egy 1919. augusztusi tárcájában Joseph Roth, aki mindkét filmet egy-egy sajtóvetítésen, még a cenzúradöntés előtt láthatta, a Randolph-féle *Kronprinz Rudolf* azonnali betiltását követelte, mondván, a monarchiák bukása által biztosított szabadság félreértelmezése az, amikor e szabadság „az elhagyott paloták kloákáiban lármázik, és úgy tesz, mintha ő lenne az a csatornatisztító, aki a cs. és kir. maradványok alól még mindig elő tud tűrni olyasmit, ami köztársasági viszonyok között ínycsiklandó és szenzációs giccs-szafaládéként tálalható fel a szabad népnek”. Roth szerint a kifogásolt film kiötlője nem tett mást, mint hogy „a nagytakarítás során előszed[t]e a férgek, és mozihősökké nemesít[ette] őket”, miközben a Gerhardt-féle *Rudolf*-változat „objektív, tárgyilagos és csupán a szokványos érzelműséggel [volt] kicicomázva, giccsakkorddal lezárva”.²⁰⁴ Úgy tűnik, Roth figyelmét elkerülte a film azon meglehetősen spekulatív állítása, amely szerint a tragédiát az váltotta volna ki, hogy a két szerelmes felismerte a kapcsolat vérfertőző jellegét. A rövidéletű, konzervatív-liberális *Der Neue Tag*ban megjelent kritika ekképp jelzésértékűen tükrözi azt a bizonytalanságot, amely a Monarchia maradványaival, áthagyományozódásával történő szembesülés kapcsán visszatérő motívum volt a háború után és az 1920-as években, hiszen itt a Habsburg budoáritkok spekulatív olvasatának két meglehetősen hasonló példája gyökeresen ellentétes értelmezést nyert. Bár a filmes cenzúra döntése nyomán végül a trónörökös halálának rejtélyére adott válasz egyik verziója sem kerülhetett az osztrák mozikba 1919-ben, a mayerlingi történetek iránt érdeklődő közönség igényei mégsem maradtak kielégítetlenül, ugyanis nemcsak a filmvilág állt elő efféle pletykaszagú, szenzációs „leleplezésekkel”, hanem a sajtó és a könyvpiac sem tétlenkedett a harmincadik évforduló alkalmából,²⁰⁵ ami aztán a további évek során is több konjunktúrahullámban ismétlődött.

A Circus Busch 1923/1924-es hamburgi és berlini szezonját megelőző ausztriai kulturális és kultúrpolitikai fejleményeket azért szükséges felidézni, mert bár 1919–1920-ban szinte visszhangtalanul maradtak az osztrák cenzúra

203 Vö. Moritz: *Vergangenheitsbewältigung*, 147. o.

204 Josephus [Joseph Roth]: *Das Kinodrama von Mayerling* [1919]. In: uő: *Werke I: Das journalistische Werk 1915–1923*. Szerk. Klaus Westermann. Frankfurt am Main – Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994, 116–118. o., itt: 116. o. sk., <https://archive.org/details/JosephRothWerke1/page/n135>.

205 Vö. többek közt Dietrichstein, Egon: *Indiskretionen vom Hofe Franz Josefs. Der Kaiser und Frau Schratt*. In: *Neues Wiener Journal*, 1919. szeptember 18., 3–4. o., ANNO; Anonim: *Die Geheimnisse des Habsburgerhofes*. In: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 1919. szeptember 24., 4–5. o., ANNO.

szigorától nem sújtott németországi piacra eljutó filmek, de a Weimari Köztársaság lapjainál dolgozó bécsi tudósítók a következő években is rendszeresen beszámoltak a Rudolf életét és halálát övező rejtélyek épp aktuális leleplezéséről.²⁰⁶ Ekképp a németországi olvasók 1923 tavaszán megint csak értesülhettek a „mayerlingi dráma” újabb részleteinek napfényre kerüléséről, ugyanis a bécsi *Die Stunde* című politikai pletykalap alapos reklámkampánnyal hívta fel a figyelmet arra, hogy eddig elzárt levéltári dokumentumok közlését kezdi meg a nemzetközi sajtóban is,²⁰⁷ miután Oskar Mitis, a Haus-, Hof- und Staatsarchiv akkori igazgatója – aki kommentárokkal ellátva már megjelentette Mary Vetsera anyjának a császárhoz címzett, tisztességes temetéssel kapcsolatos és válasz nélkül hagyott kérelmét²⁰⁸ – együttműködéséről biztosította a lapot. Még be sem fejeződött a később könyvformában is kiadott és kommentált dokumentumok – szenzációhajhász dobpergést nem nélkülöző – publikálása,²⁰⁹ amikor a konzervatív *Hamburger Nachrichten* újságírója levonta az előzetes tanulságokat: szerinte a császári udvar erkölcstelenségének legfőbb bizonyítékát nyújtotta ez a „középkort” idéző eset, hiszen az uralkodó és környezete nem riadt vissza „a beavatottak üldözés[étől]”, elhallgattatásuktól és a „rágalmazás[tól]”, vagyis a „dinasztia érdekei újfent felülírták az ember érdekeit”, amikor az udvar megtiltotta Mary holttestének kiadását.²¹⁰ A szociáldemokrata Vorwärts álnéven író szerzője azonban – tágabb összefüggésbe helyezve a dokumentumok közlését – erősen árnyalta az összképet, amikor hasonszórú monarchia-megidézések sorába állította a vállalkozást, és a horthysta Magyarország aknamunkáját nem is olyan finoman sejtetve a forrásközléssel egybeolvasta a filmrendező Arzen von Cserepy (Cserépy Arzen) *Alt-Heidelberg* (A régi Heidelberg) című produkcióját és *Fridericus Rex* című, Nagy Frigyes életét feldolgozó történelmi filmjét.²¹¹

206 Vö. többek közt Anonim: c. n. In: General-Anzeiger, 1920. október 25., [2. o.], Europeana; Anonim: Neues von der Liebestragödie des Kronprinzen Rudolf. In: Berliner Tageblatt MA, 1921. augusztus 23., [4. o.], ZEFYS; Anonim: Vertrauliche politische Briefe des Kronprinzen Rudolf. In: Berliner Tageblatt MA, 1922. szeptember 26., 1. melléklet, [1. o.], ZEFYS.

207 Vö. [Die Stunde]: Die Wahrheit über Mayerling. In: Die Stunde, 1923. május 18., 5. o., ANNO.

208 Vö. Mitis, Oskar: Der Tod des Kronprinzen Rudolf. Das Majestätsgesuch der Baronin Vetsera an Kaiser Franz Josef. In: Neues Wiener Journal, 1923. május 20., 5–6. o., ANNO.

209 A sorozat 1923. május 23. és június 8. között jelent meg, a két kis kötetbe összegyűjtött dokumentumokat ugyanebben az évben a beszédes nevű Sensations-Verlag publikálta.

210 Anonim: Die Tragödie von Mayerling. In: Hamburger Nachrichten AA, 1923. május 28., melléklet, [2. o.], Europeana.

211 A *Fridericus Rex*hez vö. Volk, Stefan: Skandalfilme: Cineastische Aufreger gestern und heute. Marburg: Schüren, 2011, 26–29. o.

És akkor aztán – a magyar szorgalomnak köszönhetően – el leszünk látva: a régi Heidelberggel, a Hohenzollernekkal és még a Habsburgok alsóneműjével is. Persze érdemes lenne megismerni a mayerlingi tragédiát, egy-egy megjelentetett levélből világosan kiolvasható a monarchikus aljasság, a bugrisokon, hóhérokon és barbárokon nyugvó isteni kegyelem. Csakhogy ha mindez összekeveredik a kövéren szedett Ciceróval és Borgisszal [a Cicero és Borgis betűtípusokkal – T. K.], akkor a világtörténelem olyan hasábok között jelenik meg, amelyeken a zughírlapírás uralkodik. [...] Pontosan látni, amint a zughírlapíró az egyik ujjával leleplezi a történelmi igazságot, míg a másikkal megnyomja a könnyimirigyet. Bécsben már kilépett a Duna a medréből – oly sokat sírnak ott a nők.²¹²

Úgy tűnik – ahogy Joseph Roth, a *Hamburger Nachrichten*, illetve a *Vorwärts* újságírójának eszmefuttatása is tükrözi –, a német–osztrák határ mindkét oldalán megvolt az igény a történelmi rekonstrukció biztosította ismeretszerzésre, ám a népszerű kultúra terepén jelentkező interpretációk, illetve a sajtó szenzációhajhász tálalási módja már nem találtak kedvező fogadtatásra. Szemléletes példáját nyújtotta ennek egy olyan Rudolf-daljáték kapcsán született kommentár, amelyet szintén 1923 tavaszán készültek bemutatni Bécsben, és amelyben – megint csak egyes Mayerling-legendákkal összhangban – a két főhős életben maradt; a konzervatív *Innsbrucker Nachrichten* kritikusa tömören annyit jegyzett meg, hogy „az operettszerzőknek nemcsak rossz az ízlésük, hanem ki is javítják a világtörténelmet, amennyiben szükséges”.²¹³ Bár összességében megállapítható, hogy a fenti, németországi kommentároktól eltekintve a bécsi dokumentumközlések különösebben nem rázták meg és fel a németországi közvéleményt, amelyet sokkal inkább a hiperinfláció, a tömeges sztrájkok, a Ruhr-vidéki katonai és politikai fejlemények, valamint a horogkeresztes csoportok akciói foglalkoztattak. A téma – nem utolsósorban a filmipar aktivitásának köszönhetően, illetve erősödő monarchista tendenciák összefüggésében –²¹⁴

212 Eli-Kah: Die Tragödie von Mayerling. In: *Vorwärts* AA, 1923. június 1., [2. o.], FES.

213 Anonim: Das Drama von Mayerling als Operette. In: *Innsbrucker Nachrichten*, 1923. március 6., 3. o., ANNO.

214 Átfogóan vö. Hiller von Gaertringen, Friedrich: *Monarchismus in der deutschen Republik*. In: Stürmer, Michael (szerk.): *Die Weimarer Republik. Belagerte Civitas*. 2., bőv. kiad. Königstein im Taunus: Athenäum, 1985, 254–271. o.

mégis napirenden maradt, miközben az érvelés azon eleme minduntalan visszatért, mely szerint a populáris kultúrában tapasztalható tovább- és átköltések illegitimek voltak, és adott esetben cenzúra után kiáltottak. Ez értelemszerűen a legnagyobb nyomatékka a monarchiabarát szereplők oldaláról hangzott el,²¹⁵ de ugyanígy jellemezte a politikai paletta más színeit képviselő sajtómunkások megnyilatkozásait is. Ennek egyébként már a Circus Busch berlini szereplését követően, 1924 áprilisában újabb fejezete nyílt egy Vajda Ernő szerzte friss Rudolf-dráma és filmes adaptációjának ausztriai betiltásával, amelyben a császár a rosszindulat és a ravaszság, Mary pedig a gyengejellemű csábító emblematikus megtestesítője lett.²¹⁶

Buschék döntése tehát, hogy manézsdarab formájában épp az osztrák trónörökös halálának témáját dolgozzák fel, olyan kor- és kultúrtörténeti összefüggésbe ágyazódott, amelyben bár a népszerű kultúra divatlogikája messzeemenően érvényesült – és ennyiben a vállalkozásuk legfeljebb a fent említett önreflexiós „elhajlások” okán tűnhet kritikusként –, de a mégoly illegitimnek tekintett „leleplezések” stratégiájának követése lehetőséget nyújthatott a császárság intézményének Németországban is releváns bírálataira.

A manézsdarab marketingje és fogadtatása

Az előadás hamburgi és berlini hirdetéseinek és kritikáinak fényében e két súlypont – vagyis a történelmi tudásközzvetítés, illetve a műfaji hagyományok kérdése – szintén döntőnek bizonyult, ám az előbbi jelentősen áttételesebb formában jelentkezett, és a megítélése korántsem volt egységes.

A két nagyvárosban három és fél hónapos eltolódással rendezett premierek beharangozóiban a leleplezés toposza, valamint a darab cenzurális előélete vitte a prímet,²¹⁷ jóllehet eközben jótékony homályba borult az a tény, hogy a *Das Geheimnis von Mayerling* nem színdarabként, hanem filmként került betiltásra,

215 Vö. [Die Stunde]: Liebe oder Wahnsinn? In: Die Stunde, 1923. május 27., 3–4. o., itt: 3. o., ANNO.

216 Vö. Garrick, Sidney (Ernst Vajda): Der Kronprinz. Die Tragödie eines Kaisershauses in drei Akten [I]. In: Die Bühne, 1924. november 6., I–VIII. o., ANNO; uő: Der Kronprinz. Die Tragödie eines Kaisershauses in drei Akten [II]. In: Die Bühne, 1924. november 14., IX–XIX. o., ANNO; vö. még F. P.: Korda Sándor a betiltott Habsburg-filmről. In: Budapesti Hírlap, 1924. július 13., 9. o., ADT. Későbbi Rudolf-megfilmesítésekhez a Habsburg-mítosz összefüggésében vö. Grafl, Franz: Imaginiertes Österreich. Erzählung und Diskurs im internationalen Film. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2017, 239–254. o.

217 Vö. Anonim: Das Geheimnis von Mayerling. In: Hamburger Nachrichten MA, 1923. október 18., melléklet, [1. o.], Europeana.

és ez is csupán Ausztriában történt meg, míg a német mozilátogatókhoz minden további nélkül, bár különösebb visszhangot nem keltve igenis eljutott a produkció. E nem is olyan finom csúsztatás – nem csak a Circus Busch részéről alkalmazott – eljárása, ahogy korábban a Napkirály vagy Napóleon alakja köré épülő pantomimek esetében is, egyáltalán nem tükröződött a kritikákban, holott a rejtély nagy leleplezésként reklámozott, „egyedülként hiteles”²¹⁸ feloldása pontosan ugyanaz volt, mint az 1919-es *Mayerling. Das Drama einer versunkenen Zeit* című filmben: a gyilkosságot-öngyilkosságot a szerzők mindkét esetben arra vezették vissza, hogy a császár törvénytelen lányaként Mary vérfertőző viszonyt ápolt Rudolffal, s ezt felismerve a pár nem választhatott más kiutat a szégyenletes helyzetből, mint a halált. Könnyen lehet, hogy a manézsdarab szerzőjének a cirkusz reklámjaiban és a műsorfüzet borítóján rejtjelezetten történő feltüntetése arra a prózai okra vezethető vissza, hogy a cirkusz nem kívánt jogvitákba bonyolódni a filmes ötletgazdával, ami másfelől magyarázatot adhat arra a fentebb már említett körülményre is, hogy a Circus Busch nem kovácsolt külön tőkét a szerző kilétével kapcsolatos titkolózásból. E filmes előzmények elhallgatásának-elfelejtésének nyomán mindössze két kritikus irányította rá a figyelmet a szerzőség kérdésére, ám konkrétabb következtetéseket egyik sem kockáztatott meg, és a cirkusz részéről sem érkezett sem megerősítő, sem cáfoló visszajelzés: a baloldali-liberális *Hamburger Anzeiger* névtelen kritikusa azt a sejtését osztotta meg az olvasókkal, hogy a rejtőzködő szerző valójában maga a rendező, Adolf Steinmann lehet, aki egy udvarhölgy közléseit is felhasználta,²¹⁹ míg a Mayerling-üggyel intenzív kapcsolatot ápoló bécsi *Die Stunde* berlini tudósítója „irodalmárkörökben terjedő” pletykákra hivatkozva jegyezte meg, hogy a szerző vélhetően a híres prágai riporter, Egon Erwin Kisch, aki segítségül hívta „egy volt főherceg” segítségét is.²²⁰ Nem találni olyan forrást, amely igazolná az egyik vagy a másik feltételezést, ám mindenképp jelzésértékűnek tartom a két verzió ideológiailag szétartó jellegét: Steinmann korábbi és későbbi rendezései sokkal inkább a szentimentális jellegre hangsúlyt helyező és monarchiabarát – de legalábbis az egyeduralkodói intézményhez lojális

218 Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt MA, 1924. február 9., Berliner Stadtblatt, [2. o.], ZEFYS.

219 Vö. Anonim: Das Geheimnis von Mayerling im Zirkus Busch. In: Hamburger Anzeiger, 1923. november 5., [3. o.], Europeana.

220 Anonim: „Die Tragödie von Mayerling” im Zirkus. Ein Berliner Spektakel. In: Die Stunde, 1924. február 17., 5. o., ANNO.

– olvasatot, míg a kommunista meggyőződéséről híres Kisch szerzősége pont ennek ellentétét sugallja.

E kettősségnek, illetve a történelem vélhető „kiigazításának” összefüggésében a kritikák többsége szembeötlő visszafogottságával tüntetett, aminek paradigmaticus példája a *Vossische Zeitung* expliciten középutas, iróniát nélkülöző állásfoglalása: „Ám hogy a titok utolsó képen látható megfejtése történelmileg igazolható-e, rá kell bízunk az ismeretlen szerzőre.”²²¹ Mindössze a határon túli *Die Stunde* fent említett kritikája rótt fel a darabnak „kisiklásokat”, valamint a konzervatív *Deutsche Allgemeine Zeitung* újságírója fejtette ki részletesebben rosszallását a cirkusz történetírói ambíciói kapcsán:

Mert az, ami élénk tárul, jobbára olyan színdarab, melynek keretében mindenféle látványos cirkuszkép látható, ám amely semmi-féleképp sem kerül igazán közelebb az anyaghoz. Viszont túl sok képtelenséget és történelmi tévedést tartalmaz. Némely jelenet egyenesen nevetségesnek hat a történelmileg iskolázott néző szemében. Mindenesetre azok a színdarabok, amelyeket eddig láttunk a Circus Buschban, jobban tetszettek, mert a mostanival ellentétben nem sértették meg a cirkuszi játékok számára adott határokat. Az ember tartsa magát ahhoz, amivel igazán – és jól – meg tud birkózni, és kerülje az illetén kísérletezéseket.²²²

Egy efféle megnyilatkozás a Circus Busch és egyéb berlini cirkuszok történelmi manézsdarabjai tágabb összefüggésében némileg zavarba ejtő, hiszen a történelmi események és szereplők ihlette, kevéssé tényyszerű cselekményszervezés általában is inkább a szabályt, mint a kivételt erősítette. Annak elítélése, hogy a cirkusz a tragédiával kapcsolatos találgatások sorát bővítette, ezúttal – például a Quo vadis? ok-okozati viszonyokat megfordító történelemértelmezésével ellentétben – talán azért válhatott jóval hangsúlyosabbá, mert a mayerlingi események aktuálisabbnak és közvetlenebbül felülvizsgálhatónak bizonyultak a trónörökös halálára vonatkozó dokumentumok közlése, valamint szerepét tematizáló kulturális termékek megjelenése és a kurrens politikai összefüggések okán.

221 Anonim: Zirkus Busch. In: *Vossische Zeitung* MA, 1924. február 20., 1. melléklet, [3. o.], ZEFYS; a hasonlóképp megengedő tónushoz vö. Anonim: Zirkus Busch. In: *Hamburger Nachrichten*, 1923. november 2., melléklet, [1. o.], Europa; továbbá vö. Anonim: Zirkus Busch. In: *Berliner Tageblatt* AA, 1924. február 14., *Berliner Stadtblatt*, [2. o.], ZEFYS.

222 Anonim: Zirkus Busch. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* MB, 1924. február 17., [3. o.], ZEFYS.

Ugyanakkor a műsorfüzetben sugallt – és a bécsi titkosított iratok publikálása nyomán többek közt a Vorwärtsben is megfogalmazott – monarchia-kritikus olvasat lehetősége korántsem tükröződött hasonló egyértelműséggel a cirkuszkritikákban. Egyedül a fentebb már idézett *Berliner Tageblatt* rövidke recenziója utalt arra, hogy a darab aktualitását többek közt az a nemrég elterjedt hír is erősíti, mely szerint az amerikai állampolgár Rudolf Vetsera-Haynes mint a trónörökös és Mary szerelméből született lány fia azzal lépett a nyilvánosság elé, hogy igényt tart a magyar trónra.²²³ Ám a cikkíró ezt az epizódot annak ellenére nem vonatkoztatta a németországi monarchista tendenciák megnyilvánulásaira, hogy némi alapja lett volna rá: nemcsak a Weimari Köztársaság alkotmányának elfogadásáról megemlékező ünnepségek farvizén, hanem egyéb közéleti alkalmakkor is hírértékkel szolgáltak a korábbi államformát előnyben részesítők akciói, elsősorban a Deutschnationale Volkspartei soraiból.²²⁴ Jóllehet a párthoz lojális *Neue Preußische Zeitung* megemlékezett a berlini előadásról, de csupán egy mondatot vesztegetett a *Das Geheimnis von Mayerlingre*, nevezetesen azt, hogy „a manézsdarabbal [...] inkább nem szeretnénk foglalkozni”,²²⁵ ami különösebb támpontot nem ad az értelmezéshez.

Mindazonáltal több kritika alapján feltételezhető, hogy a „hallgatással tüntetni” álláspontja műfaji megfontolásokra is vonatkozhatott, ugyanis a recenziók egy része kevésbé értékelte a teátrum nyelve felé hajló rendezést annak ellenére is, hogy egyfelől a manézsdarab az egyik első olyan bemutató volt, amelyhez Buschék – nagy hangsúlyt fektetve a párbeszédes részekre – profeszszionális színészeket szerződtettek, és ezt hirdetéseikben külön ki is emelték, másfelől pedig a manézs, előszínpad és színpad kombinált használatával a cirkusz változatlanul épített olyan bevált pantomimelemekre, mint amilyenek

- 223 Vö. Anonim: Zirkus Busch. In: *Berliner Tageblatt* MA, 1924. február 9., *Berliner Stadtblatt*, [2. o.], ZEFYS; a hír valójában már egy évvel korábban is bejárta a sajtót, vö. Anonim: Ein neuer Thronprätendent in Oesterreich. In: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 1923. január 25., 4–5. o., ANNO; a hír újbóli felröppenéséhez vö. Anonim: Ein angeblicher Enkel der Baronesse Vetsera als Thronprätendent. In: *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 1923. október 21., 3. o., ANNO.
- 224 Vö. többek közt Anonim: Zum Verfassungsfeiertag. Törichte Einreden. In: *Berliner Tageblatt* AA, 1923. július 11., [3. o.], ZEFYS; Anonim: Monarchistische Demonstrationen in München. In: *Berliner Tageblatt* AA, 1923. október 1., [3. o.], ZEFYS. A DNVP 1920-as évekbeli profiljához átfogóan vö. Krabbe, Wolfgang: *Die gescheiterte Zukunft der Ersten Republik. Jugendorganisationen im Weimarer Staat (1918–1933)*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, 198–211. o.
- 225 Anonim: Circus Busch. In: *Neue Preußische Zeitung* AA, 1924. február 13., *Handels- und Börsenteil*, [4. o.], ZEFYS.

a lovas- és balettjelenetek voltak.²²⁶ Eltekintve azoktól a lelkendező kritikáktól, amelyek retorikájukból ítélve nagyrészt a cirkusz hathatós közreműködésével kerülhettek a napilapok és folyóiratok hasábjaira, illetve amelyek a mindig lelkes sajtómunkásoktól származtak,²²⁷ az újságírók több ízben is idegenkedve számoltak be a látottakról. A liberális *Der Kritiker* recenzense szerint a cirkusz jobban tette volna, ha természetéből adódó korlátait elfogadva megmarad a „mese-, fantáziajátékoknál és a baletteknél”, mert így nem érte el „kívánt művészi célját”.²²⁸ A *Vossische Zeitung* kritikusa pedig bár elismerte a színészi teljesítményt, a dramaturgiában mégis talált némi kivetnivalót, és a – műsorfüzetben nem szereplő, Rudolf felravatalozását ábrázoló – zárójelenet törlését javasolta.²²⁹

A tekintélyelvű uralkodás bírálatának és a manézsdarabok műfaji megújításának tekintetében tehát roppant visszafogott kritikai erőről beszélhetünk a Circus Busch Mayerling-pantomimjének összefüggésében. Mindezek fényében azonban metaszinten figyelemreméltónak tartok két mozzanatot, melyek egyikét már említettem: a „különös manézs-színdarab” műfaji kitétel, amely a sajtóreklámokban „szenzációs[ra]” módosult, abban a vonatkozásban tekinthető jelentőségteljesnek, hogy a cirkusz – eltérve az addig alkalmazott és ekképp elvárható „történelmi manézs-színdarab” megjelöléstől – mintegy megvonta önnön produkciójától a mégoly gyenge történelmi hitelességre támasztott igényt, és ekképp a históriából vett alakok szerepeltetése dacára a kitaláció terepére utalta a megjelenített történetet. Bár túlzónak tűnhet mélyértelmű döntésként tekinteni a cirkusz ezen eljárására – amely könnyűszerrel ügyes reklámfogásként is osztályozható –, annyiban mindenképp komolyan veendő, hogy egyedülálló esetként a korábbi és korabeli népszerű kulturális termékekre egyáltalán nem jellemző önreflexív viszony megnyilvánulásáról tanúskodik. A másik, a kritika–önkritika összefüggésében releváns mozzanat szintén csak a tágabb kontextus figyelembevételével azonosítható be. Ahogy minden más cirkusz, úgy rendszerint Buschék is ügyeltek arra, hogy premierjeikről frissiben számoljanak be a helyi sajtómunkások, ám a *Das Geheimnis von Mayerling* hamburgi bemutatója esetében csak tíz nappal, a berlini első előadás esetében

226 Vö. Anonim: Zirkus Busch. In: Hamburger Nachrichten, 1923. november 2., melléklet, [1. o.], Europeana.

227 Vö. többek közt Anonim: Zirkus Busch. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1923. október 30., melléklet, 3. o., Europeana; Anonim: Im Zirkus Busch. In: Berliner Volks-Zeitung MA, 1924. február 21., 1. melléklet, [3. o.], ZEFYS.

228 Lyr.: Circus Busch. In: Der Kritiker, 1924. március, 8. o.

229 Vö. Anonim: Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1924. február 20., 1. melléklet, [3. o.], ZEFYS.

pedig csak négy nappal később jelentek meg az első kritikák. Ennek indítékára két magyarázat kínálkozik: egyfelől elképzelhető, hogy azon időszakos körülményre vezethető vissza a cirkusz sajtójáért felelős személy vagy személyek mulasztása, hogy Buschék ekkor a két nagyvárosban párhuzamosan játszottak; a hamburgi *Mayerling*-premier idején Berlinben a *Zar Peter* (Péter cár) című pantomimmal szerepeltek, és előkészületben volt a *Ritter Blaubart* (Készakáll herceg) című darab bemutatója, míg a berlini Rudolf-előadással egy időben a Nagy Frigyes életét feldolgozó *Fridericus Rex* című manézsdarabot láthatták a hamburgi cirkuszépület látogatói.²³⁰ Ráadásul 1923 őszén Paula Busch egy ifjúsági könyvvel is a piacra lépett.²³¹ Mindez – akárcsak az 1806 és az *Ut Franzosentid* esetében – korántsem derűs gazdasági helyzetben történt,²³² ami befolyásolta a Rudolf-pantomimnál Hamburgban és Berlinben alkalmazott, kiegészítő marketingstratégiákat is, ugyanis az igazgatóság egy sor jótékonyági előadást is meghirdetett. Mindez alátámaszthatja azt a feltételezést, hogy a megszokottnál lanyhább sajtómunka a vélhetően nem túlfizetett felelősök leterheltségére volt visszavezethető. Ugyanakkor elképzelhető az is, hogy a cirkusz nemigen bízott magában, pontosabban az újragondolt, kvázi-történelmi *Mayerling*-pantomim sikerében, mert a premierkritikák csúszása ebben az időszakban csak az osztrák trónörökös történetét feldolgozó manézsdarab esetében következett be, míg a *Zar Peter* és a *Fridericus* bemutatóiról szóló cikkek naprakészek voltak. Mindezek figyelembevételével levonható az a következtetés, mely szerint a kritikák és a cirkusz részéről explicit vagy implicit formában megnyilvánuló állásfoglalások arról tanúskodnak, hogy a pantomim bizonyos irritációkat foglalt magában, illetve vont maga után, ugyanis a műfaji hagyományoknak és elvárásoknak csak részben megfelelően, valamint a császárság intézményét finoman bírálva, de a népszerű kultúrára általában jellemző divat logikáját követve kifejezetten elbizonytalanító effektusokat váltott ki.

Összességében tehát az a kép rajzolódik ki, hogy a *Das Geheimnis von Mayerling* berlini és hamburgi előadásainak alkotói és befogadói oldalán, illetve tágabb

230 Vö. többek közt [Circus Busch: az 1923. október 30-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. október 30., 2. melléklet, [2. o.], ZEFYS; [Circus Busch: az 1923. november 22-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. november 22., [4. o.], ZEFYS; Anonim: 8 wilde Tiger im Zirkus Busch. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1924. február 10., 2. melléklet, 2. o., Europeana.

231 Vö. [Paula Busch: a *Zirkus* című kötet keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. november 22., [4. o.], ZEFYS.

232 Vö. Winkler: Circus Busch, 52. o. sk.

politikai és műfajtörténeti összefüggései tekintetében bár felfedezhetők olyan mozzanatok, amelyek a darab jelenére vonatkoztatva kritikát, de legalábbis távolságtartást és önreflexív viszonyulást sugallhatnak, ám e kritikai olvasat lehetőségei szerfelett szűk korlátok között érvényesíthetők. Ahogy a *Quo vadis?* című pantomim példája kapcsán, úgy bizonyára itt is inkább áttételes hatásmechanizmusról, pontosabban áttételes kritikai potenciálról lehet beszélni.

2.3 A mitologizálás eljárásai

Amint a *Quo vadis?* és a *Das Geheimnis von Mayerling* példája is igazolhatja, sem a megerősítő stratégiákkal, sem a kritikai mozzanatok integrálásával dolgozó manézsdarabok esetében nem beszélhetünk tiszta típusokról. Ez fokozottan áll a Roland Barthes koncepciója nyomán mitologizálónak nevezhető történelmi pantomimekre, hiszen legfőbb jegyük az egyidejűleg jelenlévő, egymásnak ellentmondó olvasatok lehetősége, ami olyan hibrid alkotásokká teszi őket, amelyek értelmezése könnyen kibillenhet akár a megerősítő, akár a kritikus tartomány felé. Az első fejezet terminológiai lehatárolásait és a fenti elemzések eredményeit kiegészítendő ezért érdemes közelebbről is szemügyre venni azokat az elméleti megközelítéseket és esettanulmányokat, amelyek a mitologizáló vagy velük rokonítható narratív eljárásokkal foglalkoznak, és amelyek további támpontokat nyújthatnak a történelmi manézsdarabok elemzéséhez is.

2.3.1 Történetiség és történelemnélküliség

Mindeközben központi kérdésként kezelendő az a munkahipotézis gyanánt megfogalmazott felvetés, mely szerint számos cirkuszi pantomim történelemképe egyesíti magában egyfelől a történeti tudatosság, másfelől az ahistorikus látásmód jegyeit, mégpedig olyan elbeszélés keretei között, amelyben „semmilyen kötelezettség nincs a két rend – a képzelt és a valós – elkülönítésére”.²³³ Bár számos más teoretikus mellett az itt idézett Hayden White is mitikusnak nevezi ezt az elbeszélésmódot,²³⁴ ajánlatosabbnak tartom követni azt a megkülönböztetést, amelyet többek közt a német-amerikai összehasonlító

233 White: A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében, 108. o.

234 Vö. többek közt Wülfing – Bruns – Parr: *Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918*, 5. o. skk.

irodalomtörténész Paul Michael Lützeler is alkalmazott, amikor elválasztotta egymástól a mitikus és a mitologikus (vagy mitologizáló) narratívát. Az első ugyanis „legitim világmagyarázat[ként]”, míg a második „a mítosz továbbgondolása[ként], cizellálása[ként]” értelmezendő.²³⁵ A német történész Beate Wagner-Hasel az ókori retorikákban vázolt elkülönítés alapján hívta fel a figyelmet arra, hogy a mítosz és a logosz két olyan beszédrendnek tekinthető, amelyben az első a képi kifejezés használatával az affektusokra kíván hatni, míg a logosz az érvelő, bizonyítékokra támaszkodó beszédmodot takarja.²³⁶ Ez a differenciálás azért elengedhetetlen, mert ahogy a történelmi hitelességre való hivatkozás esetében, úgy a cirkuszokban sem arról volt szó, hogy a pantomimek szerzői és befogadói valamilyen historiográfiai vagy mitikus világértelmezés alapjaként tekintettek volna a manézsdarabokra, hanem sokkal inkább arról, hogy mind a történelem, mind a mítosz anyagát sajátos módon diszkurziválták, továbbbírták, kiszínezték, illetve ilyen tevékenységek eredményeként fogadták be, vagyis a két beszédmód ötvözetét alkalmazták. Hogy erre különösképp alkalmasnak bizonyultak a mitikus vagy mitikussá vált tartalmak és alakok, az arra a fent már emlegetett rugalmasságra vezethető vissza, amelyet Hans Blumenberg mellett a német történész Wolfgang Weber is kiemelt, amikor történelem és mítosz összefonódásait vizsgálva a következő mítosz-meghatározást körvonalazta: „egy történelmi alak, egy történelmi esemény, egy történelmi tényállás vagy egy történelmi folyamat köré szőtt, tartalmilag csupán egy szűk tartományban rögzített, de egyébként variábilisan befogadott és reprodukált, nem összetett narráció”.²³⁷ Önmagában egy efféle definíció vonatkozhatna a klasszikus, 19. századi mintát követő történelmi regények, drámák, kosztümös filmek és ezekkel rokonítható műfajok mítoszhasználatára is, ám a mitologizáló narrációt kitünteti az ahistorikusság mozzanata, vagyis a „mindig is így volt és így lesz” – akár kontinuos, akár ciklikus – időbeli képzele. A történelmi manézsdarabok vonatkozásában ez például megnyilvánulhat a sorozatisággal együtt járó behelyettesíthetőségben, melynek során a történelmi személyiségekből típusok

235 Lützeler, Paul Michael: *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin: Schmidt, 1997, 135. o.

236 Wagner-Hasel, Beate: *Wissenschaftsmythen und Antike. Zur Funktion von Gegenbildern der Moderne am Beispiel der Gabentauschdebatte*. In: Schmale, Wolfgang – Völker-Rasor, Anette (szerk.): *MythenMächte – Mythen als Argument*. Berlin: Spitz, 1998, 33–64. o., itt: 36. o.

237 Weber, Wolfgang: *Historiographie und Mythographie. Oder: Wie kann und soll der Historiker mit Mythen umgehen?*. In: Schmale – Völker-Rasor (szerk.): *MythenMächte – Mythen als Argument*, 65–87. o., itt: 71. o.

lesznek; ezzel összefüggésben felidézhető a Napkirály életéből vett jelenetek és a trouvaille-i fürdőélet epizódjainak felcserélhetősége.

Ha ez a vetület nevezhető a mitologizálás történetiség-dimenziójának, úgy a pusztá fikció szempontja felől nézve ezen elbeszélésmód sajátosságát abban lehetne beazonosítani, hogy „produktív emlékezetként”²³⁸ működik, vagyis visszahatva a történetiként láttatott és látott képre olyan mitologizált elemek épülhetnek ebbe a képbe, amelyeket az értelmezői közösség a továbbhagyományozódás során már nem mitologikusként érzékel. Ebből a sajátos folyamatból táplálkozik a fentebb már említett anekdota műfaja is: bár bizonyított lehet a valótlan-sága, mégis a történeti tény jellegét hordozza, és ekként is őrződik meg.²³⁹ Mindazonáltal ebben az összefüggésben némi megszorítással érdemes élni nemcsak a ‘produktív’ jelző kapcsán, hanem a német germanista Hans Vilmar Geppert azon megállapítását illetően is, amelyet a történelmi regény fikciós és faktuális hatásmechanizmusait vizsgálva fogalmazott meg: Geppert szerint a történelmi tényanyag – illetve az, amit ekként használ fel a történelmi regény írója – konstitutív a regény számára, ám egyáltalán nem korlátozza a fiktív jelleg kiépítésében, és fordítva – „megfordított paradoxon[ként]” – a „fikció a történelmi megismerés számára is megtermékenyítőként olvasható”.²⁴⁰ E megállapítás alkalmazhatóságát illetően abban az értelemben elengedhetetlen némi megszorítás a mitologizáló pantomimek összefüggésében, hogy – akárcsak az anekdotikus elbeszélések esetében – a ‘megtermékenyítő’ jelző jogosult-sága kérdéses a maga értéktelítettségénél fogva. Kétségtelen, hogy a mitologizált tartalmak akár a hétköznapi, akár a historiográfiai diskurzusba beépülve hatást fejtenek ki, és módosíthatják az adott történelmi eseményről, szereplőről, folyamatról kialakított képet, ám nem feltétlenül e specifikusan történeti tudás gazdagítása értelmében. Hasonló oknál fogva fenntartásokkal kezelendő a *bricolage*, vagyis a barkácsolás Claude Lévi-Strausstól kölcsönvett, a mitikus gondolkodásmódot leíró fogalma is, amelyet Brendan Edward Gregory kifejezetten a történelmi manézsdarabok összefüggésében használ. A századfordulón Amerikában és Londonban ténykedő Imre Kiralfy gigantikus produkciói – a *Nero; or, the Destruction of Rome* (Néró, avagy Róma pusztulása, 1890), a *Columbus and the Discovery of America* (Kolumbusz és Amerika felfedezése,

238 Himmel: Von der „bonne Lorraine”..., 29. o.

239 Vö. Hendrix: *Historiographical Anecdotes as Depositories and Vehicles of Cultural Memory*.

240 Geppert: *Der Historische Roman*, 160. o. sk.

1892) és az *America* (1893)²⁴¹ – Gregory szerint azt példázzák, ahogy a talált és részben kitalált történelmi anyagot a pantomimszerző-rendező a leghaladóbb technika alkalmazásával barkácsolja össze annak érdekében, hogy kosztümös manézsdarabként vigye sikerre a művét. Az amerikai cirkusztörténész a talált vagy hozott anyagon itt egyszerre érti a 19. század végi, Kiralfy számára már elaggott színpadi technikát és a nemzet történelmét és mítoszait, amelyeket Kiralfy invenciózus-rögtönző módon és nem mérnöki-konstruktóri pontossággal és tervszerűséggel forrasztott egybe,²⁴² ezzel hatékonyan megtámogatva az urbanizálódó-tömegesedő, iparosodó és fajsúlyos identitásproblémákkal küzdő amerikai társadalmat a maga önazonosság-kereső küzdelmeiben. Kétségtelen, hogy a találékony cselekményszervezés csakúgy, mint az improvizatív rendezői eljárások általában is jellemzők a manézsdarabokra, ám meglátásom szerint a pantomimek mitologizáló elbeszélésmódjának összefüggésében azért ajánlatos óvatosan alkalmazni a barkácsolás metaforáját, mert míg a barkácsolás eredményeként létrejövő szerkezet vagy mű egy adott és jól beazonosítható célt szolgál, addig a mitologizáló elbeszélésmódot épp az tünteti ki, hogy többféle, akár ellentétes célt és elvárást elégíthet ki. Amikor Lévi-Strauss a primitív társadalmak mítoszalkotó tevékenységét vizsgálva a *bricolage* fogalmával írta le az ezzel kapcsolatos sajátos gondolkodásmódot, akkor bár az ok-okozatiságot felszámoló és véletlenszerű jelleget kívánta hangsúlyozni²⁴³ – ami a manézsdarabok történelemfeldolgozási módjára is érvényes lehet –, csakhogy e rugalmasság ellenére a „barkácsolt” mítosz egyféle világmagyarázat nyújtására lesz alkalmas, míg a mitologizálás során ez megsokszorozott formában jelenik meg. Felvethető persze az is, hogy a mitologizáló pantomimek „értelme” és egyedüli célja a szórakoztatásban-szórakozásban rejlik, vagyis a *bricolage* által jelölt eljárás e céltudatosság tételének elfogadásával akár létjogosultságot is nyerhetne. Ám ennek cáfolatára érdemes felidézni Siegfried Kracauer *Kult der Zerstreuung* (A szórakozás kultusza) című, a nagyvárosi tömegkultúra természetrajzával foglalkozó esszéjét, amely világossá teszi, hogy a pusztá szórakoztatásra történő hivatkozás tévesen rövidre zárhatja a népszerű kultúra nagyon is fajsúlyos társadalom- és kultúrpolitikai dimenzióit. Kracauer ugyanis arra

241 Vö. Kiralfy: *Nero; or, the Destruction of Rome*; uő: *Columbus and the Discovery of America*. Buffalo: The Courier Co., 1892, <https://archive.org/details/imrekiralfyscolu01kira>; uő: *America*. Szerzői kiadás, 1893, <https://archive.org/details/imrekiralfysgra00kira>.

242 Vö. Gregory: *The Spectacle Plays and Exhibitions of Imre Kiralfy*, 247. o.

243 Vö. Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken* [1962]. Ford. Hans Naumann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, 29–36. o.

mutatott rá, hogy a csillogó-villogó küllemmel csábító, tömeges szórakozást ígérő intézmények ereje abban rejlik, hogy csak látszólag – a „művészi” egység illúzióját megteremtve – egyenmúsítik a tömeget, holott az épp heterogenitása okán egy feszültséggel teli, már-már robbanásközei állapotban lévő masz-sza, amely ennek megfelelően az érzéki benyomások olyan szóródását követeli, amely e nagyvárosi „társadalom rendetlenségé[ben]” eleve benne rejlik.²⁴⁴ Ebből a perspektívából nézve – és hangsúlyozva a Kracauer által használt robbanás-metaphorát – a szórakozás természetében eleve adottnak bizonyul az értelmezési lehetőségek szóródása, „rendetlensége” és ellentmondásossága, ami kétségtelenül érvényes a cirkuszi pantomimek mitologizáló eljárására is, mivel az egyenmúság felszíne alatt a lehetséges jelentések szóródása bújk meg. Brenda Assael is óva intett attól, hogy a manézsarabok „élvezetére” pusztá szórakozásként tekintsünk, ugyanis „a »tények« felsorolásán túl hozzájárult[ak] a mítoszteremtés kultúrájához, és mint a mítoszok zöme, úgy a [kosztümös darab, *spectacle*] is elmosta a »legendák, a történelmi emlékek és az aktuális történelem közt húzódo határokat«”.²⁴⁵

A történelmi tudás „megtermékenyítése” és a *bricolage*-fogalom kapcsán javasolt megszorítások még inkább jogosnak tekinthetők, ha egyetértve Brenda Assael megállapításával, mely szerint a cirkusz átemelte az iparosodás előtti korszak hagyományos rekreációs formáit az iparosodó-iparosodott társadal-makba,²⁴⁶ figyelembe vesszük a cirkuszi mitologizálás ebből adódó ahistori-kus mozzanatát is. Ez a történelemnélküliség kultúrtörténelmi szempontból a modernség előtti, nem szekularizált történelemkép ahistorikus jellegéből táplálkozik, és egyúttal a szóbeliséget és az írásbeliséget elválasztó határ kirajzoló-dásával is párhuzamba állítható.²⁴⁷ Ebben az összefüggésben a melodramára vonatkozó műfaj-történelmi kutatásokon túl, amelyekre lentebb még röviden visz-szatérek, két olyan további tematikus súlypont emelhető ki, amely szorosabban köthető a történelmi manézsarabok sajátos narratívájához. A műfaj-történetet

244 Kracauer, Siegfried: *Kult der Zerstreuung* [1927]. In: uő: *Ornament der Masse. Essays*. Szerk. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 311–317. o., itt: 315. o.; ehhez vö. Bacsó Béla: A „Zerstreuung” esztétikájához. In: Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. Budapest: L'Harmattan – Könyvpont, 2014, 21–26. o.

245 Stephen C. Behrendt *Introduction: History and Mythmaking, and the Romantic Artist* című, 1990-es tanulmányának idézésével Assael: *The Circus and Victorian Society*, 47. o.

246 Assael: *The Circus and Victorian Society*, 2. o.

247 Vö. Simonis, Annette: *Einleitung: Mythen als kulturelle Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien*. In: uő – Simonis, Linda (szerk.): *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2004, 1–26. o., itt: 11. o.

is érintő, irodalom- és kommunikációelméleti fejtegetéseiben a német germanista Cornelia Epping-Jäger arra hívta fel a figyelmet, hogy a 16. században meghonosodó, népnyelven előadott drámák olyan köztes kommunikációs formát előnyben részesítő előadásokként értelmezhetők, amelyek átmenetet biztosítottak a szóbeli és az írásbeli hagyományozás, vagyis az információk nem rögzített – és ekként variálabilis –, valamint rögzített – és ekként roppant nehezen változó – formái között.²⁴⁸ A mitologizáló történelmi manézsdarabokat illetően nemcsak a némajáték mint előadásforma rögzítésnek ellenálló technikája és a szöveges betétek vagy a szöveges alap ötvözése rokonítható az Epping-Jäger által elemzett műfajjal, hanem tágabban értelmezve a historikus anyag feldolgozási módjával összefüggésben is feltételezhető egy efféle vegyítő eljárás, amennyiben a mítosz vagy az anekdotikus tudásanyag szájhagyományra visszanyúló tartalmainak és az írott történelemnek a hibrid keveréke jött létre. Ezenfelül szociokulturális vonatkozásában is megfontolandó ez a párhuzam, mert e korai népszínművek nézőihez hasonlóan a manézsdarabok közönsége is jóval túlmutatott a polgári millió, valamint az analfabetizmust áthidaló kommunikációs formaként mindkét műfaj – egyébként különösen a 19–20. századi Oroszországban – új, írni-olvasni nem vagy csak kevésbé tudó társadalmi csoportokat célozhatott meg. Szintén a műfajtörténeti párhuzamok kapcsán érdemes megemlíteni a klasszikus, azaz Walter Scott nevével fémjelzett történelmi regények előtt született, „triviálisnak” minősített művek sajátosságát, amelyet Frauke Reitemeier német irodalomtörténész mutatott ki angol–német összehasonlító perspektívában: szerinte az általa vizsgált 18. századi regényekben az összetett ok-okozati rendszerként értett történelem alapvetően másodrangú szerepet játszik, és ehelyett hol a történelmi szereplőkhöz kapcsolódó életrajzi elemek, illetve a kalandos cselekményvezetés kerül előtérbe, hol az a cél dominál, hogy a mű az erényes életre tanítson.²⁴⁹ Ahogy az első fejezetben, a lukácsi regénykoncepció kapcsán már kifejtettem, a manézsdarabok nem a történelmi tudással felvértezett, emancipált köznapi embert teszik meg főszereplőnek, hanem a kalandos életű, nőcsábász Fra Diavolót vagy a történelmi példaképként erényre tanító Lujza királynét, s ekképp a kanonikus

248 Vö. Epping-Jäger, Cornelia: Szenarien der Literalisierung. Formen intermedialer Kommunikation zwischen Oralität und Literalität. In: Borsò, Vittoria é. m. (szerk.): Schriftgedächtnis – Schriftkulturen. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2002, 175–196. o.

249 Vö. Reitemeier, Frauke: Deutsch-englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutschen Vorläufer. Paderborn – Wien: Schöningh, 2001, 102. o. sk. és 150. o.

történeti ismeretanyagra bár támaszkodnak, ám azt korántsem az ezzel kapcsolatos tudatosság jegyében teszik. E műfajtörténeti elemzések eredményein túl még egy súlyponti kérdés relevánsnak bizonyulhat a történelmi pantomimek vizsgálatában, jóllehet tanulmányomban nem részletezek ideköthető manézs-darabokat. Az osztrák középkor-történész Valentin Groebner azt a kérdést igyekezett megválaszolni, hogy a középkor-nosztalgia romantika óta töretlen jelenléte a népszerű kultúra termékeiben mire vezethető vissza. Feltételezése szerint a preromantikus-aufklérista korszakban a középkorra olyan paradox kép volt visszavetíthető, amelyben egyszerre volt jelen a „közmondásos sötét-ség” és a trubadúrköltészet révén áthagyományozott és népszerűvé tett lovagiasság, a „közvetlenség, érzékenység és természetesség” eszménye.²⁵⁰ Ezt az ellentmondásosságot aztán a romantika költői, gondolkodói úgy egyneműsítették egy tiszta nemzeteszemlény kidolgozásának érdekében, hogy kirajzolódhatott egy „genealógiai szempontból homogén nemzeti középkor”, amely ettől fogva „a modern európai nemzetállamiság hitelességének tározója[ként]” működhetett.²⁵¹ A középkori témákhoz nyúló manézs-darabokban figyelemre méltó, hogy mindkét hagyomány tovább él: amikor a holland Circus Oscar Carré 1882-ben elviszi a belgiumi Gentbe a *Nibelungen* (Nibelungok) című pantomimjét, vagy amikor a Ringling Brothers 1905-ben és 1906-ban a *The Field of the Cloth of Gold* (Az aranybrokát mezője) című manézs-darabbal turnézik Amerikában, amely a VIII. Henrik angol és I. Ferenc francia király barátságát megpecsételő, a címben jelzett Calais melletti területen, a Camp du Drap d’Or-n 1520-ban megrendezett lovagi tornát játszotta újra, akkor leginkább a középkori lovagiasság erénytára volt a fókuszban,²⁵² mintsem a nemzeti ideálok visszavetítéssel történő erősítése. Ám amikor 1921-ben a Circus Busch szintén a Nibelungok történetét választotta ki adaptálásra, akkor az nem nélkülözhetette az első világháború után megrokkant Németország nemzeti szellemében való újjászületésének gondolatát. Bár épp e három példa esetében valószínűsíthető, hogy inkább az afirmatív – a kurrens hatalmi és kultúrpolitikai érdekek, illetve a középkor idealizált képének megerősítését szolgáló – eljárásokról volt szó, ám figyelemre méltónak és további kutatásra érdemesnek tartom a „sötét középkor” versus „lovagiasság” és a nemzeteszemlény egymásba játszásának kérdését a manézs-darabokban, főként

250 Groebner, Valentin: *Das Mittelalter hörte nicht auf. Über historisches Erzählen*. München: Beck, 2008, 50. o. sk.

251 Groebner: *Das Mittelalter hörte nicht auf*, 57. o. és 91. o.

252 Utóbbihoz vö. Means: „The Field of the Cloth of Gold”.

azért, mert alig találni olyan cirkuszt, amely elszalasztotta volna annak lehetőségét, hogy meglovagolja a középkor megidézésének konjunkturális hullámain.

2.3.2 Képiség és valósághatás

Az eddigi pantomimpéldák is sejteni engedhették, hogy a manézsdarabok általában is, de a mitologizáló elbeszélésmóddal dolgozó pantomimek különösen – a történetiség és történelemnélküliség közt átmenetet megteremtve – nagyban támaszkodhattak a látvány, a képiség adta lehetőségekre, amire a melodrázában is uralkodó gesztusnyelv használata kapcsán utaltam már fentebb is. A népszerű történelemmel foglalkozó elemzések számos esetben kiemelik, hogy a spektakulum – akár nyomtatott illusztrációkról vagy festményekről, panorámákról vagy előadóművészeti műfajokról volt szó – a nyelvtől függetlenül jellegének köszönhetően kiváltképp alkalmas volt arra, hogy a verbális közlést helyettesítve vagy másodlagossá téve emblematikusan-allegorikusan jelenítse meg az elbeszélendő történetet,²⁵³ és eközben szükségképp „roppant mód leszűkítse a történelmi valóságot”.²⁵⁴ A 19–20. században virágkorukat élő nemzeti hőskultuszok a személyhez kötöttségük okán nemcsak a mitologizáló elbeszéléseket támogathatták meg, hanem a képek tömeges termelésének is külön löketet adtak. A német műkritikus-művészettörténész Stefan Gremer szerint a hőöket megjelenítő képek segítségével könnyen befogadható, „kompakt és lényegre törő képi jelre” lehetett redukálni összetett történelmi folyamatokat, ami ugyanakkor nem pusztán leképezési folyamatot jelentett, hiszen a festők, rajzolók a műveiket „az öntörvényű valóság újbóli elrendezéseként és újrateremtéseként értelmezték”, s így módon e képek „helyettesíteni tudták a történelmi eseményeket”.²⁵⁵ A fent említett manézsdarabok – amellet, hogy nem vagy alig használtak verbális jeleket – előszeretettel alkalmazták az élő- vagy némakép nagy hagyományra visszanyúló elemét: a *König Ludwig XIV.* című pantomim kétszer is kimerevített képpel zárta egy-egy felvonását, és különösen a 19. századi cirkuszi záróaktusok, az apoteózisok esetében

253 Vö. Marx: *Ein theatralisches Zeitalter*, 323. o. skk. és 343. o. sk.; Nissen: *Populäre Geschichtsschreibung*, 322. o. sk.

254 Kittstein, Ulrich: „Mit Geschichte will man etwas”. *Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918–1945)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, 138. o.

255 Vö. Gremer, Stefan: *Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst*. In: Flacke, Monika (szerk.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums*. Berlin: DHM, 1998, 33–52. o., itt: 42. o.

mondható el, hogy a történelem allegóriába való átfordításával erősítették meg a történelemfelettség – vagy ha tetszik ahistorikusság – minőségét. Az efféle látványossá, emblematikussá tétel szélsőséges alakváltozatoként olvashatók azok a legkülönbébb műfajokban megszülető képek a 19–20. századi Európában, amelyek többnyire afrikai országokból származó embercsoportokat jelenítettek meg – akár „élőben”, „emberpark” vagy cirkuszi előadás és pantomimek keretében, akár a mozivásznokon és a képes magazinok lapjain –, és amelyeket elemezve a német germanista Klaus Scherpe arra hívta fel a figyelmet, hogy e képek tömeges terjedésével párhuzamosan szinte a végtelenre tágult a beléjük vetíthető jelentések tára, miközben az idegenség és a gyarmatosítás történeti vonatkozása és politikuma fokozatosan kiüresedett.²⁵⁶ A képiség és történelem kapcsolatát vizsgáló elemzésekben az a belátás bizonyulhat megvilágítónak a manézsdarabok összefüggésében, mely szerint a látványközpontú rendezés – mivel reduktív és absztraháló – felerősítheti a történelmi vonatkozások elhalványulását, és ezzel olyan jelhasználat előtt nyitja meg az utat, amely az egymást akár kizáró jelentések képebe vetítését is lehetővé teszi.

A *The Spectacular Past* (A látványos múlt) című, kitűnő monográfiájában az amerikai irodalomtörténész Maurice Samuels egy másik irányból közelítve a történeti tudás és a képek viszonyához azt hangsúlyozta, hogy Franciaországban a 19. századi népszerű történelmi regények elsődleges forrásai olyan képek voltak, amelyekkel résztvevő, aktív módon szembesülhetett a közönség, legyen az dioráma, panoráma, viaszbábu-kiállítás vagy mozgóképes bemutató (*phantasmagoria*), vagy akár közösségben olvasott-nézett képes magazin és metszetgyűjtemény.²⁵⁷ Bár Samuels állítása szerint az ilyen szabadidős tevékenységek keretében zajló történelemfogyasztás a középosztály kiváltságának számított²⁵⁸ – sajnálatos módon az irodalomtörténész nem vizsgálta a történelmi pantomimeket, és így a cirkuszi közönség osztályfüggetlen összetételével sem foglalkozhatott –, elemzésének egyik központi kérdése a manézsdarabok

256 Scherpe tanulmányának összefoglalójához vö. Leonhard, Jörn – Renner, Rolf G.: *Koloniale Vergangenheiten – (post)imperiale Gegenwart. Prozesse und Repräsentationen im Aufriss*. In: Leonhard, Jörn (szerk.): *Koloniale Vergangenheiten – (post-)imperiale Gegenwart*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2010, 7–24. o., itt: 19. o., <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:8497/datastreams/FILE1/content>.

257 Vö. Samuels, Maurice: *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca – London: Cornell University Press, 2004, 40. o.; a historikus anyagokat feldolgozó panorámák történetéhez németországi kontextusban vö. többek közt Eilers, Silke: *Kommerzialisierung nationaler Gedächtniskultur*. In: Hardtwig – Schug (szerk.): *History Sells!*, 217–228. o.

258 Vö. Samuels: *The Spectacular Past*, 42. o., 58. o. és 79. o.

mitologizáló eljárására is vonatkoztatható. Samuels ugyanis e képek azon minőségére kérdez rá, melynek köszönhetően a valóság illúzióját keltik, és ezzel a résztvevői attitűd kialakulását,²⁵⁹ az „én is láttam, hogyan történt” vagy az „ott voltam, amikor történt” effektusának kiváltását teszik lehetővé. A viaszbabuk testisége-anyagiséga, a panorámák perspektívahasználata és a metszetek részletgazdagsága mind-mind ahhoz hasonló hatást értek el, mint amilyet Heinrich Heine azon 1837-es beszámolója is sejtet, amelyben nem kevés ironiával fűszerezve tolmácsolta franciaországi szomszédja, egy „öreg dragonyos” tapasztalatait az *Austerlitz* című, Franconi párizsi cirkuszában látott pantomim kapcsán:

Ecsetelte a darab hibáit, merthogy ő maga is ott volt Austerlitznél, ahol olyan hideg volt, hogy az ujja ráfagyott a ravaszra; ezzel szemben Franconinál alig lehetett elviselni a hőséget. A puskaaporos levegővel elégedett volt, a lovak szagával is; csak azt tette hozzá, hogy Austerlitznél a lovasságnak nem voltak ilyen jól idomított deresei. Nem tudta pontosan megítélni, hogy a gyalogság manőverét pontosan ábrázolták-e, mert mint minden csatában, úgy Austerlitznél is oly sűrű volt a pusokák füstje, hogy még azt is alig lehetett látni, mi történik a közvetlen közelben. De Franconinál a füst, mint mondta az öreg, egészen kiváló volt, és oly kellemesen telepedett a tüdejére, hogy ki is gyógyult a köhögéséből.

– Hát a császár? – kérdeztem.

– A császár – felelte az öreg – egészen ugyanolyan volt, mint amikor élt és virult, a szürke kabátjában, háromszögletű kalapjával, megdobbant a szívem. Ah, a császár – tette hozzá az öreg –, Isten a tudója, mennyire szeretem, hányszor mentem már érte tűzbe ebben az életben, és még a halála után is tűzbe kell mennem érte!²⁶⁰

Természetesen Heine leírása nem olvasható olyan dokumentumként, amely fikciótól mentes lenne, de valamelyest megközelítő képet nyújthat arról, milyen eszközökkel és milyen hatással vitte porondra a cirkusz a manézsdarabot. A fiktív, de legalábbis az elbeszélői pozíciót világossá tévő mozzanat dacára

259 Vö. Samuels: *The Spectacular Past*, 24. o. sk. és 35. o.

260 Heine, Heinrich: *Über die französische Bühne. Fünfter Brief [1837]*, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II%253A+%C3%9Cber+Frankreich/%C3%9Cber+die+franz%C3%B6sische+B%C3%BChne/F%C3%BCnfter+Brief>. Ezt a Heine-szöveget szintén idézi Bose – Brinkmann: *Circus*, 65. o.

a szövegrészlet alapján következtetni lehet arra a hatásmechanizmusra, amelyet az alább részletesebben is tárgyalt valósághatás fogalma fed: amellett, hogy a manézsdarabok szerzői és nézői is messzemenően tisztában voltak az előadás fikciós jellegével, a történelmi valósággal kapcsolatos elvárások elengedhetetlenül hatottak mindkét oldal szemléletére, ami elsősorban a látványban, a színre vitt, nagyhatású képekben nyilvánult meg. Bizonyára nem véletlen, hogy mind a pantomimrendezők, mind a sajtókritikák zöme (legfőképp a vizuális benyomásokon keresztül) nagy hangsúlyt fektetett a díszletezői és jelmeztervezői munkára, illetve ezekre reflektálva igyekezett érvényt szerezni a történelmi hitelesség igényének, valamint az ezzel kapcsolatos elvárások beváltásának. A fiatal Astley által szállított párizsi városmakett és a Busch-féle királyi hintó ugyanúgy ezt a célt szolgálta, mint amikor Buffalo Bill a bokszer-felkelés újrajátzásához a távol-keleti harcokban állítólag valóban használt fegyvereket és a Kínai Nagy Fal fotója alapján festett, hatalmas vásznat alkalmazta előadásához,²⁶¹ vagy amikor Buschék 1913-ban egy egész horda viadalra szánt bikát és a hozzájuk tartozó torrero-csapatot szerződtettek le a Sevilla című pantomimhez.²⁶² Ol'ga Burenina-Petrova rekonstrukciója szerint amikor 1920-ban, a III. Kommunista Internacionálé megnyitása alkalmából előadták a Pétervár forradalmi helyszínein megrendezett *K mirovoj Kommune* (A Világkommünhöz) című pantomimet, amely cirkuszi artistákkal, színészekkel és mintegy négyezer statisztával mutatott be jeleneteket a párizsi kommün, az 1905-ös pétervári forradalom, az első világháború, az októberi forradalom és a még folyó polgárháború történetéből, a nézők „tényszerű valóságként” izgulták végig az előadást, és bekiabálva, gesztikulálva drukoltak a szereplőknek, vagy kommentálták a látottakat.²⁶³ Ugyanakkor a valóság és a valóság illúziója közti különbség hol explicit, hol implicit formában, de mindenképp megnyilvánult: a *Ben Hur* című pantomimjéhez, „minden idők leggigantikusabb manézs-szindarabj[ához]” készített plakátján a Circus Busch 1927-ben nemcsak azzal a kövérrel szedett felkiáltással reklámozta az előadást, hogy „Nem film! Valóság!”, hanem a falragasz bal alsó csücskében mindezt azzal az információval is kiegészítette, mely

261 Vö. Haddad: *The Savage East in the Wild West*, 14. o. sk.; Cody már 1894-ben is alkalmazott egy hatalmas festett vásznat a *Custer's Charge* (A Custer vezette roham) című, George Armstrong Custer lovassági parancsnok polgárháborús hőstetteit megjelenítő lovasjátékához; vö. Agnew, Jeremy: *Entertainment in the Old West: Theater, Music, Circuses, Medicine Shows, Prizefighting and Other Popular Amusements*. Jefferson – London: McFarland & Co., 2011, 198. o.

262 Vö. Wilschke: *Im Lichte des Scheinwerfers*, 312. o.

263 Vö. Burenina-Petrova: *Cirk v prostranstve kul'tury*, 200. o. sk.

szerint „a hatalmas kocsiverseny az óriási, külön erre a célra épített arénában” lesz látható.²⁶⁴ A történelmi valóság konstruált jellegéről meglehetősen árulkodóan szól ez a kitétel, mint ahogy az a Paula Busch pantomimtörténeti tanulmányában megfogalmazott nem szerénytelen önértelmezés is, mely szerint Buschék sohasem látott módon alkottak meg „kolosszális történelmi festményeket, amelyek a jelmezek használatát és a lovak felszerelését illetően történetileg helyénvalók” voltak, miközben a XIV. Lajos vadászatát bemutató jelenetben a lovasok „egy sziklatömbnek álcázott magaslatról” vetették magukat a vízzel feltöltött porondra.²⁶⁵ Az efféle eljárások miatt javasolta az egzotikus „emberparkok” történetét vizsgáló Volker Mergenthaler német irodalom- és kultúrtörténész is a „valódiság és a színpadra állítás” bináris elválasztásának felszámolását és ennek a különbségtételnek az „illúzióteremtés programj[á]val” történő helyettesítését.²⁶⁶ Hogy a cirkuszi manézsarabok mennyire mesterien mozoghattak ezen a terepen, bizonyítja a már említett *Ost und West* című, első világháborús pantomim esete, amikor a berlini cenzúrahivatal azzal az indoklással tiltotta be az előadást, hogy „a harci események naturalista megjelenítése nem kívánt módon izgalomba hozhatja a közönséget”.²⁶⁷

A valósághatás fogalmának körülírására Roland Barthes tett kísérletet egy 1968-as, azonos című esszéjében, amely a realista elbeszélés lényegi részeként határozta meg a leíró passzusokat, amelyek bár a cselekmény szempontjából és ezért a strukturalista narratológiai elemzés számára nem elsődlegesek, ám épp azokat az elemeket tartalmazzák, amelyek létrehozzák azt az effektust, amely a konkrét valószerűség látszatának felkeltésében rejlik. Ilyen „pazarló, »fölsleges« részletek[et]” látott a francia kritikus abban, amikor Flaubert egy falon lógó barométert emleget, vagy amikor a *Madame Bovary*-ban Rouen városát úgy írja le az elbeszélő, hogy leplezetlenül konstruált „festményszerű” képként jelenjen meg, de közben a valódi város a legkisebb részleteiig felismerhető maradjon.²⁶⁸ Barthes számára azért érdekes ez az eljárás, mert az „értelem” ellen dolgozik,

264 Vö. Circus Busch: Ben Hur [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010001447, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/172933>.

265 Busch: *Die Pantomime im Verlauf der Jahrhunderte bis zu Marcel Marceau*, 244. o. sk.

266 Mergenthaler, Volker: *Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897–1936)*. Tübingen: Niemeyer, 2005, 27. o.

267 Machner, Bettina: *Die Gardeoffiziere saßen in den Logen, die „kleinen Leute“ oben auf den Galeriebänken. Am Zirkus 1.* In: Stiftung Stadtmuseum Berlin (szerk.): *Zirkus in Berlin*, 63–77. o., itt: 75. o.

268 Barthes, Roland: *Valósághatás [1968]*. Ford. P. Simon Attila. In: Kálmán C. György é. m. (szerk.): *Leírás. Elmélet, irodalom, kép*. Budapest: Reciti, 2019, 463–469. o., itt: 464. o. és 466. o.

mégpedig abban a vonatkozásban, hogy a fiktív szöveg jelentését létrehozó szemiotikai struktúrát, amely a jelentő és a jelentett összjátékával teremti meg a fiktív történetet, megtöri, mégpedig a „referencia” – vagyis a szövegen kívüli valóság – beemelésével; viszont szerintem mindez a történelmi elbeszélésben vagy regényben szükségképp és kifejezetten hangsúlyt kap, hiszen egy efféle szöveg feladata az arról való beszámolásban áll, „ami valóban megtörtént”.²⁶⁹ A fiktív szöveg keretei közt végső soron ez az eljárás teremti meg a „referenciális illúzió[t]”.²⁷⁰ Barthes már az egy évvel korábban írt esszéjében, *A történelem diskurzusában* is meghatározó elemként emlegette a valósághatást, ám itt a historiográfiai szövegalkotásra vonatkoztatta, amivel egyúttal Hayden White koncepcióját előlegezte meg. A rövid esszé ugyanis arra hívta fel a figyelmet, hogy a historiográfia a történelmi tényeket tévesen kezeli nem nyelvi-retorikai természetűként, amikor a historiográfiai diskurzus „referensét a diskurzuson kívülnek tekinti [...], anélkül, hogy az valójában tetten érhető volna a diskurzuson kívül”.²⁷¹ A történelmi szöveg – akárcsak White-nál – pontosan ugyanolyan narratív-retorikai szabályszerűségeknek engedelmeskedik, mint a regényíró műve. A francia irodalomtudós fejtegetései egyértelműen a szöveges kommunikáció során létrehozott jelentésekre, és ezeken belül is a realista narratívára, a történelmi elbeszélésre, valamint a historiográfiai szövegre vonatkoznak, ám a mitologizáló történelmi manézsarabok összefüggésében is megvilágítóknak bizonyulhatnak, hiszen Barthes a flaubert-i Rouen-leírás értelmezésében túlpontosan ragadja meg azt a kettős stratégiát, amelyet a mitologizálás során a pantomimek is alkalmaznak – nevezetesen a kettős olvasat lehetőségének megnyitását –, amikor elmossák a konstruált kép (a manézsarab által létrehozott látvány) és a valós kép (a történelmi anyag) közti határt, mégpedig az „így történt” referenciáira (Párizs-maketre, hintóra stb.) támaszkodva.

Hogy a valósághatást az alkotó – az író-elbeszélő, a pantomimszerző – ekképp teremti meg, a hatásmechanizmust tekintve kiegészítendő a befogadó szempontjával. Alfred Döblin már 1936-ban arról értekezett, hogy a történelmi regény, de még a mese, sőt bármely „egyszerűen kitalált regény” is, illetve ezek sikere abból táplálkozik, hogy telített „a valóság [olyan] maradványaival”,

269 Barthes: *Valósághatás*, 467. o. sk.

270 Barthes: *Valósághatás*, 469. o.

271 Barthes, Roland: *A történelem diskurzusa* [1967]. Ford. Szántó Piroska. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái*. Budapest: L'Harmattan, 2003, 87–98. o., itt: 93. o.

amelyek nélkül az olvasó elveszítené a vonatkoztatási lehetőségeit.²⁷² A valóság-
elemek meglétének ezen kívánalma Döblin szerint abból ered, hogy az olvasó-
sónak komoly elvárásai vannak a regény valóságosságát, vagyis „igazi jellegét”
illetően, amelybe beletartozik az egyéni-személyes történet és a társadalom-
történet is, és amely az olvasó által kontrollálható.²⁷³ A regény és a történelmi
regény efféle meghatározása persze szerfelett tág, és aligha alkalmas arra,
hogy specifikusan megragadja a mitologizáló pantomimek befogadói oldalára
jellemző hatásmechanizmust, még ha például a Heine idézte öreg dragonyos
értelmezői attitűdjének körülírásához nyújt is némi támpontot: a valós tapasztalatokkal történő összevethetőség elvárása világosan megmutatkozik a heinei
beszámolóban. Ám ha a pusztai valóságigény és valóságghatás meglétének diag-
nosztizálásán túllépve további két szemponttal kiegészül a kérdésfeltevés, úgy
közelebbről is meghatározhatóvá válnak a mitologizáló történelmi manézsdarabok esetében is feltételezhető befogadás egyéb minőségi mozzanatai. Már
Maurice Samuels is hangsúlyosan utalt a 19. századi történelmi képfogyasztás
alapvető jegyére, nevezetesen arra, hogy közösségi, a részvételiség benyomását
megteremtő befogadásról volt szó, amikor a viaszbabu-kiállításokon, a panorá-
mák látogatásakor a publikum közös élményként hivatkozhatott a történelem
megtapasztalására.²⁷⁴ Mindez azért lehet lényeges már a legkorábbi történelmi
pantomimek értelmezését illetően is, mert a nyilvános-félnyilvános városi tere-
ken zajló cirkuszi előadások – Helen Stoddart meglátása szerint is – elsőként
vitték színre a történelmet „közérdekű események köztéri reprezentációi[
ként]” (*public representation of public events*), mégpedig egyfajta „látványos rea-
lizmus” szabályait követve, melynek köszönhetően a képi közlésekre támasz-
kodva „tömeges méretekben vált hozzáférhetővé a tömegeket megmozgató
cselekmények történelme”.²⁷⁵ A politika teatralizálódásának történetét vizsgáló
rövid tanulmányában Herfried Münkler német politológus is a politikum szín-
padiasságának lényegi elemeként értelmezte azt a vizuális jelrendszert, amely
leegyszerűsített kommunikatív működésmódja folytán kiváltképp alkalmas-
nak bizonyult és bizonyul arra, hogy a racionális, társadalmi vitákon, „expli-
cit[té]” tett ellentmondásokon alapuló politikát – és hozzátehetjük: egy ilyen
történelemkép kialakítását – felváltsa a szabad képzettársításokra támasz-
kodó, „a valóság [...] közvetlen tükrözésének benyomását” keltő képhasználat és

272 Döblin: *Der historische Roman und wir*, 165. o. sk.

273 Döblin: *Der historische Roman und wir*, 175. o. sk.

274 Samuels: *The Spectacular Past*, 40. o.

275 Stoddart: *Rings of Desire*, 86. o. sk.

reprezentációs gyakorlat.²⁷⁶ Ez utóbbi, közvetlenül leképezőnek – vagy a forradalmak színrevitelét, újrajátszását vizsgáló Oliver Marchart osztrák politológus megfogalmazása szerint „mimetikus[nak]” – tetsző stratégia ugyanakkor kiegészül egy másik lényeges elemmel, nevezetesen a melodrámaéval, amely a vizuális kommunikációból adódó, soknemű jelentéseket képes leszűkíteni a „dinamikus fenségesség” egyértelműsítő jelhasználatára.²⁷⁷ A melodráma ereje ugyanakkor nemcsak ebből a jelentésteremtő aktusból táplálkozik, hanem abból is, hogy a passzivitásra kárhoztatott tragikus hős és vele együtt a „paralizált” néző helyére az aktív, érző hőst és nézőt lépteti, s ekképp azt a benyomást kelti, hogy a politikum – és vele együtt a történetiség – megtapasztalása partícipatív és belsővé tett módon történhet meg.²⁷⁸ A melodráma műfaji jellemzőinek effajta alkalmazása a cirkuszi pantomimekben – a Marcharthoz hasonlóan Peter Brook idevonatkozó tanulmányára hivatkozó – Helen Stoddart szerint is hatékonyan közvetíthetett a „populista” és demokratikus történelemszemélet között, hiszen a látvány több jelentést összesűríteni képes szerkezetét és az emocionális egyértelműsítést vegyítve egyszerre biztosíthatta a heterogén, „populista”, ahistorikus értelemdadást és a közösség, nemzet, a démosz önazonosságának felemelő és aktív módon történő, ám végső soron illuzórikus megteremtését.²⁷⁹ Tökéletes példát nyújt erre a Janet M. Davis által rekonstruált, az amerikai Barnum & Bailey angliai turnéján 1898-ban bemutatott *The Mahdi; or, For the Victoria Cross* (A Mahdi, avagy A Viktória-keresztért) című pantomim, amely „romantikus gyarmati lovagiasságról szóló mese[ként]” vitte színre az egyiptomi lázadók leverésének brit nemzeti identitást erősítő jeleneteit – úgy, hogy „a drámai reprezentáció kedvéért” a pantomimszerző némi módosításokat eszközölt „az idő, a helyszín és a szereplők csoportosítás[ának]” ábrázolásában.²⁸⁰ A történelmi melodráma elemei meghatározók abban a vele rokon műfajban is, amely már a késő 18. században is roppant népszerű, majd a 20. századi regénytermelésben éri el csúcspontját: az angol irodalomtörténész Jerome de Groot szerint a történelmi románcok, amelyek egyszerre voltak „rugalmasak

276 Münkler, Herfried: Die Theatralisierung der Politik. In: Früchtel, Josef – Zimmermann, Jörg (szerk.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, 144–163. o., itt: 149. o.

277 Marchart, Oliver: Auf der Bühne des Politischen. Die Straße, das Theater und die politische Ästhetik des Erhabenen. In: Raunig, Gerald – Wuggenig, Ulf (szerk.): Publicum. Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia + Kant, 2005, 89–104. o., itt: 95. o. és 97. o. sk.

278 Marchart: Auf der Bühne des Politischen, 99. o. sk.

279 Vö. Stoddart: Rings of Desire, 87. o. sk.

280 Vö. Davis: The Circus Age, 219. o.

és megalkuvást nem ismerők”, amellelt, hogy a Walter Scott-féle „racionális” és férfiak uralta történelmi regény „feminin” ellenmodelljeként olvashatók – mert a gótikus regény irracionális, „hibrid [értelmezési] lehetőségeket” hordozó elemeit használják fel –, konzervatív szerkezetük dacára is szubverzív mozzanatok tartalmazhattak, mert a „standard románc[tól]” kölcsönzött hőskép ellentmondásokat szült a történelmi közegbe való beágyazásakor; így e művek megkérdőjelezhetővé tették a hőskép társadalmi, politikai érvényességét.²⁸¹ Jerome de Groot előtt már az angol irodalomtörténész Helen Hughes is arra hívta fel egy figyelmet kiváló monográfiájában, hogy a „történelmi románc közega a »távolság« és a »valóság« ahhoz szükséges egyvelegét biztosítja”, hogy a „realizmus” pótlólagos tapasztalatként legyen fogyasztható, míg a regényben rejlő fantasztikum „jelképesen reprezentálhatja az olvasóközönség reményeit és félelmeit”: a történelmi románcban a „bemutatott »múlt« legalább annyira képzeletbeli lehet, mint a középkori románc vadonja, és a részletek szelektíven kerülhetnek [a szövegbe], illetve az értelmezések szubjektívek lehetnek, amde a korhű részletek használata és a közismert történelmi eseményekre való hivatkozás azt a benyomást kelti, hogy pontosan jelenik meg az a valaha volt valóság, amely ok-okozati sorozat részeként vezet el az olvasó kortársi világához”.²⁸² Nem véletlen, hogy Hughes is arra a belátásra jut, hogy ez a regényműfaj „két-fajta mítosz” működését teszi lehetővé: a barthes-i mitologizáló jelrendszerben rejlő „archetipikus epizódok[ét]” és a „történelem bemutatása[ét]”.²⁸³

A mitologizáló történelmi manézsdarabok összefüggésében azért tartom iránymutatónak az említett összetevők – a valóságghatás, a közösségiség-részvételiség illúziójának és a melodráma hatásmechanizmusának – meglétét, mert a pantomimek látványalapú kommunikációjának kiegészítőiként magyarázatot adhatnak nemcsak a manézsdarabok tömeges termelésének és fogyasztásának mintegy százötven éven át tartó sikerére, hanem arra is, hogy cselekményszervezésük mely elemei kedveztek annak, hogy egy-egy történelmi esemény vagy személyiség köré épített pantomim olyan jelentésrétegeket hordozzon, amelyek politikailag-ideológiailag eltérő olvasatokra adtak alkalmat, illetve a történetiség és a történelemnélküliség, az illúzió és a valóság egyidejű jelenlétét legyenek képesek biztosítani. Mindennek szociokulturális jelentősége – Bernd Hüppauf német kultúrtörténész nyomán – abban határozható meg, hogy immár „egyszerű» képek és cselekmények tovább már nem redukálható sora”

281 De Groot: *The Historical Novel*, 6. o., 16. o., 52. o., 57. o. és 67. o.

282 Hughes, Helen: *The Historical Romance*. London – New York: Routledge, 1993, 1. o.

283 Hughes: *The Historical Romance*, 13. o.

kezdte el helyettesíteni a „»végső indokok« keresését”, ami nemcsak a közönség „hallgatólagos társadalmi egyezsége” alapuló, sajátos befogadói készségét előfeltételezte, hanem utat nyitott a társadalom valamennyi tagja számára érvényesnek tűnő valóság megkonstruálásához is.²⁸⁴ Ahogy a *Katharina II.* vagy az 1806 példája alapján is világossá vált, ezek a látványos, ám roppant leegyszerűsítésekkel dolgozó pantomimrendezések a felsorolt elemek használatával képesek voltak olyan politizált és politikamentes, illetve egyidejűleg a teljes politikai palettát lefedő olvasatokat biztosítani, amelyek mindegyike tömeges fogyasztásra alkalmasnak bizonyulhatott. Mielőtt a *Circus Busch Fridericus. Der Philosoph von Sanssouci* (Fridericus. Sanssouci filozófusa) című manézsarabja kapcsán részletesebben is megvizsgálom az említett mozzanatokhoz kapcsolódó jelentéseket és értelemalkotó mechanizmusokat, tovább pontosítandó ezeket érdemes szemügyre venni még két olyan aspektust, melyek fényében specifikusabban is feltárható a történelmi pantomimekre jellemző mitologizálás természete és társadalmi-kulturális vonatkoztatási rendszere.

2.3.3 „Életrajzi divat” és behelyettesíthetőség

Az előzőekben vizsgált Janus-arcú folyamatok ugyanis visszaköszönnék abban a kettős tendenciában is, amely egyfelől a történelmi manézsarabok személyközpontú témaválasztásait, másfelől pedig – épp fordítva – e referenciák behelyettesíthetőségét érinti.

Jóllehet a népszerű történelmi életrajzokkal foglalkozó elemzések – a műfaji konjunktúra okán és német nyelvterületen – főként a két világháború közti időszak irodalmára vonatkozóan születtek, meglátásom szerint az érvelések egyes elemei összekapcsolhatók a már a késő 18. században is jelentkező manézsbeli mitologizálás eljárásaival. A történelmi életrajzi regények – főként a több nyelvre lefordított Emil Ludwig termékenységeinek köszönhető – tömeges publikálása és fogyasztása adott apropót a kritikus Siegfried Kracauernek arra, hogy 1930-ban fontolóra vegye a jelenség mögött meghúzódó motivációkat az épp folyó regényelméleti vitákhoz is kapcsolódva. Kracauer feltételezése szerint a történelmi biográfiák iránt megmutatkozó, fokozott érdeklődés az első világháború sokkját követő identitásbeli elbizonytalanodás ellensúlyozásának tekinthető: a világégés okozta kibillenéssel szemben a történelem „szárazföldként bukkan

²⁸⁴ Hüppauf: *Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft*, 511. o.

elő az alakatlan, alakíthatatlan dolgok tengeréből” a kontúrjait vesztett individuum előtt, és az egyes történelmi személy világos körvonalazhatósága képes megteremteni azt az alapot, amelyen a regény klasszikus, szilárd formája tovább művelhető, és amelyen a főhős „tényszerűség[e]” és „dokumentumokkal igazolt” múltbelisége biztosítja a kanonikus regényforma, illetve az egyéni önazonosság megkérdőjelezhetetlen mivoltát.²⁸⁵ Az individuum, a regény és a történelem efféle értelmezése azonban Kracauer szerint kizárólag a „meggyökeresedett polgárság” sajátja, amely megrettenve az alsóbb osztályok tömegei okozta társadalmi és identitásbeli konfliktusok felvállalásától a „menekülés[t]” választja, mégpedig a biztosnak vélt múltba és a múlt pszichologizálható alakjaihoz, hogy „berendezhessen egy képtermet, amelyben az az emlékezés tobzódhat, mely számára valamennyi képnek azonos az értéke”.²⁸⁶ Kracauer tömör elemzése kétségtelenül választ adhat az életrajzi regények korabeli mennyiségi felfutásának kérdésére, ám arra nem tér ki, hogy a műfaj korábbi népszerűsége is válságtapasztalatból fakadhatott-e, illetve hogy az általa kiemelt minőségek – a pszichologizáló ábrázolásmód és az egyenértékű emlékképek létrehozása – milyen hagyományba ágyazódtak azon kívül, hogy a klasszikus regényformába illeszkedő elemeknek voltak tekinthetők. Feltételezésem szerint ugyanis épp a történelmi életrajzok ezen utóbbi két jegye játszhatott kulcsszerepet abban, hogy már a legkorábbi cirkuszpantomimekben ötvöződhetek a fent tárgyalt történelmi románcot és melodramát, illetve az egy-egy történelmi személyiség életének regényes elbeszélését meghatározó narratív eljárások, mégpedig függetlenül attól, hogy valamilyen szociokulturális válságra vagy cezúrára kívántak-e választ adni.

Bár huszonöt évvel Kracauer rövid cikkének megjelenése után Leo Löwenthal is a polgári önazonosság megerősítéseként tekintett a két világháború közti korszak „életrajzi divat[jára]”, ám a Frankfurteri Iskolához Kracauernél jóval szorosabban kötődő kultúraszociológus már mélyebbre ásott annak érdekében, hogy kimutassa azokat az alapvető elbeszélői műfogásokat, amelyek segítségével igazolható lett a polgári „menekvés” stratégiája. A *Die biographische Mode* (Az életrajzi divat) című, 1955-ben írt tanulmányában Löwenthal a német nyelvterületen olvasott történelmi életrajzokra vonatkoztatva fejlesztette tovább azt a sémát, melynek alapjait az amerikai folyóiratokban megjelent, kortársi biográfiák értelmezésével már 1944-ben lefektette, és amelyben szintén

285 Kracauer, Siegfried: *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* [1930]. In: uő: *Essays, Feuilletons, Rezensionen. Werke*, 5.3. kötet: 1928–1931. Szerk. Inka Mülder-Bach. Berlin: Suhrkamp, 2011, 264–269. o., itt: 265. o. sk.

286 Kracauer: *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform*, 266. o. skk.

a (kis)polgári olvasóközönség identitásválságából kiindulva érvelt, a befogadói oldalra jellemző hatásmechanizmust ekképp foglalva össze: „a politika és gazdaság nagy és zavaros problémáit, a társadalmi ellentéteket és vitákat háttérbe szorítja az az élmény, hogy [az olvasó] a fogyasztás világában azonosulhat a nagyokkal és fenségesekkel”.²⁸⁷ Az 1955-ös írás már a sztárkultuszt illető tételt kitágítva és a történelem sajátos adaptálására összpontosítva mutatja be, hogy ezekben a népszerű művekben a történelem „egy olyan roppant erős robot vonásait ölti magára, amely úgy tűnik, aligha lehet emberi alkotás eredménye, viszont jelentőségteljesen trappolva és felfoghatatlan kényszer alkalmazásával veszi üldözőbe az embert”.²⁸⁸ A történelem sorsszerűségének, befolyásolhatatlan mivoltának tétele – mint fentebb már szóba került – a marxista kultúrákritika egyik leglényegesebb kifogása azzal a (kis)polgári szemlélettel szemben, amely a természeti szükségszerűséggel azonosított „történelmi fatalizmus” gondolatával vigasztalódva, a „nyárspolgári tehetetlenség[ről]” tanúbizonyságot téve az egyén tetteit sem tekinti önálló, felelős cselekedeteknek, s ekképp a „történelmi szubjektum csupán termékként jelenik meg”.²⁸⁹ Löwenthal ebben az összefüggésben nemcsak azt emeli ki, amit számos kutató is megfogalmazott a népszerű történelemképek használata kapcsán – nevezetesen hogy az efféle életrajzírás gyakorlatában a „kép, a hasonlat, az analógia helyettesíti a gondolatot” –, hanem azt is, hogy a módszert tekintve a művekben sajátosan keveredik a „történelmet mitológiává” alakító általánosítás és az „individualitás himnusz”, amely persze csupán „az autonómia vágyfantáziáját” takarja.²⁹⁰ A szerző ezen alapvetésekből kiindulva állít össze egy olyan „katalógust”, amely a vizsgált életrajzok főszereplőinek jellemzésében alkalmazott túlzásokat, „szuperlatívuszokat” tartalmazza, és amelyek, épp ellentmondásosságuknak köszönhetően, az „általános és az egyéni közti ingadozás, illetve tetszőleges váltások” révén képesek „összeegyeztetni az összeegyeztethetlent”, a „soha” és a „mindig” logikáját: „Az álláspontok efféle pluralizmusa mindenütt megtalálható; olyan magatartás részét képezi, mely számára már semmi sem veendő komolyan, de legalábbis a szellem biztosan nem. Végző bölcsessége a relativizmus.”²⁹¹ Alfred Döblin is ezt az eldöntetlenséget – sőt döntésképtelenséget – rótta fel

287 Löwenthal, Leo: A tömegbálványok diadala [1944]. In: uő: Irodalom és társadalom, 177–219. o., itt: 213. o.

288 Löwenthal, Leo: Die biographische Mode [1955]. In: uő: Literatur und Massenkultur. Schriften, 1. kötet. Szerk. Helmut Dubiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 231–257. o., itt: 234. o.

289 Löwenthal: Die biographische Mode, 235. o. sk.

290 Löwenthal: Die biographische Mode, 242. o. és 244. o. sk.

291 Löwenthal: Die biographische Mode, 246. o. skk., 249. o. és 239. o.

a történelmi életrajzok szerzőinek, mondván, a műfaj azért „tisztátlan és megtevéstő”, mert egy-egy ilyen mű „se nem hideg, se nem meleg”: a szerző nem nyújt sem egy „gondosan dokumentált történelemképet, [...] egy történelmi regényt”.²⁹² A főként Emil Ludwig és Stefan Zweig regényeiből merítő Löwenthal-féle elemzés szerint a szuperlatívuszok, amelyek paradox módon egy efféle viszonylagosító érvrendszerbe illeszkednek, nemcsak az adott történelmi alak megismételhetetlenségének illúzióját teremtik meg, hanem a determinisztikus pszichologizálással és a tettek egyszerűségének hangsúlyozásával el is mozdítják a történelmi vonatkozásokat a mitologizálás felé. Ez történik például, amikor Emil Ludwig a *Genie und Charakter* (Zseni és jellem) című, 1925-ös gyűjteményes életrajzi regényében úgy írja le egyik főhősét, Bismarckot, mint aki „Wotan módjára veti sötét pillantását” valamire, és ezzel megerősíti azt, hogy

[a] mitikus címkék semmiféle pontosan megadható értelmet nem kínálnak. [...] Az egyéni sors homályosságát cseppet sem szünteti meg, ha tetszőlegesen váltogatható értelmekkel látják el. Téves véletlenszerűségüket [a szerzők] úgy leplezik, hogy a történelmi hősökben rejlő szabad szükségszerűségként tüntetik fel őket. Mindig ugyanarról van szó: ott, ahol individualitásról beszélnek, látszólag a szabadság birodalma indul virágzásnak, [ám] itt valójában csak tömegcikketek találhatók. Ezek a cikkek az emberek, akik immár semmiről sem dönthetnek.²⁹³

Az eleve elrendeltségre és egyúttal a történelmi sors kifürkészhetetlenségére utaló „Káin-bélyeg” ugyanúgy része az effajta emberábrázolásnak, mint a „magány és a halál sablonjai[nak]” használata. A Löwenthal által leírt műfogások egytől-egyig uralják a történelmi manézsdarabok műsorfüzeteinek és szövegkönyveinek retorikáját is: a túlzások, az analógiák kedvelése mutatkozik meg például akkor, amikor a *Katharina II.* című pantomimhez írt Bevezetőben a szerző, Georg Burckhardt-Foottit a következőképp jellemzi az orosz cárnő trónra lépése előtti viszonyokat: „Csakhogy a zseniális uralkodó [Nagy Péter] mégsem volt képes arra, hogy országában felszámolja az európaiság és az ázsiaiság kevert jellegét. Halála olyan ingatag kormányok és viharos trónváltások előtt nyitotta meg az utat, amelyek Róma és Bizánc császárságára

292 Döblin: *Der historische Roman und wir*, 170. o.

293 Löwenthal: *Die biographische Mode*, 251. o. és 252. o.

emlékeztetnek.”²⁹⁴ 1925-ben a Circus Carl Hagenbeck – építve a *Die Jagd um die Welt* sikerére – egy történelmi kosztümös darab adaptációjával örvendeztette meg a bécsi közönséget, és programfüzetében így vezette fel a *Krone und Fessel* (Korona és béklyó) című pantomimet,²⁹⁵ amelyet feltételezhetően a Circus Buschtól vett át:

Vadul mozgó képek pörögnek le szemünk előtt – magukkal ragadó, sőt megrendítő események csigáznak fel bennünket, mígnem a kedvező kimenetelű történet végén megkönnyebbülten sóhajthatunk fel. A legvadabb szenvedélyek képét, egy olyan drámát látunk, amely azon ázsiai népek életéből származik, melyek körében a „vérbosszú” mind a mai napig olyan eseményekhez vezet, amelyek a mi nyugati kultúrához szokott szemünk előtt a legsötétebb középkor fejezeteit idézik fel. Amikor Buhara nagyfejedelme, a legszélsőségebb despotizmusban tobzódó Sándor minden követ megmozgat annak érdekében, hogy megingassa a szamarkandi hercegekisszonynak, Írisznek az osztrák kalandor Erich Strachwitz irányában táplált szerelmes érzelmeit, és amikor nem válogat az aljas eszközökben, hogy a hercegekissasszony kezét és ezzel kincseit is megszerezze, akkor annál nagyobb szimpátiát érzünk [...] Strachwitz, az egykori osztrák gróf iránt, aki rettenthetetlenül dacol ezernyi veszéllyel, és a rablánc és a börtönbe jutás [veszélye] ellenére, 20 fegyveressel farkasszemet nézve arcon csapja a despotát.”²⁹⁶

Hogy a történelmi események és főszereplőik efféle emocionalizálása és meglehetősen lapos pszichologizálása elengedhetetlen eleme volt a manézsdaraboknak, azt az Albert Schumann cirkusza által is feldolgozott bokszerfelkelés porondbeli adaptálása, illetve a reklámozására szánt plakát is bizonyítja, ez ugyanis „férfiak vidám kirándulásaként” jelenítette meg a távol-keleti harcokat.²⁹⁷

Ahogy a pantomimeket hirdető plakátok ikonográfiájára és – mint a fent idézett szövegrészlet tanúsítja – a műsorfüzetek beszédmódjára, úgy a Löwenthal

294 Circus Busch: Katharina II. [műsorfüzet], saját gyűjtés, 5. o.

295 Mindkét pantomimhez vö. Lang, Berthold: Ich denke oft an Hagenbeck... In: Circus – gestern, heute, 1991. december, 295–308. o., itt: 299. o. sk.

296 [Programfüzet a Circus Carl Hagenbeck 1925. februári műsorához], Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Varieté – Zirkus – Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n., o. n. Vö. Anonim: Zirkus Busch. In: General-Anzeiger für Hamburg-Altona, 1920. október 6., 4. o., Europeana.

297 Schmidt-Linsenhoff – Wettengl – Junker: Plakate 1880–1914, 54. o.

által leírt elbeszélői eljárásokra is érvényes, hogy roppant sematikusak, ami elkerülhetetlenül kedvez az ismétlődéseknek és a tetszőleges behelyettesítéseknek. Lányi András diagnózisa, amelyet a két világháború közt tömegesen termelt és fogyasztott detektívregények kapcsán állított fel, szintén ezt a képet rajzolja ki: a kritikus szerint ugyanis a „szériagyártás és a piac igénye a műfaj szabvány-elemeiből afféle metanyelvet teremtenek [sic], amely nemcsak az előállítást, hanem a befogadást is nagymértékben leegyszerűsíti”, mivel „ugyanaz a motívum garantáltan ugyanazt fogja jelenteni”.²⁹⁸ A sémák használatának műfogása kiterjeszthető a pantomim-előadások gyakorlatára is: a fiatal Ernst Renz 1830-as évekbeli szárnybontogatását regényes formában felidézve August Heinrich Kober arról számolt be a Brilloff & Brandt társulata által előadott, *Tod des Capitains Cook unter den Wilden* (Cook kapitány halála a vademberek körében) című pantomim kapcsán, hogy a dél-poroszországi Krotoschinban (ma: Krotoszyn) vendégeskedő cirkusz az itt töltött nyolc nap alatt az említettel együtt négy manézsdarabot mutatott be, jöllehet „ezek különbözősége [...] alapvetően csupán a jelmezek különbözőségében állt”.²⁹⁹ A Circus Busch XIV. Lajos-korabeli pantomimjeiben is megmutatkozó, a fentihez hasonló praktikák persze komoly hagyományra tekinthetnek vissza, hiszen már Astley cirkusza sem ódzkodott az efféle megoldásoktól: Antony Hippisley Coxe rekonstrukciója szerint a *The Conquest of Magdala* (Magdala meghódítása) című előadást az a kritika érte, hogy szerzője a *The Battle of the Alma* (Az Alma-menti csata) című darab orosz szereplőit egyszerűen átszabta abesszíniai harcosokká.³⁰⁰ A kisebb vagy nagyobb változtatásokkal megtámogatott ismétlések technikája szorosan kapcsolódik a mitologizáló elbeszélésmódhoz: a német germanista Wulf Wülfing és szerzőtársai két olyan narratív eljárást azonosítottak, amelyek kedveznek ennek a szerkesztési elvnek. A Wülfingék által mitizálásnak nevezett eljárás során egyfelől a történelmi anyagból mindig ugyanazok az epizódok kerülnek kiválasztásra, amelyeket aztán „mitikus »stációkká« stilizálnak” az elbeszélők, másfelől pedig az epizódok elrendezése mindig valamilyen sajátos topikát követ – például a ciklikus cselekményszervezést –, ami szintén kedvez a „megkettőződés vagy az ismétlődés effektusainak”.³⁰¹ Ez a kettős stratégia összességében megfeleltethető annak az anekdotikus elbeszélésmódnak, amelyben az

298 Lányi: Az írástudók áru(vá vá)lása, 136. o.

299 Kober, A[ugust] H[einrich]: Zirkus Renz. Der Lebensroman des alten Renz [1942]. Wien: Per-neder, 1950, 62. o.

300 Vö. Hippisley Coxe: Equestrian drama and the circus, 113. o.

301 Wülfing – Bruns – Parr: Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918, 7. o. és 9. o.

ismétlődésnek köszönhetően a történetiség elhalványul, illetve annak az „élet-rajzi” mitologizálásnak, amely a szuperlatívuszokkal leírt hős történelmi szerepét a „mindig is így volt” modelljében ragadja meg.

Ahogy a Brilloff & Brandt társulat vagy az Astley’s Amphitheatre példája már sugallhatta, ezek a sémák olyannyira uralkodók lehettek, hogy egy bizonyos történelmi eseményt vagy személyiséget szabadon fel lehetett cserélni egy másikkal, ami a mitologikus mozzanatot – a történetiségtől való megfosztást és a valóság hatás egyidejű megőrzését – erősítette. Ezzel rokonítható eljárásról van szó akkor is, amikor a sematizmus megengedi még azt is, hogy történetileg igazolhatatlan, de a manézsdarab egészében hitelesnek tűnő elemek bukkanjanak fel. Ilyen volt a fentebb már emlegetett elefánt-szerepeltetés egy olyan pantomimben, amely az észak-szudáni területeken folyó harcokat vitte színre, és épp ezért valójában nélkülöznie kellett volna az ormányosokat. A vastagbőrűek slágerszereplőknek bizonyultak az amerikai cirkuszokban is: Fox és Parkinson cirkusztörténete hivatkozik egy olyan pantomimre, amely „a legsötétebb Afriká[ban]” játszódott, de tizenkét indiai elefánt trappolt benne, bár „ez láthatóan nem zavarta a cirkuszt vagy a nézőket”,³⁰² mint ahogy 1913-ban, a Barnum & Bailey *Joan of Arc* (Jeanne d’Arc) című darabjában sem keltett különösebb megütközést, hogy a francia szentet negyven ormányos kísérté.³⁰³ A Renz-féle *Ein afrikanisches Fest der Königin von Abyssinien* a látványosság kedvéért oly sok egzotikus állatot vonultatott fel a manézsbán, hogy Kober szerint „a pompás, idegen földről származó állatok sereglete” „állattani-földrajzi szempontból biztosan nem volt kifogástalan”.³⁰⁴ Szintén a Circus Renzhez kapcsolódik az az Alfred Lehman által említett szerepcsere, amely Renz legendás lovának, Solymannak jutott: a ló „tüzes magyar táltosként tündökölt a »Mazeppa« című, nagy magyar [sic] lovasdarabban, aztán az arab telivért játszotta »Az arabus és hű paripájá«-ban, és hatalmas tapsot kapott »Az angolok a manézsbán« című jelenetben”.³⁰⁵

Természetesen nemcsak az állatok váltogathatták földrajzi és egyéb identitásukat, főleg amikor a helyi viszonyokra történő adaptálás célja lebegett a pantomimrendezők szeme előtt: az oroszországi cirkuszokban elterjedt *Razbojniki* (Banditák) című manézsdarab kedvezőtlen fényben láttatott zsidó kereskedőjét

302 Vö. Fox – Parkinson: *The Circus in America*, 218. o.

303 Vö. Durant – Durant: *Pictorial History of the American Circus*, 180. o.

304 Kober: *Zirkus Renz*, 284. o.

305 Lehmann: *Unsterblicher Zirkus*, 26. o.; vö. Sokol: *Zirkus*, 224. o., jöllehet Sokol *Der Scheich und sein Pferd* (A sejk és lova) címmel emlegeti az arab telivérrel játszott jelenetet.

a társulatok rendszerint angol kereskedőként szerepeltették, ha olyan városban léptek fel, ahol a közönség soraiban nagyobb számú zsidó származású nézőre lehetett számítani.³⁰⁶ Az akrobatapantomimekre szakosodott Hanlon Brothers nemcsak hogy angol utazókkal töltötték fel slágerdarabjuknak, a Párizsban 1878-ban bemutatott *Le Voyage en Suisse*-nek (Utazás Svájcban) londoni premierjét, de kiterjedt vendégszerepléseik során valamennyi városban leszerződtek egy-egy író, akinek az volt a feladata, hogy a helyi viszonyokra, „a helyi ízlésre és érzékenységre” adaptálja a darabot.³⁰⁷ A Circus Cesar Sidoli pedig elérte, hogy megkapjon két titulust is – a „Román Királyi Cirkuszét” és a „Szerb Királyi Cirkuszét” –, amelyeket a vendégjátékok során a kedvezőbb fogadtatástól függően alkalmazott.³⁰⁸

A gyarmatok vagy a Vadnyugat helyszínein játszódó pantomimek esetében a cirkuszok nemegyszer rásegítettek a képzelt hitelességre; Kober nem kevés ironiával fűszerezve ecsetelte a Hans Stosch-Sarrasaninál sajtósként szerzett tapasztalatait, amikor a *Wild West* (Vadnyugat) című pantomimhez amerikai őslakosokat alkalmazott a cirkusz:

Amikor végre megérkeztek, az útlevelük szerint Mr. Smithnek vagy Brownnak vagy Millernek hívták őket, mi viszont elsőként rendes indián neveket adtunk nekik. A legidősebbnek kinézőt „White Eagle”-nek vagy „Big Snake”-nek vagy „Black Horse”-nak [„Fehér Sas”-nak, „Nagy Kígyó”-nak vagy „Fekete Ló”-nak] neveztük el. Legalább 80 évesnek kellett lennie, és a 80. vagy a 90. születésnapját a turné minden nagyobb városában megünnepeltük. Hamar hozzászórtak a *tippee*-jeikhez, az udvaron felállított kis sátraikhoz. Ám indián viselkedésre tanítani őket már nem volt olyan könnyű. A férfiakat ki kellett képezni a vessző és a nyíl használatára, az asszonyoknak meg kellett mutatni, hogyan hímezzenek színes gyöngymintát, a gyerekeket pedig le kellett szoktatni arról, hogy folyton az autóinknál játsszanak, ahelyett, hogy a primitív családi életben vennének részt. A harci táncokat, a karóba húzásnál tanúsítandó viselkedést, a postakocsis támadást Magrini, a főrendező

306 Vö. Makarov: *Teatralizaciâ cirka*, 152. o. skk.

307 Vö. Cosdon: *The Hanlon Brothers*, 66. o. és 87. o.

308 Vö. Halperson: *Das Buch vom Zirkus*, 125. o.

és bohóc tanította be, akit aztán a nézők a Vadnyugat-pantomimben mindig a „legigazibb” indiánnak tartottak.³⁰⁹

Szembeállítva a századfordulós és 20. századi németországi gyarmati kiállításokon megnyilvánuló nyugat-európai civilizációs küldetéstudattal Anne Dreesbach abban határozta meg az efféle stilizálások tétjét, hogy ezeknek a kommercializált előadásoknak és bemutatóknak a közönsége „a fantázia olyan világaiban akart szórakozni, amelyek kielégíthették a civilizáció által már rég elfojtott vágyakat és képzeteket”.³¹⁰ Ugyanakkor a cirkuszosok ilyen jellegű előadásainak esetében is igazolható Stephanie Himmelnek a Jeanne d’Arc mítosz alakváltozatai kapcsán megfogalmazott alaptétele, mely szerint „eltérő kulturális keretfeltételek közé ágyazódva” az efféle tartalmak értelmezése nagy szóródást mutathatott.³¹¹ A nosztalgikus vagy vágykielégítő attitűdöt Imre Kiralfy például egészen más módon irányította, amikor az *America* című, 1893-ban bemutatott gigantikus manézsdarabjában „egyáltalán nem tért ki az óslakosok [...] kultúrájára vagy történelmére”, és ehelyett az „Észak-Amerikába történt bevándorlás ünnepe[ként]” vitte színre az országalapítás epizódjait.³¹²

A szelektív történelem-értelmezés és a hely- illetve korszakfüggőség persze általában is érvényes bármilyen történelmi anyag adaptálására, ahogy például a francia forradalom porondra vitele Párizsban és Londonban a helyi társadalompolitikai viszonyok fényében hol átfedéseket, hol eltéréseket mutatott.³¹³ Mindazonáltal a mitologizáló cirkuszi pantomimek sajátosságaként kiemelhető, hogy a feldolgozások már-már végtelen rugalmasságról tettek tanúbizonyságot. Az osztrák író, bohóc Heino Seitler, aki 1935-ben megalapította a bécsi Circus- und Clown-Museumot (Cirkusz- és Bohócmúzeumot), olyan esetet is lejegyzett a híres bohóckolléga, Tom Belling visszaemlékezései alapján, amely bár nem verifikálható, de az általános pantomimrendezői tendenciák fényében hihetőnek tűnik: Folcini, a moszkvai cirkuszt 1869-ben megalapító Albert Salamon sky (Al’bert Salamon skij) társulatában dolgozó bohóc, miután a cirkuszi szabóval titokban varratott magának egy királyi díszruhát, „hirtelen berontott a porondra a pantomim közben. Anélkül, hogy a darabban szükség lett volna rá, magára szabott egy szerepet, és egyszerűen beleavatkozott a pantomimbéli

309 Kober: Ich wanderte mit dem Zirkus, 153. o.

310 Dreesbach: Gezähmte Wilde, 277. o.

311 Himmel: Von der „bonne Lorraine”..., 44. o.

312 Gregory: The Spectacle Plays and Exhibitions of Imre Kiralfy, 211. o.

313 Vö. Feilla: Performing History, 66. o. sk.; Assael: The Circus and Victorian Society, 58–60. o.

cselekménybe úgy, hogy közben a megdöbben és zavarodott kollégákat [...] teljesen kizökkentette, amivel már az előadást is veszélyeztetni kezdte. A legsebbe a történetben az, hogy arcátlanságával elérte, hogy a következő estén is eljátszhassa ezt a királyszerepet.”³¹⁴ A történeti hitelességre támasztott igény effajta szituatív felülírása már a legkorábbi pantomimekre jellemzőnek tekinthető, hiszen a rugalmas anyagkezelést a kezdetektől fogva nagyban meghatározta a közönség valós vagy elvárt reakcióinak számításba vétele csakúgy, mint a látványosság elvének elsődlegessége. A cirkusztörténész Helmut Hanke érezhető nehezteléssel idézte fel a Marlborough grófjának halálát megjelenítő, egyik legerőteljesebb korai manézsarabnak az Andrew Ducrow-féle adaptálását, amelyben Ducrow nem a hadvezér valós halálát – az időskori gutaütést – vitte színre, hanem a „darab heroikus-tragikus hatásának”, illetve a tragédia előtti, „tömegeket megmozgató, turbulens lovas küzdelmek” látványosságának megőrzése érdekében inkább lemondott „a történelmi igazságról”, és a gróftól hősi halált haló tisztként szerepeltette.³¹⁵

A felsorolt példákban megnyilvánuló, roppant rugalmas történelem-értelmezés összességében azért nevezhető mitologizálónak, mert valamennyi rendezői-szerzői döntés nyomán legalább kettős olvasati lehetőség nyílik meg, illetve már maguk ezek a döntések is olyan viszonylagos olvasatra támaszkodnak, amely logikáját tekintve egyszerre alapul a képiség látványalapú alkalmazásán, az epizodikus-anekdotikus történetmesélés eljárásán, illetve a történetiség, a történeti hitelesség illúziójának megőrzésén. Az a Christoph Jamme német filozófiatörténész által megfogalmazott belátás, mely szerint a modernkori mítosz-értelmezések elmozdultak az allegorizálás, „a régi mitológé mák kreatív-eklektikus használata” és a „szemiotikai pluralizmus” irányába,³¹⁶ vonatkoztatható a történelmi manézsarabok sajátos historiográfiájára is, hiszen a történelem retorikai képpé való tágítása, a történelmi tényekként elfogadott tartalmak „kreatív-eklektikus” feldolgozása ugyanúgy jellemző rájuk, mint a jelekkel és jelentésekkel űzött játék. A Nagy Frigyes életéből vett epizódokat feldolgozó Circus Busch-féle pantomim beható elemzése részleteiben is megmutathatja e szerzői és befogadói stratégiáknak a működésmódját, illetve kultúrtörténeti

314 Seitler, Heino: Heute hier – morgen dort! Geschichten aus dem Zirkusleben. Wien: Scheibl, 1936, 71. o.

315 Hanke: Das Abenteuer der Manege, 131. o.

316 Jamme, Christoph: „Gott an hat ein Gewand”. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien [1991]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, XIII. o.

jelentőségét, amely általánosságban akként határozható meg, mint amit Gerhart von Graevenitz, a kiváló német irodalom- és kultúrtörténész a mítoszok publicisztikai alkalmazását leírva sajátos „észjárásnak” nevezett. Szerinte a mítoszokra való hivatkozás, pontosabban a reneszánsztól fogva terjedő és a kora 19. században uralkodóvá váló mitologizáló beszédmód bár kioltani látszik a racionális érvelés szükségszerűségét a maga analógiás, metaforateremtő és példálózó technikáinak köszönhetően, ám „keverékként” egyúttal képes magába sűríteni „a különbözőféleképp haladó vagy maradi mentális formációkat”,³¹⁷ és ekképp tükrözni azt a paradoxont, amely – Ernst Bloch közmondásossá lett megfogalmazásában – a „nem-egyidejűség egyidejűsége[ként]”, vagyis a modernség és a modernségellenesség ötvözeteként értelmezhető.³¹⁸

2.3.4 Példa: Fridericus (1924, 1932)

A *Fridericus*, illetve *Fridericus Rex. Der Philosoph von Sanssouci* (Fridericus [rex]. Sanssouci filozófusa) címmel, 1924 januárjában Hamburgban, 1924 márciusában Berlinben, majd 1932 októberében Breslauban bemutatott manézsda-rab azon előadások közé tartozott, amelyekre a Circus Busch hirdetései több mint száz alkalommal invitálták a közönséget, és amely a *Das Geheimnis von Mayerling*hez hasonlóan támaszkodhatott az 1920–1930-as évek mozgóképes és színházi, valamint életrajzirodalmi konjunktúrájára. Mindazonáltal – amint a német történész Bernd Sösemann vázolta – a király és Poroszország mítosza már jó százötven éve duzzadt, amelynek során, pontosabban főként az 1848-as forradalmak óta a vele kapcsolatos „tényszerű tartalmak klisék konglomerátumára zsugorodtak”, ami alkalmassá tette a porosz uralkodó alakját arra, hogy a felvilágosult abszolutizmushoz társított értékek mellett magába olvassza ezek ellentéteit is, amiként a porosz mítosz összességében is transzportálta a dicső hadjáratok és a megsemmisítő vereségek sorából fakadó kettősségek hagyományát.³¹⁹ Az első világháború után a Fridericust megidéző kulturális termékek nemegyszer összefüggésben álltak a vesztes háború traumájának feldolgozására

317 Graevenitz: *Mythos*, 206. o. sk.

318 Vö. Bloch, Ernst: A nem-egyidejűség és dialektikájának kötelessége [1932]. In: uő: *Korunk öröksége*. Ford. Bendl Júlia. Budapest: Gondolat, 1989, 111–172. o.

319 Vö. Sösemann, Bernd: *Preußen*. In: Wodianka – Ebert (szerk.): *Metzler Lexikon moderner Mythen*, 304–309. o., itt: 304. o. és 306. o.

tett kísérletekkel,³²⁰ amelyek a nemzetegység megéneklését és a – valós vagy képzelt – porosz tradíciókra történő visszanyúlást tűzték ki célul, ám összességében az „alapanyag” roppant heterogén kezelésének és a célközönség társadalmi-kulturális szóródásának okán meglehetősen nehéz egyetlen, közös nevezőre hozni azt a számtalan filmet, történelmi regényt, anekdota-gyűjteményt, színielőadást, festményt és grafikát, amely az 1920–1930-as években újdonságként vagy a hagyományból felbukkanva, erősebb vagy gyengébb visszhangot keltve cirkulált a köztérben. A német szakkönyvszerző, újságíró Hans Dollinger is kimutatta tekintélyes anyagot megmozgató, a Frigyes-kép változásait végigkövető monográfiájában, hogy például épp 1924-ben egymásnak teljes mértékben ellentmondó értékelések láttak napvilágot a legkülönbözőbb műfajokban.³²¹ Feltételezésem szerint a Circus Busch manézsdarabja, amelyről műsorfüzet formájában nemcsak egy hat és féloldalas tartalomismertető, hanem egy hatvankét oldalas szöveggönyv, valamint egy – az 1932-es bresloui előadáshoz készült – nyolcoldalas, a darab képeit és szereplőit címszavakban bemutató szórólap is fennmaradt, figyelemreméltó módon tudta összeegyeztetni azokat a „hozzávalókat”, amelyek révén a cirkusz merőben ellentétes ideológiai és kultúrafogyasztói elvárásoknak is meg tudott felelni. Ahhoz, hogy láthatóvá váljék, mely elemek biztosították ezt a rugalmasságot, a következőkben a forrásdokumentumokra, valamint a Fridericus-kultusz rekonstrukcióira és a manézsdarab recepciójára támaszkodva vázolom fel az alkotói és a befogadói oldal viszonyulását, igyekezve rámutatni arra, hogy az alfejezetben kifejtett mitologizáló eljárások miként azonosíthatók be.

A manézsdarab alkotóelemei három forrásdokumentumban

A „nagy történelmi manézs-szindarab” alcímmel ellátott, rövid műsorfüzet patetikus felütése amellett, hogy maradéktalanul igazolja Bernd Sösemann fent említett megállapítását – mely szerint Nagy Frigyes a vesztes világháború okozta sebeket begyógyító hősként támadhatott fel a világégés után –, és ekként megerősíti a mitologizálás válságtünetként való értelmezhetőségét, megidézi a Leo Löwenthal vázolta „katalógus” túlzásait is, nem spórolva a sután retorizált képekkel: „Egy szerencsétlenül lezajlott háború után, amely egy felvirágzó, munkaszerető népet ezer sebből vérezve hagyott hátra, a felépülésre

320 Vö. Sösemann: Preußen, 305. o.

321 Vö. Dollinger, Hans: Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten. München: List, 1986, 166–169. o.

vágyó tekintet a múlt nagyjai felé fordul! Frigyes, aki a nép ajkán az »öreg Fritz«, az éles elméjű és csakis népének szolgálatában munkálkodó vezér, milli-ónyi szívben ébreszti föl a kívánságot, hogy egy ily kimagasló szellem – a dolgokat elrendezvén és segítvén – megmentőként jelenjen meg népe előtt.”³²² Hogy még egyértelműbb legyen az üzenet, a kezdő kép a potsdami kriptája előtt fel-sejlő szellem-királyt jeleníti meg, amint egységességre, a belviszályok meghaladására szólítja fel népét, majd időben visszaugorva a fiatal, szépművészetet és fuvolaszót kedvelő királyfi szobájába vezet, ahol Frigyes két pajtása a szigorú apa zenegyűlöletétől és az ebből fakadó retorzióktól rettegő fuvolatanárt ugratja, míg a játékosnak szánt fenyegetés a császár tényleges fellépésével valóra nem válik (2. o. sk.). A kérlelhetetlen atya nemcsak a „vértlen művészt” utasítja ki az országból, hanem a bátyjával szolidaritást vállaló nővér felett is szigorúan ítél-kezik, aminek köszönhetően „felismerhetővé válik apa és fia lélektani különbsége, amely később még súlyosabb konfliktusokhoz vezet” (3. o.). A következő kép a „kedélyességével” tüntető úgynevezett dohánykollégiumba vezet, ahol a szigorú király egy másik arcát ismerheti meg a néző, amint „szeretett pipája és a kőkorszó” mellett rangjáról megfeledkezve, „ivócimbora[ként]” mulatozik Gundling nevű kamarása tréfáin, aki az „udvari bolond szerepét [...] kevésbé sziporkázó szellemének, mintsem jó németes iszákosságának köszönhetően tölti be” (4. o.). Ám nem kell sokáig várni a következő apa-fiú konfliktusra, ugyanis a kollégiumi vigadozásra kényszerített királyfit nem kevéssé alázza meg, hogy a király mindeközben házkutatást rendel el a lakosztályában, és utasítást ad az ott zsákmányolt francia kötetek elégetésére; csakhogy a papírok között felbukkan a királyfi bimbózó hadvezéri tehetségéről tanúskodó, felskiccelt haditerv, ami „egy rövid pillanatra közelebb viszi Frigyes Vilmost a fiához, aki megindító, felbuzgó szeretettel nyúl apja keze után – a békülékeny emberségesség feledhetetlen pillanata –, csakhogy az apa szívjósága hamar elszáll, és a káplárpálca győzedelmeskedik az atyai szív felett” (5. o.). Ugyanez ismétlődik meg az ifjú Frigyes szökési kísérlete alkalmából, amely után hadbíróság előtt kell felelnie, ám ezen epizódot nem fejt ki a műsorfüzet szerzője, hanem nagyot ugrik ahhoz a képhez, amely „a Circus Busch régről híres erősségét érvényes[ítve]” egy „tarka, szemképráztató balett” kíséretében vezeti be a nézőt a berlini kastély álarcos báljába, ahol az immár apátlan, fiatal király azzal lepi meg a „mit sem sejtő” osztrák és szász követeket, hogy másnap hajnalban seregeivel el kívánja

322 Circus Busch: Fridericus. Der Philosoph von Sanssouci [műsorfüzet], saját gyűjtés, 2. o. A füzetből származó idézetek oldalszámait a főszövegben zárójelben adom meg.

foglalni Sziléziát, s ezt a kastély udvarán gyülekező tisztek előtt is kihirdeti (5. o. sk.). A hatodik és hetedik kép a fölényben lévő poroszellenes seregek Roßbach és Leuthen mellett 1757-ben elszenvedett vereségét jeleníti meg, amely bukások természetesen nem maguktól értetődők: a leutheni csata előestéjén „Frigyes tisztjei és katonái körében kedvszegettség uralkodik. Az utolsó tartalékokat is felélték. A gránátosok nagylábujja kikandikál a szakadt cipőkből. Már zubbonyuk gombjait töltötték bele a puskacsövekbe. Frigyes feltüzelő szellemisége azonban tudja, hogyan rázza fel a kétségbeesetteket, hogyan öntsön újra bátorságot a csüggedtekbe.” (6. o. sk.) A fenséges hadvezér, akit a döntő csata előtti víziója még visszarepít a Sanssouciban rendezett fuvolahangversenyre, a szeretett rheinsbergi kastélyába és a szökés miatt kivégzett barát halálához, harsónak hangjától kísérve vezeti harcba kopottas seregét, hogy végül a győzelmet követő, „elragadó szépségű” képben felcsendüljön az úgynevezett leutheni korál, a diadalért hálát adó karének (7. o.). Adolf Steinmann, a műsorfüzet szerzője mintegy Löwenthal kottájából játszik, amikor így ecseteli e nyolcadik kép porondra tervezett látványát: „A világ egyetlen színpada sem lehet képes arra, hogy érvényre juttassa ezt a tömeghatást, ezt a csodálatos hangulatot, amely az elragadott néző felé árad, aki olyannyira egynek érzi magát az alázatos győzőkkel, hogy legszívesebben maga is együtt énekelne az istennek hálát adó imát.” (Uo.) A zárókép már az öreg király – pontosabban a „hatalmas háborús és szellemi hős” – „életének engesztelő alkonyát” ábrázolja, amikoris Fride-ricus „Sanssouci csendes filozófusa[ként]” titokban pénzzel segít egy apródot, eltréfálkozik a kastélyparkban játszó potsdami nebulókkal, majd elgyönyörködik egy „kecses, a rokokó illatos varázsát árasztó balettben”, amely bizonyítja, „hogy a múzsák és gráciák hűek maradtak a hazai földhöz” (7. o. sk.).

A műsorfüzet írója pedig úgy tűnik, a már jól bevált retorikai panelekhez, a túlzásokhoz, az egyszerűséget és a nagyszerűséget hangsúlyozó fordulatokhoz maradt hű, illetve ahhoz az elbeszélésmódhoz, amely anekdotákból táplálkozva, a fentebb említett „mitikus »stációk«”³²³ kiragadásával szerkeszt egybe egy történetet úgy, hogy az okozati viszonyok és ekképp a történelmi motivációk láthatatlanok maradnak. Hasonlóképp visszaköszön az a Maurice Samuels által rekonstruált befogadói magatartás – pontosabban az itt elvárt befogadói magatartás –, amely a történelem megtapasztalásának közösségi jellegében rejlik: a műsorfüzet szerzője már-már szájbarágósan hozza az olvasó tudomására, hol van az a dramaturgiai csúcspont, amelyen helye van a kollektív, szereplőt és nézőt egyaránt

mobilizáló színjátszásnak. Mindazonáltal feltételezendő, hogy a manézsdarabnak a tartalomismertetőből kiszűrt alkotóelemei csakis abban az esetben működhetnek hatékonyan, ha – a melodramai hagyománnyal is összhangban – az alapjukként szolgáló anekdotahalmaz közismert volt. Arról, hogy milyen további, szintén közismertnek tételezett életrajzi részletekkel dolgozott a pantomim, a szöveggönyv szolgál bővebb felvilágosítással és egyúttal tanulsággal abban a tekintetben, hogy a hangsúlyok miként mozdultak el a két forrás között.

A szintén Adolf Steinmann tollából született, „történelmi színjáték” alcímmel ellátott, 1924-ben szerzői kiadásban megjelent szöveggönyv kilenc helyett immár tíz képben jelenítette meg a fiatal és az agg Frigyes életét, amely módosítás mindössze annak eredménye volt, hogy a királynak a berlini kastély udvarán játszódó, a porosz sereget harcba hívó fellépését a szerző különálló képpé tette. A szöveggönyvbéli jellemábrázolás azonban értelemszerűen árnyaltabb: a szerző – megfelelő karakterek szerepeltetésével – az ellenséges francia katonákat szoknyapecér és élvezeg karakterekként rajzolja meg, míg a poroszokat fegyelmezett, de jókedélyű, családszerető és természetesen áldozatkész harcosokként láttatja, akiknek hitbuzgalmát Frigyes szkeptikus elfogadással kezeli; a kivételek, mint például a kapituláló Finck (Finkh) altábornagy felléptetése csupán arra szolgálnak, hogy a királyi hadvezér rétori és stratégiai tehetsége, valamint empatis jelleme és vallási toleranciája kellő kontúrokat nyerjen. A műsorfüzetben olvashatókhoz képest viszont ennél jóval fajsúlyosabb módosulást érint a trónörökösről rajzolt kép azon vetülete, amely mindjárt a prólogus utáni jelenetekből, valamint az udvar életéről diskuráló bennfentesek eszmecseréjéből olvasható ki. Ezek ugyanis félreérthetetlenül utalnak Frigyes homoszexualitására, amikor például az apa által tiltott fuvolaóra vörös selyemköntöst öltve Frigyes a finom anyag simogató tapintását éneкли meg, vagy amikor egy kamarás és egy gróf az immár koronás fő nővel szembeni ellenszenvéről és feminin vonásairól értekezik. Mindezt a szerző még azzal is kiegészíti, hogy a leutheni csata előestéjén a monologizáló királlyal nemcsak Sanssouci fuvolaszóval kísért képét idézteti meg, hanem Voltaire-ről is megemlékezik, a „gúnyolódók legszellemesebbiké[ről], a barátok legcsalfábbiká[ról]”,³²⁴ ami félreérthetetlen utalás Voltaire emlékirataiban, illetve az általa eredetileg névtelenül kiadott pamfletben ecsetelt, az udvari szexualitást érintő, intim

324 Circus Busch: Fridericus[,] der Philosoph von Sanssouci [szöveggönyv], Zirkusarchiv Winkler, 49. o.

információkra.³²⁵ De a szöveggönyv ezenkívül explicit módon is megnevezi a saját nem irányában tanúsított vonzalmakat: a zárójelenetben felbukkan az a kedélyes gránátos, aki a király vezetői kvalitásait kétségbe vonta, és akinek Frigyes a leutheni ütközet előestéjén megígért egy tallért, ha megszületik a hatodik gyermeke. A király kérdésére, hogy a férfi miért csak most, a tizennegyedik utód után jelentkezik, az apa így válaszol ízes berlini dialektusban: „Csupa lány, fenség! – És hát tudom, fenségedet nem érdeklik a lányok!”³²⁶ A műsorfüzet-beli tartalomismertető és a szöveggönyvbeli melodráma Fridericus azonban a hazaszeretet és a nemzetegység hangsúlyozását tekintve messzemenően megegyezik: a prológusban és a zárójelenetben versnyelven megszólaló Frigyes nem hagy kétséget azon meggyőződése felől, hogy a németek szabadságvágya és összetartása a nemzet felemelkedésének záloga.

A nyolc évvel későbbi, 1932-es breslaui vendéjátékhoz készült szórólap az idő- és helyfüggő adaptálás iskolapéldájaként is olvasható: a kétoldalas, öntömjénezéssel nem takarékoskodó felvezetés nemcsak a hamburgi és berlini sikersizériára és a Breslauban különösképp érezhető Frigyes-relevanciára hivatkozik, hanem kiemeli azt is, hogy a darab az „anekdotikus” és „népies jelleget” hangsúlyozva „nem hódol semmiféle politikai tendenciáknak”, s a „gazdaság fellendítéséhez” „nagy számú breslaui keresetnélküli” alkalmazásával kíván hozzájárulni.³²⁷ A történelmi politikum annyiban mégis érvényre jutott, hogy a sziléziai hadjáratot megelőző porosz–osztrák diplomáciai válság ecsetelésének külön jelenetet szentelt a szerző. Továbbá a műfaji besorolás is némi hangsúlyeltolódást sejtet, ugyanis a darab elnevezése immár a „nagy napok revüje” első alcímmel is kiegészült, míg a „manézs-szindarab” – „történelmi” nélkül – a második alcím-befutó lett. A vendéjáték részleteiről más forrás híján csupán a recenziókból nyerhető ki információ – erre a következő oldalakon még visszatérek –, ám ami a három forrástípus kapcsán ezen a ponton döntőnek tekinthető, az egyfelől a kollektív ismereteket feltételező epizodikus-anekdotikus szerkesztési elv, amely – másfelől – egyszerre tesz eleget a hadtörténetbe bevonuló porosz sikerek megidézésével kapcsolatos igényeknek és az intim bennfentességet sugalló tudás kinyilvánításának. E két utóbbi mozzanat közt ugyanakkor nem

325 Vö. Alings, Reinhard: „Don’t ask – don’t tell” – war Friedrich schwul? In: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (szerk.): Friederisiko. Friedrich der Große. Kiállítás-katalógus. München: Hirmer, 2012, 238–247. o., itt: 243. o. sk.

326 Circus Busch: Fridericus[.] der Philosoph von Sanssouci [szöveggönyv], Zirkusarchiv Winkler, 61. o.

327 Circus Busch: Fridericus Rex [szórólap], Zirkusarchiv Winkler, [3–4. o.].

elhanyagolható ellentmondásosság feszül, hiszen egy alakban egyesül a harci harsonákat megszólaltató, nemzettudatot erősítő uralkodó és a vörös selyemköntöst viselő, filozofikus lelketű, fuvolázó álmodozó figurája.

Az előadások környezete és fogadtatása

Valószínűsíthető, hogy ezen ellentmondásosságra vezethető vissza az előadások kritikáiból kirajzolódó, ambivalens öszkép, amelyből nem szűrhetők le világos tendenciák, és amelybe erősen belejátszhatott a kortársi kultúrában circuláló, különféle Frigyes-ábrázolások hatása is. Ebben az összefüggésben két olyan paradigmaticus előkép tűnik lényeginek, amelyre a darab szerzője és a manézs-darabot kísérő hirdetések is utalnak: ez egyfelől a festő-grafikus Adolph Menzel jóvoltából áthagyományozott Frigyes-imázs, másfelől pedig az 1922–1923-ban bemutatott, fentebb futólag említett, Cserepy-féle *Fridericus Rex*-film, melyek szinergiája mintegy a Circus Busch darabjában és az ezt kísérő produktumokban öltött testet.

A porosz uralkodó képzőművészetben áthagyományozott ábrázolásai kapcsán a német művészettörténész Helmut Börsch-Supan arra mutatott rá – egybehangzóan a fentebb tárgyalt, népszerű történelmi képekkel foglalkozó tanulmányokkal –, hogy a kép „hűen ábrázolhat, és ekként történelmi igazságot rögzíthet, ám alig érinti a történelem differenciált okozati hálózatosságát”, amikor a „történelmet történetekké oldj[a] fel”, és „az anekdota felé tendál[]”.³²⁸ Börsch-Supan ugyanakkor nemcsak arra a sajátosságra hívta fel a figyelmet, hogy a Frigyes-ábrázolások körében nem volt jellemző a túlzás eszközének használata – vagyis viszonylag kevés karikatúrát vagy túlzóan glorifikáló képet találni –, hanem arra is, hogy a Menzel-féle festmények és legfőképp azok a fametszetek, amelyeket a művész 1840–1842-ben Franz Kugler Frigyes-életrajzához készített, hangsúlyosabban fordultak az uralkodó alakjának pszichologizáló, hétköznapi-polgárbarát megformálása felé.³²⁹ Menzel ugyanis bár támaszkodott a főként Daniel Chodowiecki nevével fémjelzett, heroizáló képtradícióra,³³⁰ de a realiz-

328 Börsch-Supan, Helmut: *Nachleben im Bild. Wirklichkeit und Legende*. In: uő – Benninghoven – Gundermann, Iselin: *Friedrich der Große*. Berlin: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, 1986, XV–XXI. o., itt: XV. o.

329 Börsch-Supan: *Nachleben im Bild*, XIX. o. sk. Frigyes-karikatúrákhoz vö. Dollinger: *Friedrich II. von Preußen*, 125. o. sk., 133. o., 155. o.

330 Vö. Ehler, Melanie: *Daniel Nikolaus Chodowiecki. „Le petit maître” als großer Illustrator*. Berlin: Lukas, 2003, 137–147. o.

mus stílusirányzatának jegyében a szemtanú képzelt szerepébe bújva³³¹ „döntően differenciálta és modernizálta ezt a képet”, nemegyszer ironikus és a zsánerfestészetből merítő kifejezőmódot választva.³³² A Menzel-grafikák, számos Fridericus-anekdotagyűjtemény mellett, az első világháború után is tömegesen kerültek a piacra,³³³ ami az uralkodó „emberarcú” képének vizuális és szöveges közegben történő áthagyományozódását biztosította.

A két meghatározó komponenssel, vagyis a nagypolitika és a hadművészet halhatatlan főszereplőjének, illetve a magánéletet élő, halandó embernek a figurájával operált Arzen von Cserepy négy részből álló, monumentális történelmi filmje is, ám épp fordított tendenciával. Míg az első három rész az apa-fiú konfliktus, a műkedvelés-művészetpártolás és a felvilágosult abszolutizmus társadalompolitikai súlypontjai köré épült, addig a negyedik rész a leutheni csatának és Poroszország diadalának állított emléket, jöllehet az uralkodó esendőségének is teret engedve.³³⁴ Bár a film sugallta királykép még messze állt azoktól az egyoldalú, Bernd Sösemann leírása szerint a diktatúrákra jellemző Frigyes-ábrázolásoktól, amelyek a „katonai sztereotípiákat” előnyben részesítve minden „ettől eltérőt, kellemetlent és irritálót” kizártak, vagyis „az aufklérert, a frankofilt, [...] a zeneszerzőt és a művészt csakúgy, mint a toleranciáról, uralkodásról, etikáról és morálról alkotott elképzeléseit”,³³⁵ ám az 1924-es vetítések alkalmával – amelyek egybeestek a Fridericus-manézsarab hamburgi és berlini előadásaisal –, majd később is előfordultak olyan tiltakozó visszajelzések, amelyek a filmet a „tömegmészárlásban lelt öröm” közvetítőjének és „uszító színjátéknak”

331 Vö. Muhr, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2006, 195–200. o.; vö. továbbá Maurer, Kathrin: *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*. Berlin – Boston: de Gruyter, 2013, 127. o. és 129. o.

332 Kohle, Hubertus: Adolph Menzels Friedrich. Eine Apologie historischer Größe? In: *Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* (szerk.): *Friderisiko*, 272–283. o.; itt: 273. o. és 276. o. skk.

333 Vö. Henning, Herzeleide – Henning, Eckart: *Bibliographie Friedrich der Große 1786–1986. Das Schrifttum des deutschen Sprachraums und der Übersetzungen aus Fremdsprachen*. Berlin – New York: de Gruyter, 1988, 380. o. sk.

334 A Walter von Molo írta Fridericus-regény adaptációjának összefüggésében vö. Wicher, Lasse: *Personale Mythen des Nationalsozialismus. Die Gestaltung des Einzelnen in literarischen Entwürfen*. Leiden é. m.: Fink, 2018, 232–242. o.; továbbá a Ruhr-vidéki válság összefüggésében és részletes recepciótörténettel vö. Nowak, Kai: *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik*. Göttingen: Wallstein, 2015, 361–365. o.

335 Sösemann: *Preußen*, 308. o.

nevezték.³³⁶ Mindez persze nem volt független attól a filmipari tendenciától, melynek során egyre-másra kerültek a vászonra háborús filmek, melyek közül nem egy kifejezetten militáns üzeneteket hordozott.³³⁷

A Circus Busch manézsdarabja tehát olyan kultúrpolitikai feszültségi mezőben került porondra, amelyben kézenfekvőnek tűnt, hogy az aktuálpolitikai kisa-játítás vádjá ugyanúgy felmerülhet, mint az uralkodó kisember-közei – és adott esetben túlzottan negédes vagy intim – képének megrajzolásáé. Hogy a cirkusz mindkét olvasatnak teret kívánhatott biztosítani, nemcsak a tartalomismertető és a szövegkönyv jellemrajzaiból sejthető, hanem az előadásokat hirdető plakátokból és általában a manézsdarabhoz kapcsolódó képhasználatból is. Az amszterdami különgyűjtemény állományában található öt poszter – a Menzel-képek ikonográfiájára erősen támaszkodva, viszont a zenebarát és homoszexuális Frigyes alakját figyelmen kívül hagyva – végigzongorázik ezeken a regisztereken: a filozofikus gondolataiba merülő, illetve a nézőre figyelmesen kitekintő idős király képe, amely explicite egy Menzel-rajzot másolt, ugyanúgy képmotívum lett, mint a potsdami nebulókkal tréfálkozó uralkodó és a csapatait a harcba vezető hadúr.³³⁸ Mindez kiegészült még a leutheni csata megnyeréséért hálát adó dragonyosok és egy kifejezetten jókedélyű, bajszos porosz zászlóvivő ábrázolásával is.³³⁹ Ezenkívül a szövegkönyv és egy-egy részletesebb újsághirdetés világossá tette, hogy a Menzel-féle képhagyomány ihlette azt a Frigyes

336 Anonim: Der Fridericus-Film als Schulfutter. In: Vorwärts MA, 1924. február 2., [6. o.], FES. Az 1920-as évek Fridericus-filmjeihez átfogóan vö. Stiasny, Philipp: Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929. München: text + kritik, 2009, 339–387. o.

337 Osztrák és magyar vonatkozásokhoz is vö. Kerekes Amália – Teller Katalin: Jahr-Markt der Schüsse. Das Gedenkjahr 1924 in Texten und Bildern aus Österreich und Ungarn. In: Preljovic, Vahidin – Ruthner, Clemens (szerk.): „The Long Shots of Sarajevo”. 1914: Ereignis – Narrativ – Gedächtnis. Tübingen: Narr – Francke – Attempto, 2016, 635–649. o., itt: 641–645. o.

338 Vö. Circus Busch: Fridericus, der Philosoph von Sanssouci [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001597, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173083>; Circus Busch: Fridericus, der Philosoph von Sanssouci [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001478, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/172964>; Circus Busch: Fridericus, der Philosoph von Sanssouci [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001814, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173300>; Circus Busch: Fridericus, der Philosoph von Sanssouci [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001592, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173078>; Circus Busch: Fridericus, der Philosoph von Sanssouci [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010002230, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173715>.

339 Vö. Circus Busch: Fridericus, der Philosoph von Sanssouci [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001595, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173081>.

álmodozásában felbukkanó két „élőképet” is, amely A sanssouci-i fuvolaverseny, illetve a Rheinsberg címet kapta a manézsdarabban.³⁴⁰ S végül a műsorfüzet borítója szintén a derűs, az alattvalókkal közvetlen viszonyt ápoló uralkodó képét örököltette meg, aki engedélyezte a Sanssouci kastélyparkjának játszótérként való használatát (11. kép).³⁴¹ Mindazonáltal a filmes Fridericus-elődre történő hivatkozás félreérthetetlenül a konkurenciától való elhatárolódás bélyegét hordozta magán: Buschék, ahogy a Quo vadis? esetében, úgy a berlini előadássorozatot is már a „Nem film! Élethű dokumentum!” kitéttel hirdették.³⁴²

Ezen előzmények, valamint a cirkusz profilírozása fényében kiváltképp tanulságos, milyen visszhangot keltettek a hamburgi és a berlini bemutatók. A manézsdarab szerzői intenciójától eltérően nem a hálaadó karének bizonyult közönség-mobilizálónak, hanem – amit egyetlen hamburgi orgánumként épp a baloldali-liberális *Hamburger Anzeiger* emelt ki a darab 50. előadásáról szóló kritikájában, bármiféle iróniától vagy rosszallástól mentesen – a *Deutschlandlied*, a Weimari Köztársaság himnusza, amelyre „a nézőtéren mindenki egy emberként emelkedett fel”, hogy „állva énekelje a dalt”.³⁴³ Mindeközben a másik meghatározó hamburgi sajtóorgánum, a konzervatív *Hamburgischer Correspondent* szokatlanul hosszú cikkben azért lelkesedett a manézsdarabért, mert a dekorációk, táncbetétek, lovas és vizes látványelemek erőssége mellett az előadás a maga „eleven és meleg megformáltságával” jól vegyítette a „patrióta lelkesedéstől” izzó és „egészséges humorral” fűszerezett, professzionálisan elővezetett párbeszédet.³⁴⁴ A *Hamburger Nachrichten*ben a cirkusz sajtóközleményeként megjelent beharangozó csakúgy, mint az előadássorozatot záró, a következő manézsdarab színrevitelét a *Hamburger Anzeiger*ben bejelentő cikk világossá tette a válalkozás súlypontjait: egyrészt az „uniformisok, dekorációk, lovasok és gyalogos seregek nagyívű mozgósításával” megrendezett lovasmutatványok „jóvágású lovasok és mozgalmas csaták jeleneteinek” kibontakozására adtak lehetőséget, másrészt a „pompás balettek” mellett „élőképek sorozata”, többek közt a „híres

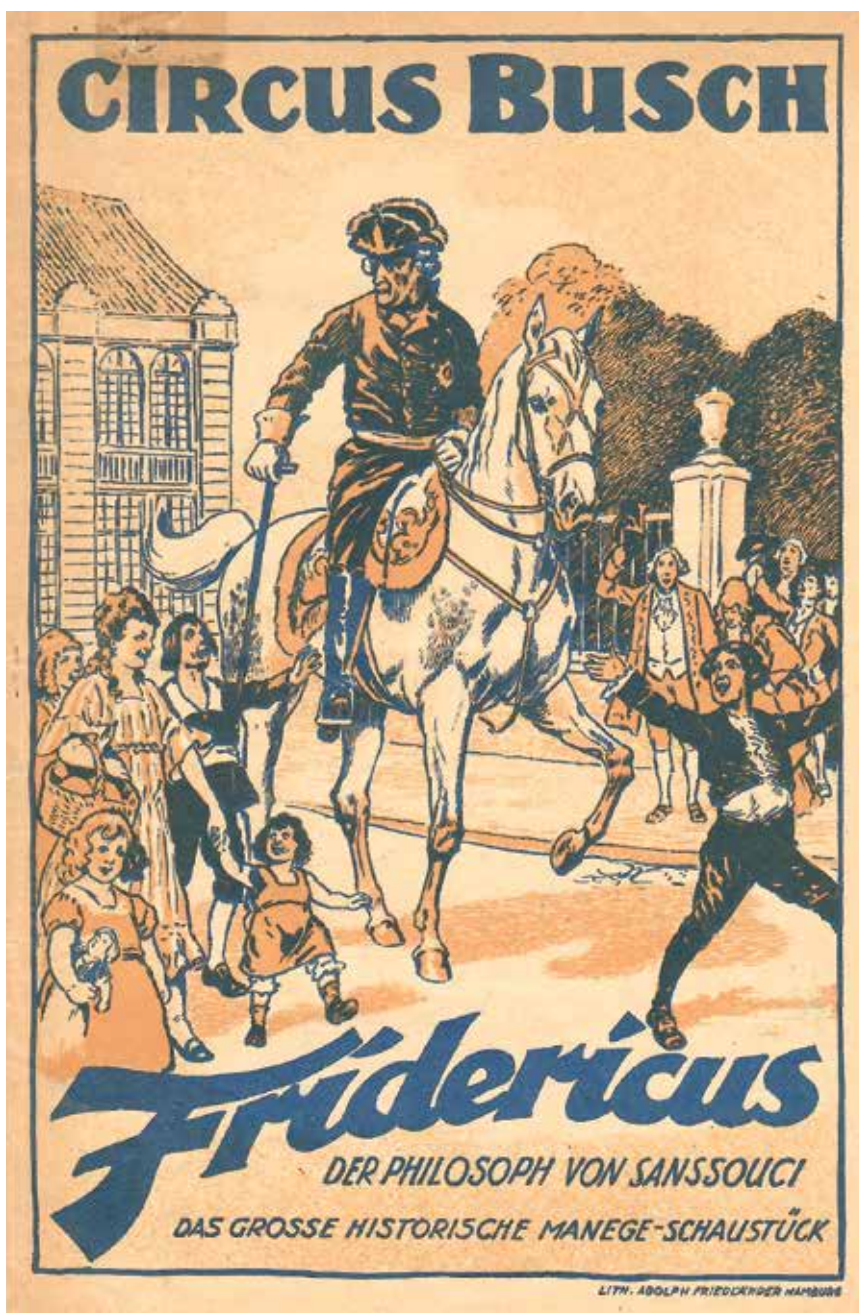
340 Vö. Circus Busch: Fridericus[,] der Philosoph von Sanssouci [szövegkönyv], Zirkusarchiv Winkler, 49. o.; [Circus Busch: az 1924. január 6-i műsor keretes hirdetése]. In: *Hamburgischer Correspondent* MA, 1924. január 6., 2. melléklet, 4. o., *Europeana*.

341 Vö. Circus Busch: Fridericus. Der Philosoph von Sanssouci [műsorfüzet], saját gyűjtés, 8. o.

342 Vö. [Circus Busch: az 1924. március 22-i műsor keretes hirdetése]. In: *Berliner Tageblatt* MA, 1924. március 22., 4. melléklet, [2. o.], ZEFYS.

343 Anonim: Im Zirkus Busch. In: *Hamburger Anzeiger*, 1924. február 20., [3. o.], *Europeana*.

344 -z.: „Fridericus” im Zirkus Busch. In: *Hamburgischer Correspondent* MA, 1924. január 11., melléklet, 2. o., *Europeana*.



11. kép: Circus Busch: Fridericus. Der Philosoph von Sanssouci [műsorfüzet], saját gyűjtés.

»fuvolaverseny«³⁴⁵ várta a nézőket, bebizonyítva, hogy „épp népünk nagyszerű múltjának tapintható valósággá váló, apolitikus fejezetei alkalmasak arra, hogy valamennyi társadalmi réteg széles tömegeit tegye emelkedetté, és lelkesítse őket”.³⁴⁶ Az aktuálpolitikai utalások és az ahistorikussá, politikamentessé tétel kétélű pengéjén bemutatott cirkuszi tánc a hamburgiakénál erőteljesebben meghúzott motivikus ívet leírva tükröződött a berlini kritikákban. A nemzeti-liberális *Berliner Börsen-Zeitung* bírálata paradigmatis módon foglalta össze e kettősséget, utalva a kosztümök és díszletek történelmi hitelességére is:

[...E]l kell ismernünk, [a színdarab] nem vadászik költői babérokra. A manézs gőzölgő istállósaggal megtelt légkörében az irodalom nemigen akar tenyészni. A szerző okos önkorlátozással, egyoldalú politikai tendenciáktól mentesen főképp a nagy porosz király történetéből vett anekdotákhoz tartotta magát, ami azonban nem zárja ki, hogy ott, ahol a nagyszerű múlt és szomorú jelenkori sorsunk között rejtett fonalak szövődnek, az igazán hazaszerető lelkület egészséges pátosza ne nyilatkoznék meg.³⁴⁷

A „történelem- és mitomotorokként értett képek”³⁴⁸ egymásba fonódásának jelensége, amelyről összegző tanulmányában Gerhard Paul német történész értekezett, a manézsdarab előadásában a konzervatív *Deutsche Allgemeine Zeitung* leírása alapján is megvalósulni látszott.³⁴⁹ A szociáldemokrata-liberális *Vossische Zeitung* kritikusa ugyanakkor feleslegesnek ítélte a műsorfüzetben megfogalmazott *ars poeticát* – mely szerint Frigyes mintaképként történő bemutatása a kor szükségleteire felelt –, mondván, a király „hősi élete” enélkül is a porondra kívánczik, hiszen a „legnagyobb luxusú rokokóban” induló, „példátlan hadjáratokban” kicsúcsosodó és „bensőséges aggkori ihletettségben” végződő uralkodói pályafutás legfeljebb mozgóképen lenne még érzékletesebben

345 Anonim: Fridericus im Zirkus Busch. In: *Hamburger Nachrichten* MA, 1924. január 3., melléklet, [1. o.], Europeana.

346 Anonim: Bismarck im Zirkus Busch. In: *Hamburger Anzeiger*, 1924. március 4., 2. melléklet, [1. o.], Europeana.

347 Anonim: Fridericus Rex im Zirkus Busch. In: *Berliner Börsen-Zeitung* MA, 1924. március 30., 11. o., ZEFYS; vö. még Anonim: Zirkus Busch. In: *Berliner Tageblatt* MA, 1924. március 30., *Berliner Stadtblatt*, [3. o.], ZEFYS.

348 Paul, Gerhard: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History*. In: uő (szerk.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 7–36. o., itt: 19. o.

349 Vö. kw.: Zirkus Busch. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* AB, 1924. március 31., melléklet, [2. o.], ZEFYS.

bemutatható.³⁵⁰ Az idézett kritikából kirajzolódó általános sajtóviszhang egy-neműségétől két újságbeli megnyilatkozás tért el szignifikánsan. A szociáldemokrata Vorwärtsben valószínűsíthetően álneven megjelent kritika valójában nem olvasható kritikaként, ugyanis a szerző a cirkusz meglátogatása nélkül nyilatkozott azon plakát látványától ihletetten, amely a leutheni ütközet után az „Adjatok hálát Istennek” kezdetű karénekre rázendítő gránátosokat ábrázolta.³⁵¹ Ugyanakkor érdemes figyelmet fordítani az eszmefuttatás azon érveire, amelyek a manézsdarab kulcsmozzanatát, vagyis az aktuálpolitikai felhasználhatóság és az anekdotikus-ahistorikus beszédmód, valamint porondbéli megjelenítésük problémájára is vonatkoztathatók. A Michael von Lindenhecken nevet használó cikkíró fejében a filozófus-király és a vallásosság összekötése ütött szöveget, illetve az a kérdés, hogy „[m]iként fejezi ki magát egy filozófus cirkusz-szerűen: idomítással, egyensúlyozással, vízipantomimmal?”; Lindenhecken válasza egyértelmű volt:

[...] E]lismerem, hogy a divatos Frigyes-témát eddig túlságosan is alsórendűre módosították: Fridericus Rex kamarása, Fridericus Rex agara, Fridericus Rex udvari szakácsa, Fridericus Rex széklete stb. stb. Mindazon nyálás és giccses handabandázás, a nacionalistán kiigazított pseudo-Fridericus után tényleg épp ideje lett volna azt az igazi Fridericust, Sanssouci filozófusát a színpadra állítani, aki kegyetlenül viccelődött az édes istenen, aki mindenkit a maga módján boldoggá tett, és aki oly kevésbé ügyelt a német ügyekre, hogy a francia szövetség érdekében elárulta Elzászt az ősellenségnek. Skrupulusok nélkül...

Tehát: Egyáltalán nincs ellenemre, hogy a Fridericustól lerészegedett horogkeresztesek ellenében felmutassuk Sanssouci igazi filozófusát. De manézs-szenzációként?!³⁵²

Porondra tehát a szerző szerint nem való a Frigyes-pályafutás, és az ideális megjelenítés magában foglalná a király valláskritikáját, oportunizmusát,

350 -e-: Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1924. április 2., 1. melléklet, [2. o.], ZEFYS.

351 Ez a plakát nem maradt fenn az Amszterdami Egyetem gyűjteményében, ám az emlegetett jelenetet ábrázolja egy háromrészes poszter; vö. Circus Busch: Fridericus, der Philosoph von Sanssouci [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010001592, <http://theatercollectie.uva.nl/De-tails/collect/173078>.

352 Lindenhecken, Mich[ael] von: Der Manegephilosoph. In: Vorwärts, 1924. március 30., [2. o.], FES.

ballépéseit is annak érdekében, hogy a nacionalista-horogkeresztes diskurzusban gyökeret vert, hamis Frigyes-kép kiigazítható legyen. Kétségtelen, hogy a Circus Busch manézsdarabjának sikerét nem a történetileg reflexív, kritikai viszonyulás biztosította, ám az uralkodó franciabarátságára, valláskritikájára és a hadvezéri férfiaságot árnyaló hajlamaira tett utalásokkal bizonyára nem szolgálta ki maradéktalanul a szélsőjobb preferenciáit. Ezért is meglepők a demokrata *Berliner Volks-Zeitung* szerkesztőjének, Heinrich Heppenheimernek az állításai, aki a jobboldali sajtó kritikáit idézve, jó egy hónappal a premier után heves kirohanást intézett az előadás ellen, mondván, a cirkusz nemcsak történelmet hamisít, hanem „a legromlottabb, reakciós választási csalást” is elköveti, amikor „a porosz gránátosok dübörgő léptei[t], a pergő dobok[at], [...] a katonaindulók hangjai[t]” „a pacifista demokrácia ellenmérégeként” veti be.³⁵³ A szerkesztő-szerző által pellengérre állított nacionalista, monarchista és jobboldali lapok kétségkívül a patrióta felhangok kiemelésével tudósítottak a premierről – amellett, hogy a minőségi, népiesbe hajló revüjellegzet is hangsúlyozták –,³⁵⁴ ám nemcsak hogy túlzásnak tetszik az „ifjak vér- és vasfürdőjé[nek]”³⁵⁵ a cirkusz számlájára írt, militáns magasztalása, hanem felmerül az a gyanú is, hogy a cikkíró kizárólag a jobboldali sajtókonkurencia lapjaiból, nem pedig a manézs-darab megnézéséből tájékozódott, ugyanis tévedett a bemutató időpontját illetően, és már-már tendenciózusan szinte csakis a nacionalista olvasatot lehetővé tevő jelenetekre összpontosított. Könnyen lehet, hogy a *Fridericus*-film mellett a május eleji parlamenti választások szele, valamint a hitlerista mozgalom – az antiszemita-deutschvölkisch *Fridericus* című folyóirattal megtámogatott – előretörése tette ily mértékben tendenciózussá az újságcikket.

E két „kilógó” „kritika” szemügyre vételével – és a hozzájuk képest visszafogottnak tekinthető, fentebb idézett bírálatok áttekintésével – láthatóvá válik, milyen vékony jégen próbálkozott navigálni a cirkusz, amikor a történelem egy szeletének olyan mitologizáló olvasatát adta, amely egyszerre merített az „így volt” eszköztárából és a képi-anekdotikus közismeretekből, a makrotörténelem tudásanyagából és a mikrotörténeti epizódok kincstárából úgy, hogy kortalan melodramai és revüjelleggel felruházva, hazafias húrokat pengetve a legkülönbözőbb igényeket volt képes kielégíteni. Ekképp a manézs-darab nemcsak

353 H. h. [Heinrich Heppenheimer]: Reaktionäre Wahlmache im Zirkus. „Der Philosoph von Sanssouci”. In: *Berliner Volks-Zeitung* AA, 1924. április 26., [3. o.], ZEFYS.

354 Vö. Anonim: Zirkus Busch. In: *Neue Preußische Zeitung* AA, 1924. március 24., melléklet, [2. o.].

355 H. h. [Heinrich Heppenheimer]: Reaktionäre Wahlmache im Zirkus.



12. kép: [Próbafotó az *Es klappert die Mühle von Sanssouci* egyik jelenetéről], Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Varieté – Zirkus – Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

a német történész Roland Bernhard és szerzőtársai tanulmányában kifejtett diagnózist igazolhatja, mely szerint a történelmi mítoszok hatásossága nem a narratíva csiszoltságán áll vagy bukik,³⁵⁶ hanem a szintén történész Lisa Niemeyer megállapításaival is összhangba hozható, melyek szerint Frigyes alakjának 19. századi „polgárosítása” a kor morális elképzeléseinek megfelelően, aktualizálva ment végbe, ámde szerfelett anakronisztikus eljárások segítségével.³⁵⁷ Mindazonáltal igencsak feltűnő, hogy egyik korabeli kritika sem emlékezett meg a szövegkönyvből világosan kirajzolódó homoszexualitás témájáról, holott a kedélyesen szemtelenkedő gránátost alakító színész, aki a szövegkönyv szerint explicitte teszi az uralkodó férfinvonzalmát, több ízben is dicsérő hangon

356 Bernhard, Roland é. m.: Was ist ein historischer Mythos? Versuch einer Definition aus kulturwissenschaftlicher und geschichtsdidaktischer Perspektive. In: uők (szerk.): *Mythen in deutschsprachigen Geschichtsschulbüchern. Von Marathon bis zum Élysée-Vertrag*. Göttingen: V&R unipress, 2017, 11–31. o., itt: 17. o.

357 Niemeyer: *Im Spiegel der Geschichte*, 209. o. sk.

került említésre a sajtó visszajelzéseiben. Könnyen elképzelhető, hogy amiként a *König Ludwig XIV.* című manézsdarab esetében, úgy vagy itt is módosításokat eszközölt a rendező, vagy pedig a revüjellegű látványelemek felülírták ezt a mozzanatot, ami valószínűsíthetően megismétlődött az 1932-es előadások alkalmával is.

A nyolc évvel később Sziléziába is elvitt *Fridericus*-manézsdarab esete azt mutatja, hogy a kiélezettebb közéleti konfliktusok dacára – amelyre maga a cirkusz hol revübe hajló, hol militáns húrokat pengető manézsdarabokkal válaszolt – az afirmatív–ahistorikus tárgyalásmód, valamint a történeti–kritikus viszonyulás közti egyensúlyozás megmaradt a cirkusz repertoárján. Míg az 1924-es *Bismarck, der eiserne Kanzler* (Bismarck, a vaskancellár) a militarizmus 30-as évektől fatálisra váló felerősödésének előfutáraként értelmezhető,³⁵⁸ addig az *Es klappert die Mühle von Sanssouci* (Kattog Sanssouci malma) című, Nagy Frigyes auráját megidéző 1926-os vidám darab a nevetőizmokra és a könnyimirigyekre igyekezett hatni, amit a próba- és sajtófotóként készült fénykép is valamelyest sugall (12. kép). És azt is mutatja, hogy ez a stratégia kifizetődőnek bizonyult, ugyanis a náci *Schlesische Tageszeitung* újságírójának kivételével – aki „Potsdam szellemének” megalázásával és „hazafias érzelmek megerőszakolásával” vádolta a Frigyesből „egy anekdotikus dőreség pojácáját” kreáló „manézssrevüt”,³⁵⁹ miközben néhány nemzetiszocialista néző mégis magáénak érezte a darabot³⁶⁰ – a liberális, konzervatív és szociáldemokrata sajtó egyhangúlag üdvözölte a porosz katonáskodó eszmevilág háttérbe szorítását az anekdoták használata és a hazafiasság megéneklése javára, a történelmileg hitelesnek ható díszletezés és jelmezek biztosítása mellett. Bár a liberális *Breslauer Neueste Nachrichten* fájlalta, hogy a fiatal Frigyeset megjelenítő képekből hiányzott az aktualizálhatóság mozzanata, a konzervatív, németbarát *Schlesische Zeitung* kritikusa pedig a főszereplők jellemének kidolgozottabb ábrázolására és kevesebb látványelemre vágyott,³⁶¹ még a cirkusszal szemben jobbára igen kritikus szociáldemokrata *Volkswacht für Schlesien* szerzője is megértőn-elfogadón ecsetelte a „számos anekdotához” folyamodó, a „népiest” „meglehetősen otromba hangokkal”

358 Vö. többek közt Barthel, Achim: Bismarck im Zirkus. In: *Das Tage-Buch*, 1924. június 21., 859. o., ANNO.

359 Wa.: Konjunktur-Maskerade im Cirkus Busch. In: *Schlesische Tageszeitung*, 1932. október 12., 1. o.

360 Vö. p-t.: „Fridericus Rex” im Zirkus Busch. In: *Schlesische Tagespost*, 1932. október 12., [3. o.].

361 Vö. w. j.: Fridericus Rex im Zirkus Busch. In: *Breslauer Neueste Nachrichten*, 1932. október 12., 6. o.; Haugwitz, A. v.: Zirkus Busch „Fridericus Rex”. In: *Schlesische Zeitung* MB, 1932. október 12., melléklet, [2. o.].

kidomborító, de éppen ezért „felfrissülést” hozó előadást.³⁶² Ugyanő mutatott rá arra, hogy Frigyes alakjának mondaszerűvé válására vezethető vissza az a szelektív-megszépítő történelemértelmezés, amely kitakarja a sóadót bevezető, hamisított pénzzel machináló uralkodó képét, hogy csupán az őt körülvevő, romantikusként elővezethető és „strammul, peckesen járó” gránátosokat hagyja hátra: „És ezeket, csakis ezeket mutathatja meg egy darab, főként egy [manézs-] színdarab. Stramm, gyertyaegyenes fickók és velük szemben a mindig kissé hajlott háttal járó öreg Fritz, aki vállalkozásaiban maga is némileg kellemetlenül érezte magát. Így vonulnak el előttünk az est képei, amelyek sajátos módon egy szerfelett háborútlan háború légkörét árasztják.”³⁶³

Az 1924-es hamburgi és berlini, valamint az 1932-es *Fridericus*-előadások összességében tehát úgy kovácsoltak tőkét a porosz király történelmi alakjából, hogy az anyagot immunissá tették egy egyértelműen ideologizálható olvasattal szemben. A lényegi stratégia abban állhatott, hogy támaszkodva egy közismert ikonográfiai hagyományra, amely egybegyúrta a dicső hadvezér és jól számító nagypolitikus figuráját az érző és esendő magánember alakjával, valamint finoman rezonálva a kortársi politikai és műfaji igényekre, a cirkusz az anekdotikus – az okozatiságot és az igazolhatóságot háttérbe szorító, de a felismerhetőséget messzemenően biztosító és ezért közösségi tapasztalatot nyújtó – narratívát választotta, hogy a tudvalevően heterogén publikum számára jól fogyaszthatóvá tegye a történelmi alakot. Ez a semmire sem kötelező elbeszélésmód (amelyben Hayden White fentebb idézett megfogalmazásában „semmilyen kötelezettség nincs a két rend – a képzelt és a valós – elkülönítésére”)³⁶⁴ meglátásom szerint indokoltta teszi a cirkusztörténeti szakirodalomban elterjedt azon leegyszerűsítő nézet árnyalását is, mely szerint a cirkusz az inflációs években többek közt a *Fridericus*-pantomimmal is „meglovagolta a nemzetieskedő hullámot”.³⁶⁵ Sokkal inkább arról lehetett szó, hogy nagyon is számot vetve ezzel a tendenciával a cirkusz ezúttal a lavírozásban, diskurzusok vegyítésben látta a profitábilis középutat.

362 Anonim: *Fridericus Rex im Zirkus*. In: *Volkswacht für Schlesien*, 1932. október 11., melléklet, [2. o.], FES.

363 Uo.

364 White: *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*, 108. o.

365 Klünner: *Zirkusstadt Berlin*, 75. o. és 77. o.



3. A CIRKUSZ ESZTÉTIKAI ÉRTELMEZÉSE ÉS A TÖRTÉNELMI MANÉZSDARABOK



Kitágítva a történeti és ahistorikus elbeszélésmód problémakörét azt a kérdést járom körül elemzésem rövid zárófejezetében, hogy a manézsdarabok ellentmondásos összkepe milyen viszonyban áll a cirkuszt motivikusan felhasználó művészeti-irodalmi feldolgozásokkal. Általánosságban elmondható ugyanis, hogy a cirkuszmotívum esztétikai – és ezzel együtt társadalom-, illetve kultúrakritikus – olvasatokban látható közkedveltsége dacára a cirkuszi pantomimek nem váltak efféle értelmezések tárgyává. A manézsdarabokkal ellentétben a bohócok, az artisták és mutatványaik retorikai alakzatokként a 19. század óta különösen alkalmasnak bizonyultak arra, hogy a képzőművészek és a szépírók hol a művészet mint olyan allegorikus képét rajzolják meg egy-egy számszáner megjelenítésével – mint például 1915-ben Karinthy Frigyes a *Cirkusz* vagy 1957-ben Jean Genet *A kötél táncos* című szövegében –, hol a társadalmi viszonyokat kritikusan tükröző mikroközösségként ábrázolják a cirkuszt – mint 1930-ban Thomas Mann a *Mario és a varázsló* című elbeszélésében vagy 1978-ban Bodor Ádám *Egy nagyon kicsi cirkusz* című, az autoriter, besúgórendszerre épülő államot tematizáló novellájában. Ugyancsak általánosnak tekinthető az azt előtérbe állító tendencia, hogy a cirkusz mikrokozmosza a kispolgári hétköznapiak olyan ellenvilágaként válik olvashatóvá, amely nemcsak teret ad a szokatlannak és a polgárpukkasztónak, valamint az ember és az állat sajátos viszonyának, hanem rá is kérdez a szemképráztató látszatvilág összetevőinek minőségére. Továbbá figyelemreméltónak tekinthető az a körülmény is, hogy a cirkusz illetően szépirodalmi-művészeti képebe vetített tartalmak a 19. század eleje óta szerfelett konstansnak bizonyulnak, és hogy mindez egyaránt érvényesül az elitirodalom és a népszerű vagy triviális irodalom, illetve művészet körébe utalt alkotásokban. Sőt, a cirkusz e projektív minőségét használja ki a politikai esszé- és tárcairodalom, valamint a karikaturisták zöme is, amikor hol a *panem*

et circenses gondolkörére visszanyúlva, hol az állatidomítást allegorizálva gyakorol kritikát az épp aktuális hatalmi berendezkedéssel szemben.¹

Ekképp a cirkusz – illetve szűkebben véve az artista-, idomár-, zsonglőr- és bohócszámok sora – sokrétű retorikai-esztétikai jelentéstulajdonítások terepévé vált és válik, amit Linda Simon tömören-sematikusan ekképp foglalt össze:

Míg egyes művészek a cirkuszi előadók peremhelyzetével azonosultak, addig mások épp a láthatóságukat ünnepelték, azt, hogy a nézők elragadtatott tekintetének tárgyai. Némely művész a cirkuszi előadókat makacsul felforgatónak, a konvenciókkal szembeszegülőnek látta; mások viszont a társadalmi korlátozások áldozatainak. Némelyikük vad lényeket pillantott meg a cirkuszi előadókbán, olyanokat, akik az ember zsigerien állatias ösztöneit jelenítik meg; mások viszont emberfeletti, az anyagi erőkkal dacoló lényeknek tekintették őket.²

Simon szerint főképp a századfordulós francia művészetben erősödik fel az a tendencia, hogy az alkotók „romantizálják és idealizálják” a cirkuszt, mégpedig úgy, hogy csak egy-egy előadóra vagy számzsánerre összpontosítanak.³

Az efféle jelentéstulajdonítások megítélése a cirkusztörténészek körében meglehetősen ellentmondásos. Nagy vonalakban két „irányzatról” lehet beszélni: az egyik óvatosságra int a cirkusz ilyen művészi jegyekkel történő felruházásával, illetve efféle tartalmak projekciójával kapcsolatban, míg a másik egyértelműen művészetként kezeli a cirkuszt, s így nem is emel kifogást a rokon művészeti ágakban kirajzolódó, esztétizált cirkuszképpel szemben. Az első csoportba sorolható cirkusztörténészek véleménye szerint a cirkusz retorikai képként való értelmezése elszakadt-elszakad a porond világának szociokulturális és konkrét intézménytörténeti meghatározottságaitól, azaz

1 A téma részletes vizsgálata megérne egy különálló, az ikonográfiát és az aktuálpolitikai vonatkozásokat behatóan elemző tanulmányt, mert eddigi kutatási tapasztalataim azt mutatják, hogy különösképp a társadalmi-politikai cezúrák időszakaiban szaporodnak el a cirkuszmotívumokat használó politikai karikatúrák és tárcák. Vö. például a *Der Morgen* című, bécsi liberális-demokrata hetilap *Der blaue Montag* (kb. A másnap) című vicccrovatát az első világháború éveiben vagy paradigmaticusan Otten, Karl: *Die Arbeitslosen im Zirkus*. In: *Der Friede*, 1919. március 7., 166–167. o. és Frei, Bruno: *Über gezähmte Elefanten und ebensolche Menschen*. In: *Die Wage*, 1923. március 17., 177–179. o.

2 Simon: *The Greatest Shows on Earth*, 16. o. és 18. o.

3 Simon: *The Greatest Shows on Earth*, 53. o.

– az eddigi terminológia keretei közt maradva – a cirkusz ahistorikus képére alapozott-alapoz, illetve homogénné tette és teszi azt a fentebb számos összefüggésben tárgyalt ambivalenciát, amely például a nők emancipációja vagy a nacionalizmus meghaladása és a tőkeerős vállalatirányítás közti feszültségben is detektálható volt. Többek mellett Janet M. Davis is rámutatott, hogy „a sokszínűség cirkuszi ünneplése gyakorta illuzórikus volt, mivel a cirkusz a társadalmi nemek, a faji alá-fölrendeltség és az egyéni mobilitás normatív eszmerendszerére támaszkodott, amikor magyarázatot adott a társadalmi átalakulásokra és az emberek közti különbségekre”.⁴ Brenda Assael is azzal érvelt, hogy a kritikai kultúrakutatás azon hipotézise, mely szerint a populáris kultúra a munkásosztály önálló és emancipatív kultúráját jelenti, a cirkusztörténetet illetően bizonyosan tévútra vezet, mert a porond nemegyszer épp felvilágosodás-ellenes módon működött és működik, és ezért nem is válthatta-válthatja be azt a hozzá fűzött reményt, hogy aufklérista értékek közvetítőjeként gondoskodjon a publikum „jobbításáról”,⁵ vagy a fennálló rend bírálójaként lépjen fel. Kétségtelen, hogy a cirkusz motívumához nyúló irodalmi-művészeti feldolgozások nemegyszer elfedik a cirkusz és a „külvilág” efféle, kölcsönös meghatározottságát és az ebből adódó ambivalens vonásokat, illetve ha mégis reflektálnak rá, úgy hajlamosak egyirányúsítani az értelmezést, és hol a politikai, társadalmi kontextustól független, vagyis autonóm, hol pedig – megfordítva – tőle teljes mértékben függő, azt maradéktalanul leképező, azaz heteronóm területként láttatják. Az elsőként említett „megoldás” kiváltképp jellemző a bohóc alakjának értelmezéseire, amelyekben a clown a művészet, a művészeti alkotótevékenység tragikumának rejtjelezett alakzataként jelenik meg, és amelyek színház-, illetve kultúrtörténeti szempontból a *commedia dell'arte* hagyományára nyúlnak vissza.⁶ A figura olvasatait szemlélő H. Orlóci Edit fel is rótt a színház- és irodalomtörténetből kiinduló tudósoknak, hogy a természeténél fogva antiintellektuális cirkuszt saját céljaikra sajátítják ki, azaz tudományossá-intellektuálissá teszik, és konkrétan a bohóc alakját „a cirkuszműsor szövegösszefüggésből kiemelten, elkülönítve” vizsgálják.⁷ A szintén a bohócábrázolások művészet-

4 David: *The Circus Age*, 10. o.; az önkényesnek tekinthető jelentéstulajdonításokhoz vö. továbbá Stoddart: *Rings of Desire*, 166. o. sk.

5 Vö. Assael: *The Circus and Victorian Society*, 9. o. skk.

6 Ehhez vö. többek közt a karneváli minőségekre hivatkozó Esrig, David: *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen: Greno, 1985, passim.

7 Vö. H. Orlóci: *Szabad a porond*, 118. o.

és irodalomtörténeti motívumait elemző Jean Starobinski hasonlóképp érvelt, bár valamivel megengedőbb volt, amikor azt hangsúlyozta, hogy

[ó]vakodnunk kell egy ilyen jellegű allegorikus túlterheléstől, hiszen ezzel a bohócot, a mutatványost, a cirkusz világát valamilyen világosan körülhatárolt jelentésbe zárnánk, és állandó feladattal ruháznánk fel. Csakhogy annak érdekében, hogy egyáltalán létezni tudjanak, legelőször is szabadságra van szükségük. Nem szabad elhamarkodottan szerepet, funkciót, értelmet tulajdonítanunk nekik. Szükségük van részünkről arra az engedélyre, hogy ostobaságon és játékosságon kívül ne is legyenek mások. A szándék- és jelentésnélküliség az, amivel lélegezhetnek. E hiány, ezen eredendő üresség árán juthatnak csak el olyan jelentéshez, amelyet mi fedezünk fel bennük.⁸

A különböző jelentéseknek a bohócfigurába – és tágabban a cirkuszba – történő vetítése Starobinski szerint tehát nem valamiféle ősbűn, ám a francia filozófus-kultúrtörténész számára legalább ennyire lényegbevágó, hogy a cirkusz és a bohócalak működésmódja a társadalmi beágyazottság figyelembevétele nélkül aligha értelmezhető adekvát módon: „A bohóc funkciója előfeltételez egy olyan szervesen strukturált társadalmat, amely – intézményesült formában – elfogadhatónak tartja az álcázott vagy nyílt ellenszegülést.”⁹ Starobinski érvelésének háttérében az az alapvetés áll, hogy e társadalom- és kultúrtörténeti differenciálódás elsődleges terméke nem más, mint az „ellenszegülést” is lehetővé tévő művészeti szféra önállóvá válása. Bár ebben az összefüggésben Starobinski tartózkodik attól, hogy a cirkuszt mint olyat egyértelműen a művészet vagy a nem művészet terepére utalja, az általa emlegetett strukturális keretek lesznek azok, amelyek lényeginek bizonyulnak a másik cirkusztörténeti „irányzat” alapvetéseit illetően, nevezetesen a cirkusz mint művészeti ág definiálásának összefüggésében is.

Ezen belül is – újfent nagy vonalakban – két csoport különböztethető meg: az elsőbe sorolhatók a 19. század végén jelentkező színházreformer mozgalmon, illetve a klasszikus avantgárd kultúra- és művészetelméleti belátásain belül elhelyezhető cirkusztérképezések és a Frankfurti Iskola általuk is

8 Starobinski, Jean: *Porträt des Künstlers als Gaukler* [1970]. In: uő: *Porträt des Künstlers als Gaukler*, 7–123. o., itt: 121. sk. o.

9 Starobinski: *Porträt des Künstlers als Gaukler* [1970], 122. o. sk.

megihletett teoretikusainak, kritikusainak elgondolásai, a másodikba pedig azok a cirkusztörténeti megközelítések, amelyek visszafogottabb elméleti igényességgel a cirkusz művészi jellegét általában véve adottnak veszik. Ez utóbira alapoz nemcsak Jörn Merkert, aki a cirkuszt „a legjobb értelemben vett népművészet[ként]”¹⁰ határozza meg, hanem átfogó cirkusztörténeti munkájában Gisela Winkler is, amikor – bár utalva az intézmény ellentmondásos kultúrpolitikai megítélésére és egyáltalán a művészet fogalmának definíciós nehézségeire – némileg rögtönzött és a kontextualizálást nélkülöző módon egyre-másra idézi fel azoknak a kanonikus szerzőknek a cirkusszal kapcsolatos kijelentéseit, akik a cirkuszt artisztikumnak tekintették-tekintik.¹¹ Ezekben visszatérő motívum az időtlenség érve, a művészi minőség kortól, helytől független érvényessége, amely specifikusan a cirkusz esetében többször is párosul a korábbi hagyományokra, a népi szórakozási formákra történő hivatkozással. Kiragadott, de messzemenően jellemző szépirodalmi példaként idézhető Zelk Zoltán elbeszélőjének kijelentése a *Randow, Gérard partnere* című, 1967-es novellájában: „S dehogy tudtam én, hogy a legidősebb, legvásáribb, éppen ezért múlhatatlan komédiát látom.”¹²

A cirkusz irányában az 1910-es évektől fokozódóan megnyilvánuló, gyakorlati és elméleti érdeklődés, amely az avantgárd mozgalmakkal, majd a marxista kultúrakritikával éri el csúcspontját, explicite vagy hallgatólagosan szintén a művésziség és az efféle minőséget nélkülöző szféra különválásából indul ki, ám korántsem elégszik meg azzal, hogy „egyszerűen” esztétikáinak tekintse a cirkuszt, hanem mintegy kerülőúton teszi ezt meg. Fentebb, Adorno és Horkheimer kultúraiparral kapcsolatos megállapításainak, valamint a Bose és Brinkmann szerzőpáros cirkusztörténeti elképzeléseinek összefüggésében már utaltam arra, hogy a tömegkultúra egészét – illetve a cirkusztörténet-szek olvasatában: a manézsdarabok összességét – elítélő állásfoglalások sajátos módon kivételeznek a cirkusszal (illetve cirkusztörténet-szi olvasatban: az egyes cirkuszi számszánerekkel), amikor mintegy az utolsó őszinte művészetként emlegetik. E kivételező értékelés eszmei háttérében az eldologiasodással

10 Merkert: *Über die Circus-Kunst*, 6. o.

11 Vö. Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*, 2. kötet, 19–36. o.

12 Zelk Zoltán: *Randow, Gérard partnere* [1967]. In: uő: *Egyszervolt ember*. Budapest: Szépirodalmi, 1985, 314–317. o., itt: 315. o. Efféle kontinuitást feltételez a brit történész Mark Judd is, amikor a kora 19. századi londoni vásári kultúra kapcsán a különböző szórakozási formák „változatlanágáról” beszél; vö. Judd, Mark: „The oddest combination of town and country”: *Popular culture and the London fairs 1800–60*. In: Walton – Walvin (szerk.): *Leisure in Britain*, 10–30. o., itt: 27. o.

dacoló testcentrikusság – lentebb még tárgyalandó – tétele mellett az autonóm művészet azon státuszának megingása áll, amely a társadalom- és kultúrtörténet folyamán a kulturális szférák differenciálódására vezethető vissza. Az intézményeknek, a tudásterületeknek a civilizációs folyamat során történő elkülönülésére nemcsak Pierre Bourdieu hívta fel a figyelmet nagyhatású művelődés- és esztétikatörténeti elemzéseiben,¹³ hanem – kiegészítve a szórakozás-szórakoztatás szempontrendszerével – az osztrák germanista Peter C. Pohl is, aki rámutatott, hogy a romantikus, autonóm művészetfogalom kialakulását megelőzően a szórakozás, az élvezeti tényező a kultúra „központi kategóriája[ként]” még „integratív minőségek[kel]” rendelkezett, és csak később, a „művelt rétegekből kiinduló elitista tendenciák” vezettek oda,¹⁴ hogy a népszerű, tömegesen terjesztett kulturális termékek esztétikumot, illetve művelődésre alkalmas tartalmakat nélkülöző alkotásokként kerüljenek elutasításra. Ez a konstelláció, vagyis a magas és az alacsony kultúra és művészet közti különbségtétel eredetileg irreleváns mivolta egyébként visszaköszön abban az egykorú tendenciában is, amely a történeti tényszerű narráció és a fiktív elbeszélés különválasztásának irrelevanciáját érinti: Lionel Gossman a reneszánszkori historiográfiát hozza annak példájaként, hogy ebben az időszakban nem válik ketté ez az utólag kétosztatú logikai és minőségi rendszerre tagolódó beszédmód.¹⁵ Mindazonáltal épp a felvilágosodással jelentkező és a romantikában tetőző kizáró-felosztó gesztus eredményezi később azt, hogy egyfajta nosztalgikus, a demokratikus és „integratív minőségek” iránt megmutatkozó, megújult vágyakozásnak adjon táptalajt a cirkusz, amikor az „elit” művészet apóriája, vagyis demokráciaellenes jellege – különösen a fasizálódó társadalmakban – egyértelművé válik. A tömegkultúra és ezen belül a cirkusz iránt megnyilvánuló szépirodalmi-művészeti érdeklődés erre a körülményre, illetve – miként a svájci művelődéstörténész Urs Stäheli is kiemelte – arra a vonására vezethető vissza, hogy kommunikációs szerkezetükből adódóan ezek a kulturális formák a „specifikumot nélkülöző kívülit”, vagyis azt a tetszőlegesen mást, idegent

13 Vö. Bourdieu, Pierre: A tiszta esztétika keletkezéstörténete. Ford. Keresztúrszki Ida. In: Rákai Orsolya (szerk.): A háló, a halászok és a halak. Tanulmányok a mezőelmélet, a rendszermélet és az irodalomtörténet-írás néhány kapcsolódási pontjáról. Budapest – Szeged: Osiris – Pompeji, 2001, 7–50. o.; uő: A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája. Ford. Seregi Tamás. Budapest: BKF, 2013, főként 15–64. o.

14 Pohl, Peter C.: Bildungslust. Die Semantik des Vergnügens und der Bildungsroman (1766–1821). In: Heinlein, Michael (szerk.): Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthafte Perspektiven auf modernes Amusement. Bielefeld: transcript, 2012, 35–56. o., itt: 44. o. és 53. o.

15 Vö. Gossman: History and Literature, 228. o.

szólítják meg, amelynek egyúttal „az inklúzió lehetőségét” tulajdonítják.¹⁶ Ezzel rokonítható belátásra jutott Samuel McKechnie is, amikor a Starobinski által is emlegetett, önmagában elégséges játékosság és jelentésnélküliség tételével összefüggő évrre támaszkodva arra kereste a választ, hogy minek köszönhető az értelmiség – művészek, történészek – részéről megnyilvánuló, a cirkuszt kitüntető figyelem. A skót kritikus azt az ellentmondásosnak tűnő diagnózist állította fel, mely szerint a cirkusz elemei, a „mutatványok, a látványosságok és a bohóctréfák” nem az intellektust szólítják meg, és épp ezért „szólítják meg az értelmiségieket”; a többi népszerű művészettel ellentétben ugyanis a cirkusznak nincs „művészetkomplexusa”, és ezért nem is esik abba a hibába, hogy „a művészt hajhászva megfélemedkezzen a szórakoztatásról”. McKechnie szerint épp az jelenti a cirkuszi üzem lépéselőnyét a rokonítható műfajokkal szemben, hogy nem törekszik „intellektuális kiválóság[ra], morális tisztaság[ra]”, hanem csupán „a kedvünkben akar járni”, ami mintegy nyugtalanítóan hat a művészek, az „értelmiség” bejáratott befogadói stratégiáira, és ezért külön figyelmet fordítanak rá.¹⁷ Jó pár évtizeddel McKechnie után Helen Stoddart is azt a feltételezést nyomatékosította, mely szerint a cirkusz „a gondolattal szemben előnyben részesíti a hatásosságot”, vagyis azt a szenzációt, amelynek – ahogy elnevezése is jelzi – az érzékekre ható mivoltából fakadóan bizonyos esztétikai minőségek tulajdoníthatók.¹⁸

Ezek a megközelítések körvonalazzák azt a gondolati sémát, amelybe a marxista kultúrakritika sajátos cirkuszképe is illeszkedik, és amely paradigmatis módon szemlélteti a cirkusz szépirodalmi-művészeti felértékelődésének okait és jellegét. A cirkusszal kapcsolatos teoretikus elgondolásokat illetően természetesen már ezt megelőzően is találni kísérleteket arra, hogy művészek, írók, filozófusok specifikus művészetelméleti összefüggésbe helyezték a cirkuszt – Max Reinhardt és a színházi reformmozgalmak kapcsán erre még visszatérek –, ám mivel a tanulmányomban elvégzett pantomimelemzések szempontjából kiváltképp hangsúlyos a két világháború közti korszak, már csak egyidejűségük miatt is tanulságosnak bizonyulnak a Frankfurti Iskola és a vele rokonítható gondolkodók által képviselt kritikai elmélet megfontolásai csakúgy, mint az ezeken belül megfigyelhető hangsúlykülönbségek.

16 Stäheli, Urs: Das Populäre als Unterscheidung. In: Blaseio, Gereon – Pompe, Hedwig – Ruchatz, Jens (szerk.): *Popularisierung und Popularität*. Köln: DuMont: 2005, 146–167. o., itt: 159. o.

17 McKechnie: *Popular Entertainments Through the Ages*, 195. o. sk.

18 Stoddart: *Rings of Desire*, 82. o. sk. és 95. o. sk.

A rendszeres cirkusz- és cirkuszvarieté-látogató Siegfried Kracauer, aki Joseph Halperson 1926-os cirkusztörténetének is terjedelmes recenziót szentelt,¹⁹ a pályatársaktól – Walter Benjamtól és Theodor W. Adornótól, illetve Herbert Marcusétól – eltérően a klasszikusnak nevezhető érveléssel értékelt fel a cirkuszt, pontosabban a bohócszámokat, amikor a hírneves Andreu-Rivel bohócok 1932-es párizsi előadásáról így értekezett:

[...] T]udatosabban és dialektikusabban nem is teljesíthetnék küldetésüket a bohócok. Miben áll ez a küldetés? Annak bizonyításában, hogy mindaz, amit mi lényegesnek tartunk, valójában mellékes. Nem valódi bohóckodás az olyan, amelynek ne az lenne a feladata, hogy a világ szokványos viszonyait megfordítsa. A cirkuszi tréfák maguk is azt a célt szolgálják, hogy a zsonglőrök és az idomító művészek komolyságát ad absurdum vigyék (persze anélkül, hogy teljesen megsemmisítsék). [...] [A] megszokott rendet bagatellizálják, és a látszólagosan bagatell dolgok kerülnek a középpontba. Bohóc mivoltának legmélyebb jelentősége az, hogy megszünteti azokat a hangsúlyokat, amelyeket mi magunktól értetődő dolgoknak veszünk, és hogy megkérdőjelezi azon értékek hierarchiáját, amelyeknek mi magunk engedelmességek a hétköznapiakban. A bohócnak épp a fontos dolgok számítanak jelentéktelennek, a jelentéktelennek pedig oly hatalmassá válnak a szemében, hogy már nem is tudja felmérni őket. Az arányok ilyesfajta felcserélésével viszont sikerül neki rámutatni a cselekedeteinkben rejlő kétértelműségre.²⁰

Kracauer paradigmaticusnak tekinthető leírása képletszerűen foglalta össze a bohócfigura esztétikai-társadalomkritikai funkciójával kapcsolatos meggyőződéseket – melyek egyik sarkalatos pontja a clown szubverzív jellegében áll –, míg a Frankfurter Iskola képviselőinek körében a cirkuszi előadások két másik mozzanata vált döntővé, nevezetesen a testiség újraértékelt státusza, valamint a cirkusz arénaszervezetéből kényszerűen adódó „őszinteség”. Az *El Circo* című kötet fentebb idézett recenziójában Walter Benjamin már 1927-ben üdvözlendő

19 Vö. Kracauer, Siegfried: Das Buch vom Zirkus [1926]. In: uő: Essays, Feuilletons, Rezensionen. Werke, 5.2. kötet: 1924–1927. Szerk. Inka Mülder-Bach. Berlin: Suhrkamp, 2011, 436–440. o.

20 Kracauer, Siegfried: Akrobat schön [1932]. In: uő: Essays, Feuilletons, Rezensionen. Werke, 5.4. kötet: 1932–1965. Szerk. Inka Mülder-Bach. Berlin: Suhrkamp, 2011, 244–249. o., itt: 246. o.

elgondolásként emelte ki, hogy a spanyol szerző világossá tette: a cirkusz eredete a „tömegek kényes helyzetében, redukált halálfélelmében, az átszellemítésre és elbutításra tett kísérletekkel szembeni, fokozódó kételkedésében” gyökerezik.²¹ A kritikus tehát a cirkusz antiintellektuális jellegére, vagyis az „átszellemítés[sel]” dolgozó magas művészet szemfényvesztését visszautasító attitűdjére, valamint a közönség halállal szemben tanúsított, fokozódó közömbösségére hivatkozik, amikor az „európai színház válságának” fényében a cirkusz újraértékelésének lehetőségére és előnyeire hívja fel a figyelmet. Ezzel rokonítható álláspontot képviselt Herbert Marcuse is a fentebb már részletesen tárgyalt, *A kultúra afirmatív jellege* című írásában, amikor a tőkés termelés mindent eldologiasító közegében a cirkuszt, a varietét és a revüt tette meg a nem eldologiasodott érzékiség egyetlen még autentikus terepének:

Ha a test már teljes mértékben tárgygyá, szép dologgá vált, egy újfajta örömet sejtet. Ha az eldologiasodás okozta szenvedés a vég-sőkig fokozódik, az ember győzelmet arat az eldologiasodáson. A szép test művészete, amint az ma még csak a cirkuszban, a varietében és a revüben mutatkozhat meg, ez a játszi könnyedség és oldottság az ideál alóli felszabadulás örömét hirdeti, melyhez akkor juthatunk el, ha a valóban szubjektummá vált emberi mivolt lesz úrrá a materián. Ha megszűnik az afirmatív ideállal való kapcsolat, ha ez az öröm egy tudatos egzisztenciával összhangban, minden racionalizálástól mentesen és a legcsekélyebb puritán lelkifurdalás nélkül valóban élvezhető lesz, ha tehát az érzékiség teljesen felszabadul a lélek fennhatósága alól – nos, akkor jelenik meg egy másfajta kultúra első fénysugara.²²

Jól látható, hogy Marcuse számára is döntő fontosságú az öncélúnak és játékosnak tetsző – mert az eldologiasodást a végletekig hajszoló – testi teljesítmény, amely szavatolhatja e kedvezőtlen tendencia megfordulását, amennyiben a tőkés termelés kulcsmozanataként értett dologivá tételt megfosztja racionalizálható alapjaitól. Erre a meggyőződésre támaszkodik később Theodor W. Adorno és Max Horkheimer is a már szintén idézett *A kultúripár* című könyvfejezetben: a szerzők szerint az eredetileg „önfeledt szórakozás” racionalizálásával,

21 Benjamin: Ramon Gomez de la Serna: *Le Cirque*, 321. o.

22 Marcuse: *A kultúra afirmatív jellege*, 249. o.

szánalmas átszellemítésével ellentétben a kultúripar azon vonásaiban fedezhető még fel „[v]alami jobbnak a nyom[a]”, „amelyek a cirkuszhoz közelítik, a lovasok, akrobaták és bohócok önfejűen értelmetlen tudásában, »a test művészetének védelmében és igazolásában a szellem művészetével szemben«”.²³ Ugyanakkor a „test művészete” – amiként Adorno a töredékben maradt főművében, az *Ästhetische Theorie*-ban (Esztétikai elmélet) világossá teszi – nem pusztán az emberi test újfajta, a szellemnek ellenálló esztétizálását takarja, hiszen „minden műalkotás az elidegenedettől idegen műalkotásként már önnön egzisztenciájánál fogva is megidézi a cirkuszt”, hanem kifejezetten azt a cirkuszt idézi meg, amelyben Adorno szerint töredékesen jelen van egyfajta művészet előtti elem, az, ami a műalkotásban szublimáltan rejtőzik, és ami a „megtagadott érzékiség” ígéretét hordozza.²⁴ A Frankfurti Iskola érvrendszerét a cirkusztörténetre kivetítő szerzőpáros, Günter Bose és Erich Brinkmann ezért állítja, hogy bár a cirkusz „polgári intézmény volt, amelyet mintha csak a látszat érdekében teremtettek volna meg – a vágyak képzelőerőben és ígézetben gazdag földje” –, ám „egyenes arányban azzal, ahogy a saját test elfojtásra kerül[t], az artisták képviselőkké válhattak”, s ezért találhatott a test „menedékre [...] a cirkuszban”.²⁵

A kritikai elmélet egy további prominens, bár a Frankfurti Iskola magjához csak lazán kapcsolható képviselője, Ernst Bloch, az „őszinteség” érvével egészíti ki az egyszerre tárgyként és az érzékek foglalataként értett testiség efféle felértékelését, valamint a művészet előtti elemek cirkuszbeli jelenlétének feltételezését:

23 Horkheimer – Adorno: A felvilágosodás dialektikája, 179. o. Az idézetben olvasható idézet, melynek fordítását módosítottam, a drámaíró Frank Wedekind azon kommentárjából származik, amelyet az 1892-ben befejezett Fritz Schweglerling című darabjához fűzött.

24 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* [1970]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 126. o. Jóllehet sem a francia képzőművész Fernand Léger, sem az osztrák cirkusztörténész Joseph Halperson semmilyen kapcsolatban nem állt a Frankfurti Iskola gondolkodóival, a Benjammal és Kracauerrel egy időben megfogalmazott belátásaik azonban rokoníthatók a kritikai elmélet említett testközpontú érvelésével. Léger 1924-ben az artistatest végletes eldologiasításában látta az eldologiasodással szemben folytatott harc kulcsát, míg Halperson szerint a cirkusz sohasem kívánt művészi lenni vagy a színház versenytársaként fellépni, ám épp a fizikai teljesítmények, az esztétikus test látványa közelítették a művészeti szféra elvárásaihoz. Halperson mindezt még kiegészítette egy kor- és kultúrtörténeti érveléssel is, nevezetesen a mozi mint konkurencia előretörésével, aminek folyományaként szerinte kénytelen volt közeledni egymáshoz a cirkusz és a színház. Vö. Halperson: *Das Buch vom Zirkus*, 2–8. o.; Léger, Fernand: *Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene* [1924]. In: uő: *Mensch Maschine Malerei*. Ford. Robert Fuglister. Bern: Benteli, 1971, 151–165. o., itt: 157. o.

25 Bose – Brinkmann: *Circus*, 7. o.

A búcsúval [vagyis a vásári mutatványosbódéval] ellentétben, amely leplezéssel, színpaddal, vitrinekkel, függönyökkel dolgozik, a cirkusz teljes mértékben nyitott; ez pedig a manézsnak köszönhető. Sőt, a cirkusz a művészetben ismert egyetlen őszinte, legmélyebben őszinte előadás; a körben ülő nézők előtt sehol sem húzható fal. Ennek ellenére is megtörténik az elidegenítés, a szaltó a legszélsőségesebb dolog, amelyet az emberi test nyújtani képes, s mégis nyújtja, mutatványosok lépnek fel, de szemfényvesztés nélkül. Bár olyan, mintha zöld kocsikban utazó cigányok hozták volna létre, s mintha régebbi lenne, mint amire a legöregebb olvasó emlékezni képes, talán történelem előtti időkből való, a cirkuszi művészet mégis egyfajta polgári derekasság a művészetben, és a művészet előképe. Szórakozóhely hátsó helyiségek nélkül, kivéve persze az öltözőket és az istállókat, amelyeket a szünetben meg lehet nézni, [ám] minden a reflektorfénnyel megvilágított porondon történik, a tető alatti trapézon, s mégis varázslat, a vágy excentrikusságból és precíz könnyedségből álló világa. [...] A cirkusz még ma is a leg-tarkább tömegmutatvány vagy a szenzáció képe [...].²⁶

Ernst Bloch e sorai az 1938 és 1947 között írt, majd az 1950-es években kiadott *Das Prinzip Hoffnung*-ból (A remény mint elv) kapcsolódnak tehát ahhoz az adorno-i tételhez, mely szerint a cirkusz megelőlegez bizonyos művészi formákat, amikor a szélsőségesen elidegenített, eldologiasított test képével dolgozik.²⁷ Bloch számára egyúttal az is döntőnek bizonyul, hogy a cirkusz egyfelől alkalmas arra is, hogy a spektákulum, az emberi test extrém próbatétele révén tömegeket vonjon a bűvkörébe, másfelől pedig arra, hogy a térszerkezetnek köszönhetően a cirkuszi előadásban megszűnjön, de legalábbis csökkenjen a látszatvilág megteremtésének lehetősége, mivel az artisták minden oldalról kíméletlenül kiszolgáltatottak a nézők vigyázó tekintetének, sőt – hozzátehetjük – a színpadi gyakorlattal ellentétben a díszlet- és kellékváltások is kényszerűen a nyílt színen folynak, ekképp is felfüggesztve a látszatteremtés hatásmechanizmusait.²⁸ Bár

26 Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung* [1954–1959]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, 422. sk. o.

27 A testiség korabeli, népszerű kultúrán belüli felértékelődésének problémájához vö. Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, 132–138. o.

28 A funkcionális kényszerűség és az őszinteség, nyitottság porondbeli összekapcsolásának történeti vetületeihez vö. McNamara: *Scenography of Popular Entertainment*, 19. o. sk.

nem specifikusan a cirkusz összefüggésében, ám a népszerű kultúra minősítésének tekintetében mindenképp figyelemre méltó továbbá az a különbségtétel, amelyet Bloch az idézett főművében alkalmazott, és amely messzemenően kapcsolható a fentebb tárgyalt marxista gondolkodók álláspontjaihoz, sőt olyannak is tekinthető, mint ami megelőlegezte az angolszász kritikai kultúrakutatás azon meggyőződését, mely szerint a populáris kultúrán belül kijelölhető a pusztán kommersz kultúrafogyasztásnak a fennálló rendet megerősítő szférája és az ezt kijátszó, vadorzás-jellegű, szubverzív kulturális gyakorlatok terepe. Arról az alapvető blochi differenciálásról van szó, amely a giccs és a ponyva elkülönítésében áll: a képes magazinok tárcanovelláit sorvezetőként használó Bloch szerint ugyanis a tömegkultúrán belül a giccs kategóriája alkalmazandó azon jelenségekre, amelyek a „kapitalista-feudális” „happy end” történetébe illeszkedve „a felső réteggel kötött békét” sugározzák, és amelyekben a „felső réteg parazitaélete magasabb rangú rendként jelenik meg” (a tipikus szereplő, a „szegény ördög nem lázad, önként borul a gazdag örökösnő ölébe”).²⁹ Ezzel szemben a ponyva – szűkebben véve a kalandregény – magában rejt egy olyan mozzanatot, amelyben az utópia erejére támaszkodó ellenállás elemei fedezhetők fel: „a ragyogás [...] nem egy gazdag nővel vagy férfival kötött esküvőnek és efféléknek köszönhetően nyerhető el, mint a képes magazinok történeteiben, hanem az álom Keletére történő elutazással”, amely valóban kockázatot vállal, mert akár életveszélyes is lehet, és amely a maga vulgárisnak tűnő nyelvi megformáltságával, a kalózok, banditák társadalmiságból kizárt csoportjának felvonultatásával képes arra, hogy „a forradalom őszinte pótlékaként” magában hordozza a lázadást és ezzel együtt egy jobb élet ígéretét is.³⁰

A fenti áttekintés alapján tehát az az ellentmondásos kép rajzolódik ki, hogy a Frankfurter Iskola kritikussai, illetve általában a marxista kultúraelmélet írói a megtett „kerülőút”, vagyis a társadalmi-gazdasági és kultúrpolitikai keretfeltételek figyelembevétele dacára is a cirkuszban rejlő vagy belegondolt „jelentéstoppletet”³¹ általánosítva, azaz a hitelét veszített művészet megújulási lehetőségének allegóriájaként értelmezik a cirkuszt – mint Benjamin, Horkheimer és Adorno –, vagy adott esetben még szélesebb körű potenciált tulajdonítva neki a társadalmi reform lehetséges modelljét pillantják meg benne – mint Marcuse

29 Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 409. o.

30 Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 427. o. sk. A nevezett különbségtételhez vö. továbbá Bloch, Ernst: *A meséről, a ponyváról és a mondáról* [1929–1932]. In: uő: *Korunk öröksége*, 182–202. o.

31 A fogalmat Kaspar Maase a populáris kultúra egészére vonatkoztatva alkalmazza; vö. Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, 36. o.

vagy Bloch –, és ezzel voltaképpen erősítik azt a zömében jóval alacsonyabb reflexiós szinten megvalósuló diskurzust, amely a cirkusz esztétikai-retorizált olvasatában érhető tetten, és amely a cirkusz kultúrtörténeti, társadalompolitikai meghatározottságát és módosulásait eleve figyelmen kívül hagyja.

3.1 Színjátszás és manézsdarabok

Meglátásom szerint mindez korántsem valamiféle tévút, hanem már a 19. század végén az elméletben és – főként festészeti – gyakorlatban elinduló, majd az 1910-es években felerősödő művészet- és szűkebben színházreformer mozgalommal összefüggő, majd a klasszikus avantgárdokkal az 1920-as és 1930-as években tetőző jelenség, amely egyúttal a manézsdarabok tekintetében több mint tanulságos látleltre nyújt alapot: amikor a cirkuszi előadás esztétikai és/vagy társadalomkritikus vonzatai válnak témává, illetve egy követendő – akár utópikus – társadalmi modell alapelemeivé, akkor a pantomimhagyomány, a színházhoz köthető tradíció megléte rendre kimarad az eszmefuttatásokból, vagyis a cirkusz intézményét e kritikusok, elméletírók az artisták, a bohócok és – ritkábban – a műlovarok, illetve az állatidomárok tevékenységének időtlen foglalataként értelmezik. Ami ezen állásfoglalások csoportján belül különösképp elgondolkodtató a színházzal kapcsolatos, a színpadi nyelv megújítását célzó viták hallgatása a manézsdarabokról. Mivel erre vonatkozóan nem találni korabeli kritikai vagy kurrens cirkusz- és színháztörténeti reflexiókat, csupán feltételezhető e két hiányjelenség oka. Az első feltételezésemet már előrebocsátottam az elemzés bevezető soraiban, nevezetesen, hogy narratív szerkezetéből adódóan a manézsdarab mint olyan ellenállt annak, hogy pótlólagos történet vagy bármilyen szimbolikus és allegorikus jelentés legyen belevetíthető, még akkor is, ha a pantomimek a „normál” műsorból vett artistamutatványokkal, állatidomári trükkökkel és technikai megoldásokkal dolgoztak. Másfelől, pontosabban a késő 19. századtól jelentkező színházreformer álláspontok felől úgy tűnik, az indokolhatta az efféle mellőző viszonyulást a manézsdarabok hagyományához, hogy a színház – a revük és varieték egyidejű elszaporodása miatt is – konzekvensen elzárkózott annak gondolatától, hogy e presztízsükben megkérdőjelezhető előadóművészeti formák termékenyítően hathatnának az elit dramaturgiára. Bizonyára ezzel magyarázható az is, hogy a teátrum megújításával kapcsolatos elképzelések többnyire arra szorítkoztak, hogy a cirkuszi artisták gesztusnyelvének színházi alkalmazását, illetve a cirkuszi tér demokratikus berendezkedést

sugalló arénajelleget hangsúlyozzák, de sohasem a manézsdarabok porondra állításának technikájának összefüggésében. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ez a tendencia legfőképp a német nyelvterületen végigkövethető vitákban és színházi gyakorlatban látszott érvényesülni – aminek paradigmaticus példáját nyújtja Max Reinhardt munkássága –, míg a pantomimrendezéshez korántsem viszonyultak ilyen ellenségesen vagy mellőző módon az orosz-szovjet teátrumi szereplők, hanem kifejezetten építettek a cirkuszi szakembergárda manézsdarabbeli tapasztalataira. Ez történt akkor, amikor Reinhardt cirkuszbeli *Oedipus király*-rendezésétől ihletetten 1918-ban a Cirk Činizelli (Ciniselli) porondjára került Shakespeare *Macbeth*-je, vagy amikor 1921-ben a Cirk Salamonskijban (Salamonsky) bemutatták a Maâkovskij írta *Misteriâ-buff* (Komikus misztériumjáték-opera) című pantomimet.³² Ennek a viszonylag rövid, de roppant termékeny időszaknak a csúcspontját és többé-kevésbé a végét is jelentette a szintén Maâkovskij jegyezte *Moskva gorit* (Moszkva ég) című manézsdarab, amely 1930-ban avantgárd montázstechnikával, vízipantomim formájában játszotta újra az 1905-ös pétervári forradalmi eseményeket,³³ és valószínűsíthetően szintén a kísérletező szellem jegyében nemcsak sajátos műfaji megjelöléssel futott (geroičeskaa melomima [heroikus melomim], amely a 'melodráma' és a 'pantomim' szóból fabrikált új fogalmat), hanem el is mozdult a vízipantomimek hagyományos hirdetési ikonográfiájától.³⁴ Könnyen elképzelhető, hogy a németországitól eltérő konstelláció annak köszönhetően alakult ki, amit a fentebb már idézett Miriam Neirick is hangsúlyozott, nevezetesen, hogy a szovjet kulturális élet más szegmenseivel ellentétben a cirkusz relatív szabadságot élvezett a hivatalos kultúrpolitika indoktrináló törekvéseivel szemben,³⁵ és a kísérleti színház mintegy menedéket lelhetett a manézsban.

Hogy pontosabban is láthatóvá váljék az a metszet, amely a magasművészetként értett színjátszás és a manézsdarabok közötti átfedésben kirajzolódhat, érdemes két példát közelebbről is szemügyre venni. Max Reinhardt *Oedipus*-rendezése(i)nek, valamint a klasszikus avantgárdok idején, 1925-ben

32 Vö. Makarov: *Teatralizaciâ cirka*, 174–196. o. és 198–201. o.; Burenina-Petrova: *Cirk v prostranstve kul'tury*, 175. o. sk.

33 Vö. Makarov: *Teatralizaciâ cirka*, 230–239. o.; Gurevič: *O žanrah sovetskogo cirka*; Stoddart: *Rings of Desire*, 84. o. sk.

34 Vö. Dugač, Mihail O.: *Moskva gorit*. In: Baburina, Nina I.: *Sovetskij zreliščnyj plakat. Teatr, cirk, balet, kino 1917–1987*. Moskva: Sovetskij hudožnik, 1990, 33. t. Maâkovskij cirkuszi tevékenységének történetéhez vö. Deák, František: *The AgitProp and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky*. In: *The Drama Review*, 1973/1.: Russian Issue, 47–52. o.

35 Vö. Neirick: *When Pigs Could Fly and Bears Could Dance*, 15. o.

porondra vitt, *Lady Hamilton* című Busch-pantomim elemzésével nem célozom bármely előadási formát védelmembe venni vagy bírálni, hanem sokkal inkább arra a kérdésre adott válaszokat tartom tanulságosnak, amely a cirkusz és a színház ötvözetét illették, vagyis hogy a befogadói oldalon milyen érvekkel támogatták, illetve utasították el az adott rendezést, és ezek milyen tágabb kontextusban értelmezhetők. Ezzel némileg eltávolodom az elemzés fókuszpontjától is, amely a cirkuszpantomimek történeti narratívájának vizsgálatát takarta, és mintegy metaszinten, nagyrészt a műfajtörténeti reflexiók szempontjából járom körül azt a problémát, hogy az érvelések mennyiben tesznek eleget a historikus szemléletmód kívánalmainak, vagy miként közelítenek egy ezzel ellentétes, az időtlenséget hangsúlyozó érveléshez. A kritikák alapján ugyanis olyan ellentmondásos kép rajzolódik ki, amelyben a Reinhardttal szemben megfogalmazott bírálatok döntő elemeként a cirkuszi és a színházi tér sikerületlen összekapcsolása szerepel, miközben maga a színházi gyakorlat – amint a pantomimek cirkusztörténeti elhelyezésével foglalkozó alfejezetben utaltam is rá – a modern cirkusz születésétől jelen volt a manézsbán. Az *Oedipus* – illetve további cirkuszbéli Reinhardt-rendezések – megfordított tükrüként a *Lady Hamilton* című, nagyjából színpadi dramaturgiát alkalmazó pantomim erősségét a sajtókritikák zöme épp abban jelölte meg, hogy szerencsés ötvözetet teremtett a cirkusz és a színház két szférája között, amennyiben a színpadi játék műfogásait mesterien alkalmazta a porondon.

3.1.1 Max Reinhardt a cirkuszban

Előzmények

Az első világháború előtti színpadi kísérletezés nemzetközileg is befolyásos alakjaként Max Reinhardt mély nyomokat hagyott a színháztörténetben, melyek átfogó rekonstrukcióját már számos monográfia és tanulmány elvégezte.³⁶ Ezek a reinhardti koncepció egyik részaspektusaként emelik ki a cirkusz azon minőségeinek a színjátszásba történő átemelését, amelyek elsősorban

36 A jelen elemzés témájához is kapcsolódó újabb kiadványok közül vö. Silhouette, Marielle (szerk.): Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace. Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes. Bern é. m.: Lang, 2017; Kim, Yun Geol: Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt. Trier: WVT, 2006.

a térbeli elrendezés és a tömegmozgatás szempontjait érintve és tágabb összefüggésben azzal az igénnyel függtek össze, hogy a színház intézménye elbűcsúzzon az elit, egy szűk nézői körre redukált befogadói réteg megszólításától, és szerkezetileg és tartalmilag egy demokratikus modellt követve újítsa meg a színházi nyelvet és dramaturgiát. A koncepció nagyvonalakban megfeleltethető annak a Kaspar Maase szerint a népszerű és a magas kultúrából egyaránt kiolvasható elgondolásnak, mely szerint „a »művészet« és a »szórakoztatás« nem egyes művek tulajdonságait jelöli, hanem a velük való foglalkozás különböző formáit”, miközben ezen belátás fogadtatását és gyakorlati alkalmazását nagyban befolyásolhatták a „distinkció azon tudatos és tudattalan stratégiái”, amelyek révén nemegyszer felismerhetetlenné vált, „mennyire közel álltak egymáshoz az adott anyag iránt tanúsított érdeklődés, az [eltérő] esztétikai prioritások és az érzékelés módozatai”.³⁷

A magaskultúrának tekintett színházi és a szórakoztató műfajba sorolt cirkuszi, illetve népszínházi nyelv összekapcsolásának tételével rokonítható elgondolások azonban a német színházi diskurzusban már egy Reinhardt előtt jelenlévő, komoly hagyományra támaszkodhattak. Ez tágabb összefüggésben a „modern társadalmiasodás és társadalmi rend elfogadásával és értelmezésével”³⁸ kapcsolatos viták részét képezte, amelyeken belül lényeges szempontot jelentett a nagyvárosi tömegesedés és a populáris kultúra termékeinek fényében sürgetővé váló népművelés kérdése, amelyre szűkebben a német nyelvterületen az úgynevezett élet- vagy kultúrareform- és ezen belül is a népszínpadmozgalom (*Volksbühnenbewegung*) törekvései igyekeztek választ adni.³⁹ A 19. és 20. század fordulójára már számos olyan tervezet látott napvilágot, amely a színház megújulását tágabb műfaji látókör érvényesítésében, a rokon műfajok nem verbális kommunikációjának termékenységeiben és a testi kifejezőeszközök felértékelésében találta meg, és amely alakította Reinhardt 1910-es években megfogalmazott elgondolásait is. A svájci író Carl Spitteler a *Kunstwart* című, a korabeli németországi vitákban kiemelkedően aktív folyóirat 1888/1889-es évfolyamában azért ajánlotta a reformerek figyelmébe a cirkuszt, mert szerinte a kor színházi és operai termékeinél „jobb, tisztább élvezetet” képes nyújtani:

37 Maase: *Grenzenloses Vergnügen*, 61. o. és 59. o.

38 Maase, Kaspar: *Krisenbewußtsein und Reformorientierung. Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880–1918*. In: uő – Kaschuba (szerk.): *Schund und Schönheit*, 290–342. o., itt: 291. o.

39 Átfogóan vö. többek közt Davies, Cecil W.: *The Volksbühne Movement. A History*. Amsterdam: Harwood Academic Publishing, 2000².

annak ellenére, hogy „nem az emberi lélek legnemesebb ösztöneire épít, nem róható fel neki nemtelenként és rosszként az az öröm, amely a merész, vakmerő emberek láttán, az állatok érezhető szépsége és tanulékonyága láttán, a nyers, de egyszerű tréfákhoz való érzék láttán megtapasztalható”.⁴⁰ A folyóirat lapjain a filozófus Richard Avenarius mellett az építész-műkritikus Paul Schultze-Naumburg is a varieté összművészeti erőnyeit kiemelve tanácsolta átvenni a testi szépség varietébeli megjelenítésének technikáit.⁴¹

Jóllehet a vonatkozó viták 1900-ra némileg elcsitultak, a népszerű kultúra előadóművészeti műfajainak figyelembevétele alapelveként tovább élt, illetve a századfordulón a kísérletezőbb kedvű színpadi törekvésekben változatlanul megnyilvánult. Ennek egyik nagyhatású képviselője az életrajzilag is a cirkuszhoz kapcsolódó Frank Wedekind lett, aki nemcsak a Circus Herzog titkáráként, majd a Wilhelm Rudinoff nevű tűzmutatványos munkatársaként állt egy-egy cirkusz alkalmazásában,⁴² hanem cirkuszpantomimeket is írt, jóllehet ezek sohasem kerültek a manézsbá.⁴³ Színpadra szánt műveiben azonban messzemenően alkalmazta azokat a cirkusz biztosította paneleket, amelyek segítségével a polgári színház nézőit pukkasztó módon nemcsak a „lélek színházát [alakította át] a testek színházává, amely végül fékét vesztette, akárcsak a cirkusz”, hanem a „puszta anyagok alvilágának” és az „esztétikai formák felsőbbrendű világának” ütköztetésével lerántotta az álarcot a polgári világ hazug értéktulajdonításairól.⁴⁴ Jóllehet az imént idézett Theodor W. Adorno a színházi nyelv korai és félreismert megújítójaként utalt Wedekindre, a kitűnő germanista Volker Klotz arra is felhívta a figyelmet, hogy Wedekind innovatívítása és a *circus mundi* általa ápolta elképzelése mögött, amely a modern társadalom embereket egymásnak ugrasztó, teljesítményelvű harcát fordította le a színház nyelvére, mégis némileg megkésett volt az immár a monopolkapitalizmus korszakába lépő korabeli társadalmi berendezkedés fényében. Klotz szerint Wedekind ugyanis „az időtlen természeti törvények ahistorikus szférájába vezető menekülőút” képével a fennálló rend olyan szociáldarwinista

40 Id. Maase: *Krisenbewußtsein und Reformorientierung*, 320. o.

41 Vö. Maase: *Krisenbewußtsein und Reformorientierung*, 321. o.

42 Vö. Anonim: Frank Wedekind und die Zirkuswelt. In: *Neues Wiener Journal MB*, 1918. március 19., 3. o., ANNO; Jones, Robert A.: Frank Wedekind: Circus Fan. In: *Monatshefte*, 1969/2., 139–156. o.

43 Vö. Vollmer, Hartmut: *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis, 2011, 176–206. o.

44 Adorno, Theodor W.: *Über den Nachlaß Frank Wedekinds [1932]*. In: uő: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 627–633. o., itt: 628. o. és 631. o. sk.

olvasatát adta, amelyben végső soron a szép testet magában foglaló, metaforikus értelemben vett cirkusz csak addig maradhatott fenn, amíg képes volt engedelmesskedni a piaci törvényeknek.⁴⁵

A színházat megújító viták egy másik, a cirkuszt érintő markáns vonulata a tömeg architektúrájának, szerkezeti leképezésének problémáját megfogalmazó építészeti diskurzusban öltött testet, amely épp a századfordulótól kezdve kifejezetten intenzíven jelentkezett a franciaországi, angliai, németországi és szovjet-oroszországi színházreform-törekvésekben is.⁴⁶ Jóllehet ezen a téren összeurópai és nemzetközi tendenciákról volt szó, a reinhardti dramaturgiára való összpontosítás okán a szorosabban is kapcsolódó német (nép)színházépítészeti vita egyes résztvevőinek álláspontjait különösképp érdemes felidézni: 1900-ban Peter Behrens a színielőadásokat már esszéjének címében is „az élet és a művészet” olyan ritualizált „ünnepélyeiként” álmolta meg, melyeknek a legideálisabb tere az amfiteátrumszerű, ezres tömegeket befogadni képes színház-épület volt, és amelyek keretében „reliefszerű” színpadi művek felelhettek meg leginkább annak az elvárásnak, hogy a művészeti ágak közti határokat áthágó előadások szülessenek.⁴⁷ A Behrens-féle tervezet csakúgy, mint a későbbi, az 1910–20-as évek avantgárdjaihoz köthető reformtervek részben a *Gesamtkunstwerk* esztétikájára való törekvésre vezethetők vissza, azzal a megkötéssel, hogy bár a Richard Wagner által kezdeményezett bayreuthi ünnepi játékok háza is amfiteátrum képére épített, nem különálló emeletekkel ellátott színház volt,⁴⁸ a dramaturgiától, a díszlet- és jelmeztervezéstől Behrens a wagneriéénél jóval letisztultabb, puritánabb formanyelvet várt el.⁴⁹ Alig öt évvel Behrens elgondolásainak publikálását követően a vele intenzív eszmecserét folytató Georg Fuchs és Max Littmann is az antik amfiteátrum szerkezetét jelölte meg olyan követendő építészeti modellként, amely alapján a nagy tömegek befogadására alkalmas, közösségi, üvegkupolás népszínház megvalósítható volt. Ugyanakkor mind Fuchs, mind Littmann ragaszkodott a nézők társadalmi rétegek szerinti

45 Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, 145. o., 147. o. és 164. o.

46 Vö. átfogóan Koneffke, Silke: *Theater•Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*. Berlin: Reimer, 1999.

47 Behrens, Peter: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstem Kultursymbol*. Leipzig: Diederichs, 1900, <https://doi.org/10.11588/diglit.23839>; részlet magyarul: uő: *Az élet és a művészet ünnepei*. F. n. In: Pók Lajos (szerk.): *A szecesszió*. Budapest: Gondolat, 1972, 270–273. o.; uő: *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*. In: *Die Rheinlande*, 1901. január, 28–31. o., itt: 28. o., <https://doi.org/10.11588/diglit.19638#0205>.

48 Vö. Koneffke: *Theater•Raum*, 18. o.

49 Vö. Behrens: *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*, 28. o. sk.

elkülönítéséhez, pontosabban annak a lehetőségnek a biztosításához, hogy a közösségi műélvezetként elgondolt színházlátogatás során a felsőbb társadalmi rétegek külön páholyok és árkádsor használata révén mégis egyértelmű határt vonhassanak az alacsonyabb rétegekből származó nézők és önmaguk közé.⁵⁰ Megjegyzendő azonban, hogy bár a görög színházi kultúrára, illetve a cirkuszi térszerkezetre hivatkozva az építészeti elméletírók és a gyakorló építészek a demokratizálódás lehetőségét hangsúlyozták az arénaszerű elrendezés alkalmazásakor, a nyugat-európai állandó cirkuszépületek zöme eleve rendelkezett királyi vagy császári páhollyal, melynek magasrangú látogatói sajtóhírként is rendre nyilvánosságot kaptak, vagyis a korlátlan, az egyének közti határokat lebontó közösségiség eszményének megvalósításától maga a cirkusz intézménye is némileg távol állt. Ugyanakkor mindez kiegészítendő azzal a vetülettel is, hogy a vándorcirkuszok ponyvái alatt zömében hiányzott ennek a társadalmi megkülönböztetésnek az építészeti leképeződése.

Összességében az első világháborút megelőző színházreformer elképzelések tehát egyrészt a cirkuszban megnyilvánuló sajátos testiség, az artista anyagszerűségének azon felértékelődéséről tesznek tanúbizonyságot, melynek továbbgondolói a nyugat-európai kísérleti színházak és drámaírók,⁵¹ illetve a Frankfurter Iskola tagjai lesznek, másrészt pedig a modern tömegtársadalom architektónikus leképezhetőségének eszméjét követve a cirkuszi térszerkezetet értelmezik az egyenlőségelvű társadalmi berendezkedés modelljeként. E két vetület összefonódása aztán a két világháború között nyomja rá egyértelmű bélyegét a Bauhaus politikailag elkötelezett művészeti programjára és a vele rokonítható kezdeményezésekre: Walter Gropius globális színháza például, amelyet a tervező az Erwin Piscator-féle politikai, alapvetően a munkáskultúra szolgálatába állított színház számára álmodott meg, nemcsak ovális arénaalakú mozgósínpaddal, hanem mozgatható nézőtérrel és gigantikus filmvetítő-felületekkel is számolt.⁵² Moholy-Nagy László szintén a cirkusz emberképével és hang-, illetve fénytechnikájával igyekezett alátámasztani színházművészeti elgondolásait,⁵³

50 Vö. Koneffke: Theater•Raum, 24. o. skk., a Fuchs, illetve a Littmann tervezte épület alaprajzaihoz vö. 31. o., illetve 35. o.; Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukunft. Berlin – Leipzig: Schuster & Loeffler, 1905, 35. o., <https://doi.org/10.18452/520>.

51 Vö. Holbein, Magda: Der Circus und das Theater des 20. Jahrhunderts. In: Merkert (szerk.): Zirkus Circus Cirque, 224–239. o.

52 Vö. Piscator, Erwin: A politikai színház [1930]. Ford. Gál M. Szuzsa – Sz. Szántó Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963, 67. o. skk.

53 Vö. Moholy-Nagy László: Színház, cirkusz, varieté [1924]. In: uő – Oskar Schlemmer – Molnár Farkas: A Bauhaus színháza. Ford. Kemény István. Budapest: Corvina, 1978, 45–56. o.

míg Weininger Andor (Andreas Weininger) golyószínház-terve, amelyet 1927-ben készített a Bauhaus kötelékében, kifejezetten a cirkuszi akrobaták függőleges irányú mozgását jelölte meg a színház dinamizálásának előképeként.⁵⁴

Max Reinhardt 1910-es években kezdeményezett cirkuszi színházrendezései tehát egyfelől olvashatók a népszínpadmozgalom századfordulós alapvetéseinek folytatásaként, másfelől pedig illeszkednek abba az építészetelméleti diskurzusba is, amely az 1920-as években a Bauhaus színházi projektjeiben tetőzött.

A bécsi Oedipus-rendezés

Az új színházi architektúra alkalmazásának terén maga Reinhardt is aktivizálta magát, amikor 1918–1919-ben Hans Poelzig vezetésével átalakíttatta azt a berlini épületet, amely először piaci csarnokként szolgált, majd a Circus Renznek, s később a Circus Schumann-nak adott otthont.⁵⁵ Reinhardt ezt megelőzően azonban éveken át a világ számos pontján turnézott az 1911-ben „az ötezrek színházának” nevezett produkcióival, melyek számára akár piaccsarnokokba is beépítettett megfelelő színházi technikát, hogy például Szophoklész *Oedipus királyát* előadhassa.⁵⁶ Jóllehet Reinhardt megfordult a budapesti Beketow Cirkuszban is,⁵⁷ a következőkben az 1911-es bécsi vendéjátékát veszem közelebről szemügyre, mert itt a rendező annak a cirkusznak az épületét szemelte ki az előadásra, amely elemzésem fő szereplőjének, nevezetesen a Circus Buschnak a tekintélyes méretű, a bécsi Prater bejáratánál álló otthona volt.

Csak jelmezbálokon szűnik meg ez az elkülönülés [az előadók és a nézők között], és egy pillanatra el is bizonytalanodtunk, hogy az egyik vagy a másik alak, aki mellett átfurakodtunk, valamilyen szobrászati műremek vagy ünnepi résztvevő-e. Az Oedipus-cirkuszban így keveredett össze a földszinti nézősereg és a thébai nép, és egyes megszólalásokkor eldönthetetlen volt, hogy a nézők

54 Vö. Koneffke: Theater•Raum, 102. o. skk.

55 Az épület több mint kétszáz éves történetéhez átfogóan vö. Klünner: Zirkusstadt Berlin, 46–60. o.; vö. továbbá Schaaff, Martin: Renz – Schumann – Busch. Ein Kapitel Berliener Circusgeschichte. In: Merkert (szerk.): Zirkus Circus Cirque, 36–53. o.

56 Vö. többek közt Koneffke: Theater•Raum, 57–69. o.

57 Reinhardt más magyarországi vendéjátékaival és -rendezéseivel kapcsolatban is vö. Kesselheim, Isabella: Werden und Vergehen einer Legende. Kapitel aus der mitteleuropäischen Theatergeschichte. Kritische Untersuchung zu Max Reinhardt und Ungarn. Budapest, ELTE, doktori értekezés, 2001.

soraiból vagy a kórust játszó embertömegeből hangzottak-e el – jellemzál volt ez. [...] A] tömeg, a kolosszális jelleg mindig is művészi-etlen, és a kulturálatlanság jele.⁵⁸

A konzervatív *Neues Wiener Journal* befolyásos színikritikusanak kifogásai, amelyek a reinhardti „ötezrek színházának” bécsi premierjével szemben fogalmazott meg, sűrítve sorozták a hasonló bírálatokban visszaköszönő érveket, nevezetesen azt, hogy az eredetileg demokratikusként elgondolt, közösségi élményt biztosítani kívánó és nagy embertömegekkel dolgozó rendezés – reinhardti zsargonban: a nagyterű rendezés – sikerületlennek tekintendő, amivel egyúttal a koncepció lényegi gondolata, a tömegmozgatás mestersége is pellengérré került. A kulturális újításokat máskülönben üdvözlő *Das Forum* című hetilap kritikusa egyenesen „az attikai szellemmel szemben elkövetett bűn[nek]” nevezte az előadást.⁵⁹

A látványelemek intenzív alkalmazásának és a tér speciális használatának előképeként a már idézett színházépítészeti elképzelések mellett Reinhardt számára nemcsak a 19. században virágkorát élő Meininger Színház nagyszabású történelmi színdarabjai szolgáltak, hanem általában is a csarnoképítészet vonatkozó projektjei.⁶⁰ Ezek elgondolásait megszívlelő, már-már Reinhardt-reklámnak is beillő cikket jelentetett meg a drámaíró-műkritikus Julius Felix Humpf a berlini, közepesen haladó szellemiségű *Xenien* című folyóiratban még az előtt, hogy az *Oedipus* berlini ősbemutatója színre került volna. A cirkuszi térbe átlátnált „aréna-színház” Humpf számára nemcsak a rég vágyott és a klasszikus színház által megszüntetett „közvetlenség[et]” és „szerves kapcsolódás[t]” volt hivatott újjáéleszteni, hanem állandósított formában megvalósíthatta az eddig kevésbé elérhető „nép” megszólítását és lelkes kultúrafogyasztóvá tételét. A cirkuszi térben Humpf szerint a például taps formájában megnyilvánuló affektusok „továbbgyűrűzése” „erdei viharoként” ejtheti bódulatba a nézőket, mely vihar „egy nagy embertömeg közös élményének vihara[ként]”, az „ekként egzaltált érzések révén” lehetővé teszi, hogy „a látottak sokkal intenzívebb

58 Hirschfeld, Robert: Also Zirkus! In: *Neues Wiener Tagblatt*, 1911. május 17., 1–4. o., itt: 2. o. sk., ANNO.

59 Loewe, Philipp: König Oedipus in der Manege. Ein Gespräch mit Sophokles. In: *Das Forum*, 1911. május 15., 192–194. o., itt: 193. o.

60 Vö. Hoffmann, Peter: *Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meinigern bis zum Ende der Weimarer Republik*. Universität Wien, doktori értekezés, 1966; Warstat, Matthias: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. Tübingen – Basel: Francke, 2005, 61–65. o.

és ujjongással teltebb módon legyenek átélhetők”.⁶¹ Az emóciókra helyezett hangsúly azonban kiegészül ebben az érvelésben a Reinhardt számára lényegesebb gondolattal, mely szerint az effajta „cirkusz-színház” „a modern színháztól eltérően egészen másképp fog hatást gyakorolni a nép széles tömegeire, mivel a nép éppenséggel ősidők óta hozzászokott, hogy a cirkuszt egy hozzáillő helynek tekintse, és mivel innen kiindulva a drámák tartalma egészen másként juttatható el hozzá”.⁶² Az affektusok sajátos csatornázása mellett lényegesnek mutatkozott tehát a társadalom- és kultúrpolitikai vetület is.

Az egzaltáltság, a mámor és a tömegjelenetek hatásossága kétségtől döntő elemnek számított Reinhardt szemében is, jóllehet ő maga – aki nyilatkozataival nem kényeztette el sem a korabeli újságírókat, sem a történészi utókort – a rendezéseiben rejlő, igazán újító mozzanatot abban jelölte meg, hogy a klasszikusokat „mintegy korunk szelleméből élessze újra”, nevezetesen azon „dimenziók” megidézése útján, „amelyekkel az ókori színház által kifejtett nagy hatás oly szorosan összekapcsolódott”.⁶³ Ez pedig nem jelentett mást, mint a monumentalitás és a tömegesség újbóli alkalmazását a valósághoz való ragaszkodás fenntartása mellett, amelyben kulcsszerepet és egyúttal a kanonikus színjátszáshoz képest új funkciót kapott a színész: ez abban rejlett, hogy egy hatalmas publikum középpontjában állva kellett gondoskodnia a kölcsönös észlelés intim jellegének megőrzéséről és a színészt a közönségtől elválasztó sáv megszüntetéséről. A gondolatmenetben figyelemre méltó, hogy a tömeg jelenségének értelmezése nem a korabeli metropoliszok társadalmi valóságához kapcsolódik, hanem az ókori Görögországra történő visszavetítés útján értékelődik fel. Miután Reinhardt hangot adott nemcsak abbéli – meglehetősen homályos és hegelianus szellemet idéző – meggyőződésének, mely szerint „a nézősereg minősége a mennyiségével nő”, hanem rendezői gyakorlata imperatívuszának is, mely szerint a rendezésnek „a tartalom egyszerű szimbólumokkal történő esztétizálására” és „a színházi esemény arisztokratikus légköré[nek]” megteremtésére kell törekednie,⁶⁴

61 Humpf, Julius Felix: Das Arena-Theater. In: Xenien, 1910/2., 354–361. o., itt: 355. o.

62 Humpf: Das Arena-Theater, 360. o. sk.

63 A *Literarische Echo* című, irodalmi folyóirat 1910/1911-es évfolyamában megjelent beszélgetésből id. Fuhrich, Edda – Prossnitz, Gisela (szerk.): Max Reinhardt. „Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt ...”. Eine Dokumentation. München: Langen Müller, 1987, 35. o.

64 Id. Hoffmann: Die Entwicklung der theatralischen Massenregie..., 60. o. és 56. o.; vö. ehhez a képeslapként forgalomba hozott fényképet, amely a berlini Circus Schumannban készült: [Szene mit Paul Wegener als Oedipus in König Oedipus, Berlin, 1911], Stadtmuseum Berlin, TA 00/1425 V, <https://sammlung-online.stadtmuseum.de/Details/Index/1607944>.

a bécsi közönség számára ezek a maximák társadalomkritikus és aufklärerista gondolatokkal kiegészítve váltak olvashatóvá, amikor 1912-ben, az *Akárki* című Hofmannsthal-dráma meglehetősen erősen bírált Circus Busch-beli bemutatója után Reinhardt megjelentette a liberális *Neues Wiener Journal* című napilapban a *Das Theater der Fünftausend* (Az ötezer színháza) című, programadó cikkét. Ebben Reinhardt kiemelte a nagy belső térben történő rendezés művészeti előnyeit, amely – figyelmeztetett – csak átmenetileg, a célra igazán alkalmas színház-épület felhúzásáig kényszerül használni a cirkuszok porondjait, valamint kissé homályosan azt is megfogalmazta, miben is áll kezdeményezésének társadalom- és kultúrpolitikai hozadéka: „Végre újfent lehetőség nyílik arra, hogy a színház nemzeti üggyé váljék, hogy a nép azon széles rétegeit bevonjuk, amelyek eddig nem érdeklődtek és nem is érdeklődhettek a színház iránt, hogy helyreállítsuk a színház és a nép egésze, a színház és a kor közötti kapcsolatot.”⁶⁵ A klasszikusok cirkuszbeli hozzáférhetővé tételét Reinhardt a korral haladó elképzelésnek és a szükséges színházi reform részének tekintette, sőt pozitív oldalukról szemlélte még azokat a pragmatika és pénzügyi kényszerűségek állította korlátokat is, amelyek megakadályozták a cirkusz-színház napi szintű, költséges működtetését, illetve az efféle rendezés valamennyi drámatípusra történő kiterjesztését, mondván mindez nemcsak a színházi élmény exkluzív jellegét, „ünnepélyességét” erősítheti, hanem azt is biztosítja, hogy a színház fennmaradjon a kor mediális harcai közepette: „a művészetből áradó áhítatos hangulatot a nép köreiben megteremtve bizonyára a leghatékonyabb módon folytatható a kinematográf-színházak és a szennyirodalom ellen vívott küzdelem”.⁶⁶ Reinhardtnak ez az 1912-es víziója bár szolgálhatott némi magyarázattal a rendezői programját kételkedve fogadók számára, ám az egy évvel korábbi bécsi előadás jobbára negatív fogadtatásán valószínűleg ez sem segített volna túl sokat.

A kevésbé lelkes és kifejezetten elutasító kritikák ellensúlyaként és a császárvárosi kulturális élet prominens képviselőjeként kiemelendő Felix Salten dicshimnusza, amely nemcsak a *Die Zeit* című liberális-demokrata napilapban, hanem némileg módosított formában a Budapesten kiadott, hasonló szellemiségű német nyelvű sajtóorgánumban, a *Pester Lloyd*-ban is megjelent. Salten, aki egyébként a szereplők és a nézők tömegeit a lehető legkonvencionálisabb

65 Reinhardt, Max: *Das Theater der Fünftausend*. In: *Neues Wiener Journal*, 1912. április 7., 7. o., ANNO.

66 Uo.

metaforákkal írta le,⁶⁷ azt a benyomást keltette, mintha egy új műforma bölcsőjénél állt volna, amikor a fokozott közvetlenséget, a színjátszók és a nézők közti határ felszámolását magasztalta, és csupán mellékesen tért ki egyes zavaró tényezőkre – vagy ahogy ő nevezte: „ezen új művészeti forma fiatalkori tünete[re]” vagy „pubertáskori fájdalmaira” –: közējük tartozott az, hogy Kreón összetéveszthető volt egy színpadi felvigyázóval, és hogy a cikkíró a jegyszedőben is egy „görög ifjat” vélte felfedezni.⁶⁸ Valamivel visszafogottabban nyilatkozott a *Morgen* című hetilap kritikusa, aki hangsúlyozta, hogy visszautasítandók azok az ellenvetések, melyek szerint itt valamiféle „túlstylizált és hisztérikussá tett görögség” képe elevenedne meg, vagy „az idegeket cirkuszi módra felkorbácsoló rendezés[ről]” lenne szó.⁶⁹ Hiszen a cirkuszi épület használata csupán provizórikus, és figyelembe kell venni azt a reinhardti fejlődési ívet, amely a forgószínpadtól a reliefszínpadon át szervesen vezet el a cirkuszi tér használatáig, vagyis a rendezés hiányosságai nem a helyszínválasztásban rejlenek, hanem a szereplők gyenge teljesítményében: „Persze egy sereg dilettánst kellett pár nap alatt kiképezni arra, hogy a legnehezebb beszédmutatványokat végezzék el. [...] A pestis alatt nyögő nép rohama jobban sikerült [, mint a kórus kudarcos szereplése], de az ugrabugráló, félmeztelen fáklyavivők, a lépcsőfutás edzőgyakorlatai és az ifjak értelmetlen ízületnyújtásai a palotában folyó katasztrófa kifejlése alatt valóban a cirkuszra emlékeztettek.”⁷⁰ A sajtóforrások között az idézett kritika annyiban képez kivételt, hogy a bírálatok nagy részével ellentétben elismerte a helyszínválasztás és a tér díszletezésének haladó mivoltát, miközben a tömegek mozgásának megrendezését alapvetően sikertelennek tartotta.

A sajtóvisszhang legnagyobb része azonban egyértelműen negatív volt, jóllehet egy meglehetősen ellentmondásosnak tűnő érvrendszerhez folyamodott: ugyanis egyszerre dicsérte a háromszáz fős statisztacsoport – a thébai nép – vezetésének látványos jellegét, valamint Reinhardtnak azt a döntését, hogy amfiatrumszerű térbe plántálta át a darabot, mely térszerkezet adottságait mestersen használta ki,⁷¹ és egyszerre volt elégedetlen a cirkusz helyszínként történő

67 A közhelyszerű, többnyire természeti képeket alkalmazó tömegábrázoláshoz vö. Graczyk, Annette: *Die Masse als elementare Naturgewalt. Literarische Texte 1830–1920*. In: uő (szerk.): *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*. Berlin: Akademie, 1996, 19–30. o.

68 Salten, Felix: Reinhardt's „Ödipus” (Im Zirkus Busch). In: *Die Zeit*, 1911. május 6., 1–2. o., ANNO; uő: Theater im Zirkus. Anmerkungen zu Reinhardts „Oedipus”-Festspiel. In: *Pester Lloyd*, 1911. május 7., 1–2. o., ANNO.

69 Leoster, H[einrich]: Im Nervenzirkus. In: *Der Morgen*, 1911. május 8., 1–2. o., itt: 1. o., ANNO.

70 Uo.

71 Vö. többek közt Brecka, Hans: König Oedipus. In: *Reichspost*, 1911. május 7., 1–3. o., ANNO.

kiválasztásával. A nézőterre beszűrődő istállószag, a szokatlan világítástechnika és nem utolsósorban a cirkuszhoz mint giccsközvetítő tömegszórakoztatási intézményhez társított szemfényvesztés gondolata alaposan lehiggasztotta a lelkesedést, mégpedig pártállástól és kultúrpolitikai vagy művészetelméleti elkötelezettségtől függetlenül.⁷² A *Kikeriki* című antiszemita vicclap a cirkuszban ekkor gyakran megrendezett bokszmeccsre utalva jelenítette meg, hogy „egy ökölvívó földre teríti Ödipusz királyt” (13. kép). Némely kritikusként még ahhoz is kapóra jött a premier okozta csalódás, hogy a Burgtheater ápolta bécsi színművészet monumentalitását és könnyedségét dicsérve végképp elvetendőnek ítélje a berlini „drill” módszerét, még ha ezzel ellentétes, a bécsi konzervativizmust vádoló vélemény – Alfred Polgar tollából – is megjelent.⁷³ Talán a legdühödtőbb kirohanást a *Neues Wiener Journal* már idézett cikkírója intézte nemcsak a rendező, hanem az őt támogatók ellen is, mondván e követők kaméleonszerű szervilizmussal és sznobizmussal megáldott emberek, és hogy a színház bevonulásával a cirkuszba érkezett „valamennyi művészete vége” is.⁷⁴

Az ekképp megmutatkozó lényegi paradoxon, amely abban állt, hogy a kritikusok zöme az előadást dramaturgiailag szinte tökéletesnek és a nép nyelvén megszólalónak tekintette, miközben nem kevés elitizmust sugallva és a cirkusz „normál” üzemmódjához társítva elvetette a helyszínválasztást, külön alakváltozatban nyilvánult meg a szociáldemokrata *Arbeiter-Zeitung* oldalain. Röviddel a bemutató előtt ugyanis lakonikus hangú, de megsemmisítő kritika jelent meg a cirkusz-színházi belépők áráról: az újságíró felrótta a vállalkozásnak, hogy árképzésével épp a célközönség – munkások, tanítók-tanárok és kishivatalnokok – számára teszi lehetetlenné az előadás látogatását, és ekképp ki is forgatja a népünnepe, a népi ünnepi játékok fennen hirdetett eszményét.⁷⁵ A bemutató után megjelentett, a lap befolyásos kritikusa, Stephan Großmann által jegyzett rövid kritika bár megismételte ezt a vádat, ám elismerően, még ha csak általános vonalakban szólt is a művészi teljesítményről.⁷⁶ Ám alig hat nap elteltével

72 Vö. többek közt Loewe: *König Oedipus in der Manege*; Auernheimer, Raoul: *Oedipus im Zirkus*. In: *Neue Freie Presse* MB, 1911. május 7., 1–3. o., ANNO. További, valamennyi Prater-beli Reinhardt-rendezésre vonatkozó kritikákhoz vö. még Fuhrich, Edda – Dembski, Ulrike – Eder, Angela (szerk.): *Ambivalenzen. Max Reinhardt und Österreich*. Wien: Brandstätter, 2004, 59–70. o.

73 Vö. főképp Auernheimer: *Oedipus im Zirkus*, illetve Hirschfeld: *Also Zirkus!*; Polgar, Alfred: *Oedipus in Wien*. In: *Die Schaubühne*, 1911. június 8., 601–605. o.

74 Hirschfeld: *Also Zirkus!*, 3. o.

75 Anonim: *Volksfestspiele*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 1911. május 3., 5. o., ANNO.

76 St. Gr. [Stephan Großmann]: *„König Oedipus” im Zirkus*. In: *Arbeiter-Zeitung*, 1911. május 6., 7. o., ANNO.

szintén Großmann tollából már hosszú cikk volt olvasható a reinhardti rendezés mesteri nivoltáról, a tömegmozgások kifogástalan irányításáról és a tömegjeleket nagy hatást kiváltó erejéről, mégpedig abban az összefüggésben, amely a reinhardti koncepció kulcsát is jelentette, nevezetesen a művészet és a társadalom demokratizálódására hivatkozva.⁷⁷ A kritikus a megjelenített thébai „tömegkar[ban]” a közvélemény modern leképezését, a rendezőben pedig egy új, demokratikus kultúra megteremtésének letéteményesét pillantotta meg:

Épp ennek a tömegkarnak [...] a megrendezését teljesítette Reinhardt tökéletes módon. Rendkívüli hatást kelt a nép morajlása, amely a suttogástól a dörgésig ível, mert valósággal a kórus megszületését, modern módon szólva: a nyilvánosság megszületését képezi le akusztikusan. [...] Max Reinhardt kiszimatolta a lehetőséget, megsejtette a demokratikus kultúra Németországban tapasztalható ébredését, és ezek a népi ünnepi játékok arra hivatottak, hogy ünnepélyes kifejezést kölcsönözzenek neki.⁷⁸

Az *Arbeiter-Zeitung*ban megmutatkozó hangsúlyeltolódás csak kevésbé meglepő, hiszen a tömeghatással operáló, a népművelést a zászlajára tűző előadás, amely aufklérista, művészetpedagógiai eszközökkel élt, jól illeszkedett a szociáldemokrácia műveltségisményébe. Ugyanakkor a premier előtt felrőtt jegyár-hiba fényében különösképp kérdéses marad, hogy az újság miért hagyta figyelmen kívül azt a közjátékot, amelyről a *Die Zeit* számolt be: „A thébai férfinép, amelyet bécsi diákok játszanak a Busch Cirkuszban, morog, és azzal fenyegetőzik – mennyire nem görög módon! –, hogy sztrájkba lép.”⁷⁹ Az előadásokban való részvétel honorálásának szabályai ugyanis homályosak voltak, és Reinhardt igyekezett ezt kihasználni, mire a diákok az érdekvégyesítés végső eszközével fenyegették meg. Hogy pontosan miként végződött a vita, nem derül ki a tudósításokból, ám annyit lehet tudni, hogy Reinhardt a bölcsészkar hallgatókat színinövendékekre cserélte le.⁸⁰

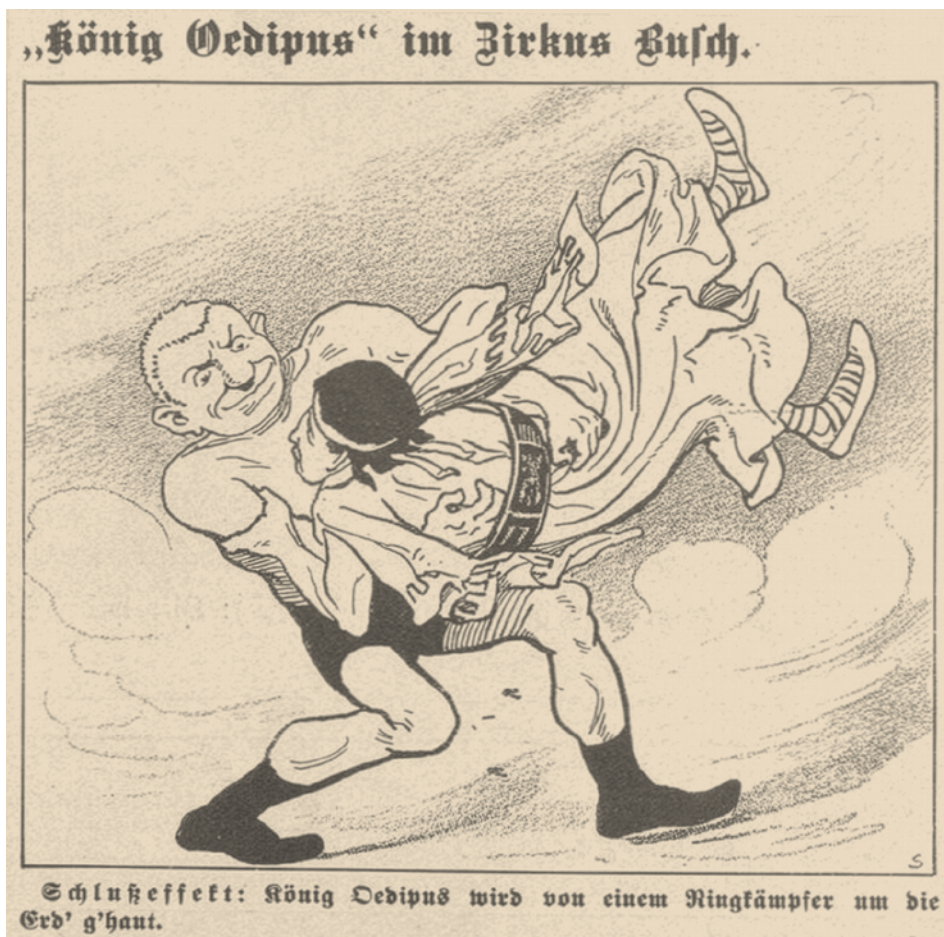
Mindeközben és a következő vendéjátékok során sem sikerült a színház demokratizálását, a pénzügyeket, vagyis az aufklérista gesztust és a tömegekkel dolgozó színpadi üzemet összhangba hozni. Az 1911-es fellépést övező

77 Vö. St. Gr. [Stephan Großmann]: Reinhardts „Oedipus”. In: *Arbeiter-Zeitung*, 1911. május 12., 1. o., ANNO.

78 Uo.

79 Anonim: Max Reinhardt und die Studenten. In: *Die Zeit*, 1911. május 12., 4. o., ANNO.

80 Uo.



13. kép: [Karikatúra az Oedipus bécsi előadásáról]. In: Kikeriki, 1911. május 11., 3. o., ANNO.

feszültségek látszódtak ismétlődni az Akárki 1912-es, Circus Busch-beli előadása, de még inkább a *Mirakel* (Mirákulum) című misztériumjáték bemutatója alkalmából, amely a kilencezer nézőt befogadó, szintén a Praterben álló Rotundában esett meg: a kritikák egyre hangsúlyosabban egy gigantomániás, hatásvadász, csak a látványra összpontosító rendező, illetve egy vérbeli konzernvezető alakját rajzolták meg.⁸¹ Az első világháború előtt Max Reinhardt még

81 Vö. Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München: Prestel, 1983, 15–18. o.; A. E. [Alexander Engel]: Reinhardt-Gastspiel im Zirkus Busch. In: Neues Wiener Journal, 1912. március 29., 8. o., ANNO; R. A. [Raoul Auernheimer]: Das

egyszer vendégeskedett a császárvárosban, ezúttal a Wilhelm Schmidtbonn jegyezte *Der verlorene Sohn* (A tékozló fiú) című darabbal, amelyet a bírások egyhangúan elítélve „túltömött áruházi kirakat[nak]”, egy diktatórikus hajlamú „über-rendező” olyan művének nevezték, amely teljes mértékben a színművészet elcsökevényesedését jelezte azzal, hogy cirkuszi porondon adták elő.⁸²

Reinhardt bécsi rendezéseinek fogadtatása összességében azt a képet rajzolja ki, hogy mind a manézsban, mind a nézőtéren komoly technikai ráfordítással sikerülhetett a tömegrendezés bizonyos műfogásait megvalósítani, ám maga a színházi projektum öncélú „esztétikai túlformáltságba” fulladt: a rendező ugyanis „a művelt polgári eszménység által feltételezett poliszként képzelte el a tömeget”,⁸³ amely többszörösen is anakronisztikusnak bizonyult, illetve a művelt polgárság ideáljainak és a populáris kultúra helyszíneinek, nyelvezetének feloldatlan ütközése okán kudarcot vallott.

Mindez tehát korántsem jelenti azt, hogy a cirkusztörténetileg releváns manézsdarabok kapcsán felhalmozott tapasztalatok hasznosítása megvédte volna a reinhardti kezdeményezést egy efféle bukástól. Már csak azért sem, mert a befogadói elutasítás döntő oka nem a rendezésben, hanem a kiválasztott épülethez kapcsolódó negatív asszociációkban és értéktulajdonításokban rejlett. Ezért lehet kifejezetten tanulságos e projektum-érem másik oldalának szemügyre vétele, hiszen az intézményi-műfaji presztízskérdés a másik oldal, a cirkuszi szereplők felől nézve épp ellentétes hatásmechanizmusban öltött testet.

3.1.2 Példa: Lady Hamilton (1925)

Az első fejezetben, a manézsdarabok cirkusztörténeti pozicionálása kapcsán már említettem a korai cirkuszokban mindennaposnak számító gyakorlatot, melynek során a vállalkozók a porondot színpaddal kombinálva mutatták be pantomimjeiket, amit jórészt a színház magasabb kulturális státuszához történő igazodás motivált. Ugyanakkor a műlovaglásnak az ekkor, a 18.

alte Spiel von Jedermann. In: Neue Freie Presse MB, 1912. március 31., 1–3. o., ANNO; Bach, David J.: Das Schauwunder. In: Arbeiter-Zeitung, 1912. szeptember 20., 1–3. o., ANNO; Polgar, Alfred: Das Mirakel. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 1912. szeptember 18., 3–4. o., ANNO.

82 Anonim: „Der verlorene Sohn” (Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters im Zirkus Busch). In: Die Zeit MB, 1914. április 18., 3. o., ANNO; R. A. [Raoul Auernheimer]: Der Überregisseur. In: Neue Freie Presse MB, 1914. április 21., 1–3. o., ANNO.

83 Marx, Peter W.: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitenen Kultur. Tübingen: Francke, 2006, 114. o.

3.1 Színjátszás és manézsdarabok



14. kép: Premazzi, Luigi: Vue de l'intérieur de la salle du Théâtre-Cirque de St. Pétersbourg, 1850. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, MGZFH Pre L The 1. The New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/41b979b0-2a5e-0133-f476-58d385a7b928>.

és 19. század fordulóján terjedő divatja, illetve az egzotikus állatok európai és amerikai importja a színházakat, majd a varietéket is arra készítette, hogy belső tereik speciális kialakításával alkalmassá váljanak nem emberi szereplők és tömeges statisztéria felléptetésére is.⁸⁴ Az efféle kölcsönös átvételek fényében a népszerű kultúra ezen korai szakaszára is érvényesnek tekinthető az, amit Kaspar Maase – Hans-Otto Hügellel egyetértve – csak az 1850-es évekre datált, és amit „a rálicitálás dinamikájának” nevezett, azt a folyamatot értve ezen,

84 Vö. Hippiusley Coxe: Equestrian drama and the circus; Poppiti, Kimberly: A History of Equestrian Drama in the United States. Hippodrama's Pure Air and Fire. New York – London: Routledge, 2018, passim; Müller: Die beliebtesten und meistbesuchten Spektakelveranstaltungen Wiens..., 88. o. sk.; Hera: Der verzauberte Palast, 96. o. sk.; Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 2. kötet, 57–61. o.; Bose – Brinkmann: Circus, 80. o. sk.; a 19–20. századi fejleményekhez vö. többek közt Haddon: The Story of the Music Hall, 81. o. verso; Bose – Brinkmann: Circus, 135. o. sk.; Dmitriev: Znamenitosti rossijskogo cirka, 252. o.; Husné Orlóci: A cirkusz Magyarországon 1890–1914, 38. o. sk.; Winkler: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, 1. kötet, 107. o.

melynek során „a fokozás kommerciális, technológia által táplált dinamikáj[ának]” köszönhetően a populáris kultúra szereplői „minduntalan elhatárolódva a művészeti kommunikáció más [versengő – T. K.] módozataitól a ‘populáris’ folytonos újbóli feltalálását és önmaguk túllicitálását hajszolják”.⁸⁵ Az Astley londoni cirkuszépületét átvevő Andrew Ducrow lovasdrámái például jó harminc éven át olyannyira nézőcsalogatónak bizonyultak, hogy még a nagypresztízű Covent Garden is átvette némelyiket.⁸⁶ Ám míg a teátrumi játékformákból és építészetből fokozatosan kiszorult ez az aspektus – illetve csupán viszonylag rövid művészettörténeti epizódként tért vissza a klasszikus avantgárdok idején –, addig a közepes és nagyobb méretű cirkuszok nemcsak hogy a második világháborúig használták rendszeresen a kiegészítő szcénát (14. kép),⁸⁷ hanem vízipantomimek előadásához a porond tekintetében is komoly fejlesztéseket foganatosítottak, amelyekhez ugyanakkor épp a színházi előadások gyakorlata szolgált előképként.

Színháztörténeti tanulmányában ugyanis Derek Forbes arra hívta fel a figyelmet, hogy vízeffektusokat és szökőkutakat már a 17. század közepén használtak az angliai színházak, míg 1803-ban megjelent egy beépített medence is a Sadler’s Wells nevű teátrumban.⁸⁸ Jóllehet a 19. század első harmadában már találkozni tengeri ütközeteket tematizáló cirkuszi pantomimekkel,⁸⁹ ám a speciális porondhasználatról nem maradtak fenn anyagok ebből az időszakból. A víztömegeket végül dokumentáltan a párizsi Nouveau Cirque építészével együtt dolgozó vízmérnök vezette be a cirkuszba 1886-ban,⁹⁰ ahonnan – képzavarral szólva – futótűzként terjedt el a korántsem pénztárcakímélő infrastruktúra. Az 1890-es évektől valamennyi nagyobb cirkusz áldoz az átépítésre – a berlini Schumann például 1890-ben, a szintén berlini Renz és a budapesti

85 Maase: Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung, 34. o. és 26. o.

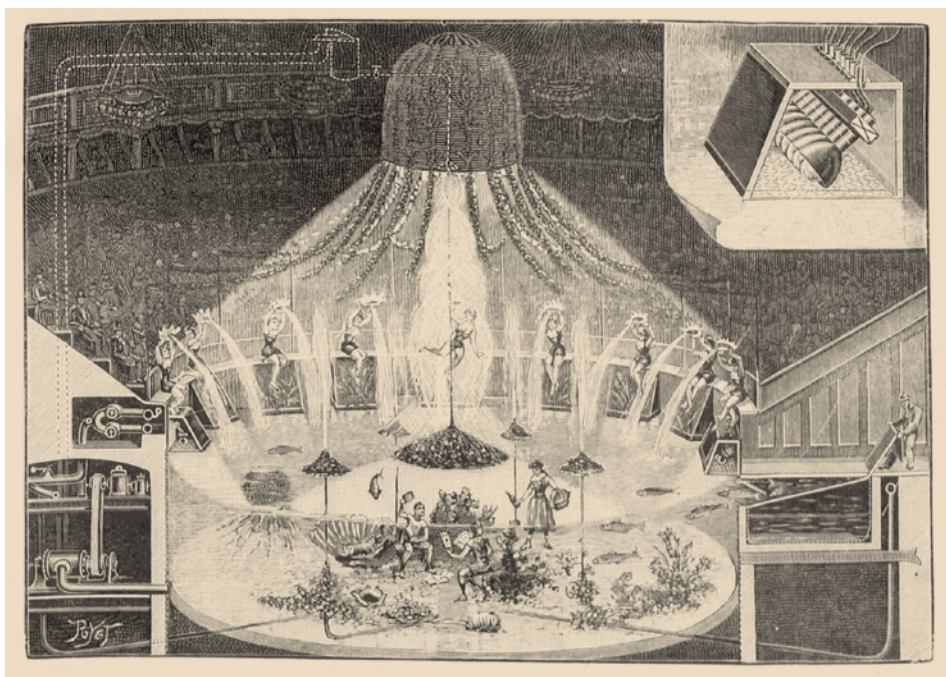
86 Vö. Simon: The Greatest Shows on Earth, 39. o.

87 Vö. többek közt Schaaff: Renz – Schumann – Busch, 38. o., 42. o. és 44. o. A cirkuszábrázolások között a kép annyiban egyedülálló, hogy az alkotó magán a színpadon elhelyezkedve festi meg a jelenetet.

88 Forbes, Derek: Water drama. In: Bradby – James – Sharratt (szerk.): Performance and Politics in Popular Drama, 91–107. o., itt: 91. o. és 95. o.

89 Vö. például [Cowell’s Circus: az 1823. december 12-i műsor keretes hirdetése]. In: Independent Mirror [Boston, Mass.], 1823. december 12., 55. o.

90 Vö. Denis, Dominique: Nouveau Cirque de Paris – 251 rue Saint-Honoré (2016), <http://www.circus-parade.com/2016/07/20/nouveau-cirque/>; Machner, Bettina: „Die Gardeoffiziere saßen in den Logen, die ‚kleinen Leute‘ oben auf den Galeriebänken”. In: Stiftung Stadtmuseum Berlin (szerk.): Zirkus in Berlin, 63–77. o., itt: 77. o.; Wall: The Ordinary Acrobat, 238. o.



15. kép: [A párizsi Nouveau Cirque vízipantomimek játszására alkalmas porond-szerkezete]. In: *La Nature*, 1899. december 29., 85. o.

Wulff 1891-ben, a szentpétervári Činizelli (Ciniselli) pedig 1892-ben⁹¹ –, és nem csupán egy vízzel gyorsan feltölthető, sülyeszthető porondot vesznek használatba, hanem nagyteljesítményű pumpák segítségével lehetővé teszik, hogy vizesést imitáló görgeteg és a kupoláig lövellő szökőkutak sora is gazdagítsa az előadásokat, amit illusztrált folyóiratok metszet-reprodukciói is előszeretettel örökítettek meg (15. kép). A világítástechnika fejlődése szintén kedvez a látványközpontú rendezéseknek, amelyek fényeffektusokkal segítenek rá például a tengeralattjárók ütközetét ábrázoló jelenetek „élethű mivoltára”.⁹² A századfordulón, majd különösen az 1910–1920-as években – nem függetlenül a varietésínházak jelentette konkurenciától – szaporodni kezdenek a revü műfaja felé hajló pantomimek, melyek egy részét vízirevüként rendezik meg, és amelyek mintául szolgálnak az 1950-es években is népszerű, de napjainkban szintén

91 Vö. többek közt Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*, 1. kötet, 112. o.; Bose – Brinkmann: *Circus*, 134. o.; Husné Orlóci: *A cirkusz Magyarországon 1890–1914*, 38. o.

92 A *Circus Albert Schumann Ost und West* című vízipantomimje kapcsán vö. Baumeister: *Kriegstheater*, 178. o. sk.

fel-felbukkanó, amerikai típusú vízishow-knak.⁹³ Jóllehet az 1930-as években egyre több napilapban találni vízipantomimekről tudósító fotóriportokat,⁹⁴ mozgóképes nyomot ebből a korszakból csupán egy esetben találtam, bár ez mindjárt dupla tanulsággal szolgált: az 1935-ben, a német Werner Hochbaum rendezésében készült *Leichte Kavallerie* (Könnyűlovasság) című film, amelyben Röck Marika első német nyelvű filmfőszerepében volt látható, és amely egy szintén 1935-ben íródott német nacionalista bestseller magyarkodással fűszerezett, meglehetősen szabad adaptációjaként került a mozikba, két cirkuszpantomimet is megidézett.⁹⁵ Az első példában, egy lovaspantomimból vett roppant rövidke jelenetben a huszárruhába öltöztetett főszereplő Rosika ugrat át egy akadályon, miközben a háttérben egy kétszárnyú rámpa és egy emelt színpad is látszik; a második – cselekményét illetően szintén beazonosíthatatlan – pantomim valójában egy vízirevű, amely a happy enddel végződő, szerelmes filmtörténet apoteózisát adja, és amelyben tizennégy (!) percen át balettozik a főszereplő a fokozatosan vízzel és úszó lányokkal feltöltődő manézs közepén, pontosabban egy innen felemelkedő dobogón, miközben a lépcsősen kialakított színpadon nagy létszámú tánckar produkálja magát.⁹⁶

Már tíz évvel a filmes megörökítést megelőzően is, 1925-ben, amikor a Circus Busch porondra vitte a *Lady Hamilton* című, „Lord Nelson nagy szerelmének” történetét elmesélő, „romantikus-fantasztikus” manézsdarabját,⁹⁷ adott volt valamennyi lényeges technikai furfang ahhoz, hogy látványos vízijelenségekkel szórakoztassák a nagyérdeműt, aminek a lehetőségét nem is szalasztotta el a pantomimgyártásban egyre termékenyebbé váló író-rendező-főszereplő Paula Busch, aki persze építhetett a vízipantomim-rendezés több mint harminc éves tapasztalataira is.

93 Vö. Eberstaller, Gerhard: Der Circus Zentral. In: Circus – gestern, heute, 1982. március–április, 16–17. o., itt: 17. o.

94 Vö. többek közt Anonim: Wasserpantomime. In: Die Stunde, 1935. január 4., [5. o.], ANNO; Legrand-Chabrier, [André]: La Foire aux Variétés. Les pistes nautiques. In: Ce soir, 1938. január 9., [6. o.], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7635207t/f6.item>. Vö. továbbá a valószínűsíthetően sajtófotóként készült fényképét in Günther: Sarasani, wie er wirklich war, [o. n.].

95 Vö. Teller: Zirkuspantomimen zwischen Geschichte und Mythos; a film meglehetősen rossz felbontásban 2018-ban még megnézhető volt a youtube-on, azóta viszont törölték.

96 A revüből vett állóképhez vö. Schaaff: Renz – Schumann – Busch, 47. o.

97 [Circus Busch:] Lord Nelsons große Liebe „Lady Hamilton” [szövegkönyv], Zirkusarchiv Winkler.

Szín- és manézsdarab tengervízzel

Ugyanakkor a már bejáratott vizes fogások mellett a manézsdarab megálmodásakor és előadásában döntő szerepet kapott a hangsúlyosan színházi játékmód. Paula Busch, ahogy két évvel korábban a *Mayerling* című produkcióhoz, úgy ezúttal is profi színészeket kért fel arra, hogy a meglehetősen nagy létszámú szereplőgárda soraiba beálljanak, de az immár 70 éves apjától a napi, gyakorlati cirkuszműködtetést is átvevő Paula Busch mindeközben megtartotta magának a főszerepet. A manézsdarabhoz két bővebb információs kísérőanyag is készült: az egyik egy olyan kiadvány volt, amely egyesítette magában az akár naponta változó műsorhoz írt színlapot – amely a füzetétől eltérő papírra nyomva, belülré tűzve, helyi hirdetésekkel keretezve tájékoztatott nyolc oldalon az egyes mutatványokról és a pantomim létrehozóiról, szereposztásáról, valamint jeleneteiről –, továbbá a manézsdarab tartalmát mintegy öt oldalon részletesen összefoglaló és négy oldalnyi fényképpel, valamint grafikákkal illusztrált műsorfüzetet, és végül a cirkusz önfényezéséstől sem mentes, főbb aktőrökre – Paul és Paula Buschra, és a dramaturg Adolf Steinmannra – összpontosító és szintén fényképekkel kísért szöveges bemutatását.⁹⁸ A másik kísérőanyag egy szövegkönyv volt, amelyben fotókkal körítve 31 oldalon, képekre és jelenetekre lebontva, klasszikus drámaszöveggént voltak olvashatók a manézsdarab dialógusai és rendezői instrukciói.⁹⁹

A füzetek kerettel kiemelve informáltak a darab forrásáról: „[a] *Lady Hamilton* évek óta egy amerikai színikör repertoárdarabja, amely hatalmas sikerrel turnézik a United States fővárosaiban. *Paula Busch*, amerikai úttjáról visszatérve, elhozta Németországba a ragyogó anyagot, amelyet Adolf Steinmann-nal együttműködve, a Circus Busch manézs-színháza által nyújtott nagy technikai és előadói lehetőségeket figyelembe véve dolgozott át és dramatizált.”¹⁰⁰

98 A kiadvány hibrid jellegéből adódóan nem kis nehézséget okoz a műfaji meghatározás, még ha rokonítható típusú dokumentumok forgalomban voltak is amerikai és brit cirkuszokban is, és a Circus Busch az 1930-as években több ízben efféle füzetekkel kísérte előadásait. Csak hogy az angol terminológia szintén ingadozik a 'program booklet', a 'handbill' vagy 'program leaflet' és a 'playbill' között, úgyhogy jobbhíján reklám-műsorfüzetként hivatkozom rá. A füzetborítón olvasható meghatározás – „műsor és szövegkönyv” – második eleme inkább félrevezet, mint segít. A Zirkusarchiv Winkler állományában az 1926. decemberi essen-i vendégjátékhoz készült kiadvány maradt fenn.

99 Vö. [Circus Busch:] *Lord Nelsons große Liebe „Lady Hamilton”* [szövegkönyv], Zirkusarchiv Winkler.

100 [Circus Busch:] *Lord Nelsons große Liebe „Lady Hamilton”* [szövegkönyv], Zirkusarchiv Winkler, 1. o.

A Circus Busch-beli adaptációs hagyományok fényében aligha meglepő, hogy a reklám-műsorfüzetben és a kritikák által is átvett sajtóközleményekben feltüntetett, pontosabb forrás – mely szerint a *Lady Hamilton* Francis Bellamy, egy angol szerző művén alapszik¹⁰¹ – ugyanúgy igazolhatatlan, mint az a kitétel, mely szerint a víz alatt játszódó zárójelenetet a New York-i Ziegfeld Folies produkciója ihlette.¹⁰² Erősen gyanítható, hogy a cirkusz a kortársi tömegkultúrát döntően meghatározó amerikanizmus farvizén hajózva választotta ezt az információs és reklámstratégiát,¹⁰³ ám a műfaji profilírozás tekintetében jelzésértékű e két forrásra történő hivatkozás, hiszen az amerikai vízilátványosságok és az állítólag „hatalmas sikerrel” futó, importált drámairodalmi mű kombinálása nemcsak Buschék pantomimszakértői arculatát erősíthette, hanem a színházi kapcsolódásnak köszönhetően a vállalkozás presztízset is növelhette. Ebben az összefüggésben, illetve a manézsdarab pozitív fogadtatásának tükrében a *Lady Hamilton* mintegy iskolapéldáját adja a „szimbolikus javak” Pierre Bourdieu által leírt működésmódjának,¹⁰⁴ mégpedig különösen a manézsdarab legvalószínűbb forrása fényében. Feltételezésem szerint ugyanis Paula Busch és Adolf Steinmann – akárcsak a Mayerling-pantomim esetében – a történet egy filmes feldolgozását vette alapul, amely a maga részéről a kor egyik bestseller-szerzőjének regényeit adaptálta: az osztrák rendező Richard Oswald 1921-ben, Németországban forgatott *Lady Hamilton* című némafilmje Heinrich Vollrath Schumacher német író két történelmi regényét sűrítette össze, és nem mellesleg 1923-ban eljutott a tengerentúlra is.¹⁰⁵ Buschék ugyanakkor a regényekből meríthették azt a filmbe fel nem vett

101 Vö. [Circus Busch:] Lord Nelsons große Liebe Lady Hamilton [reklám-műsorfüzet], Zirkusarchiv Winkler, [o. n.]; Fries, Carl: „Lady Hamilton”. Das neue Schaustück im Zirkus Busch. In: Welt-Rundschau, 1925. február 14. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

102 Vö. többek közt Anonim: „Lady Hamilton” im Zirkus Busch. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1925. február 13., 6. o., ZEFYS.

103 Az amerikanizmus korabeli tömegkulturális jelenségéhez a Weimari Köztársaságban vö. Hoeres, Peter: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. Berlin: be.bra, 2008, 84–110. o.

104 Vö. Bourdieu: A művészet szabályai, 161–195. o.

105 *Lady Hamilton* (Németország, 1921, r.: Richard Oswald), [https://archive.org/details/lady-hamilton1921/Oswald filmjéhez vö. Keitz, Ursula von: Lebenskrisen en gros. Richard Oswalds Filme der 20er-Jahre. In: Kasten, Jürgen –Loacker, Armin \(szerk.\): Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung. Wien: Filmarchiv Austria, 2005, 141–245. o., itt: 179–189. o.; vö. többek közt Anonim: „The Affairs of Lady Hamilton” at the Park. In: Boston Daily Globe, 1923. április 29., 31. o. és Anonim: The Affairs of Lady Hamilton. In: Photoplay, 1923. <https://archive.org/details/photoplayvolume22425chic/page/96/mode/2up>.](https://archive.org/details/lady-hamilton1921/Oswald%20filmj%C3%A9hez%20v%C3%B3.%20Keitz,%20Ursula%20von%20Lebenskrisen%20en%20gros.%20Richard%20Oswalds%20Filme%20der%2020er-Jahre.%20In%3A%20Kasten,%20J%C3%BCrgen%20-%20Loacker,%20Armin%20(szerk.):%20Richard%20Oswald.%20Kino%20zwischen%20Spektakel,%20Aufkl%C3%A4rung%20und%20Unterhaltung.%20Wien%3A%20Filmarchiv%20Austria,%202005,%20141-245.%20o.,%20itt%3A%20179-189.%20o.;%20v%C3%B3.%20t%C3%B6bbek%20k%C3%B6zt%20Anonim%3A%20%22The%20Affairs%20of%20Lady%20Hamilton%22%20at%20the%20Park.%20In%3A%20Boston%20Daily%20Globe,%201923.%20%C3%A1prilis%2029.,%2031.%20o.%20%C3%A9s%20Anonim%3A%20The%20Affairs%20of%20Lady%20Hamilton.%20In%3A%20Photoplay,%201923.%20https://archive.org/details/photoplayvolume22425chic/page/96/mode/2up)

és történetileg nem helytálló epizódot, amelyben Emma Lyonna (valójában Hart) – vagy Amy Lyon, a későbbi Lady Hamilton – egy magnetizmussal és elektromossággal „gyógyító” csodadoktor mellett keresi a pénzét, és eközben meggyógyítja a lebénult, de dicső fiatal hadvezért, Nelsont.¹⁰⁶ Ha tehát hitelt érdemlőnek tekinthető az a feltételezés, mely szerint a cirkusz ezúttal annak érdekében szabta át a forrásmegjelöléseit, hogy a manézsdarabot „amerikai-ivá” és „színpadivá” tegye, vagyis e két, szimbolikus tőkét jelentő komponensből kovácsoljon pénzbeli tőkét, úgy nemcsak a hazai filmes és irodalmi előkép háttérbe szorítása válik érthetővé, hanem a stratégia azzal is rokonítható lesz, amiként Max Reinhardt a maga Oedipus-rendezését magyarázva és a nézőközönség egy speciális rétegét megcélozva a „cirkuszivá tételnek” az ókori demokráciában gyökerező mivolta mellett érvelt.

Mindez még kiegészíthető a darabot kísérő plakátok ikonográfiájának beszédességével. A Circus Busch ezen pantomimját hirdető plakátok közül nem kevesebb, mint tizennégy darab maradt fenn az Amszterdami Egyetemi Könyvtár különgyűjteményében, mely mennyiségi ugrás a Friedländer-cég termékenységének a Ruth Malhotra monográfiájában említett 1925-ös felfutásához kapcsolódik.¹⁰⁷ Ezek közül négy az 1926-os drezdai vendégjátékhoz készült, némelyikük pedig az Emma alakján keresztül emblematikussá vált élőkép-tradíciót idézi meg, vagyis azt a hagyományt, amely bár reprodukcióknak köszönhetően nem lehetett ismeretlen a művészettörténetben kevésbé jártas nézők előtt sem, ám elsősorban a közép- és felsőrétegek műveltségi tartalmához kapcsolódott. A későbbi Lady Hamilton ugyanis – még Emma Hartként – több mint hatvan olyan festményhez ült modellt, amelyek a késő 18. századi Anglia egyik legnépszerűbb portréfestőjének, George Romney-nek az ecsetje alól kerültek ki, és amelyek közül jó pár a görög-római mitológia nőalakjait, illetve megszemélyesített-allegorizált „attitűdöket” ábrázolt.¹⁰⁸ Ezek később, napolyi tartózkodása idején alapul szolgáltak Lady Hamiltonnak az általa intenzíven művelt

106 Vö. [Circus Busch:] *Lord Nelsons große Liebe „Lady Hamilton”* [szövegkönyv], Zirkusarchiv Winkler, 7. o.; Schumacher, Heinrich Vollrat: *Liebe und Leben der Lady Hamilton* [1910], 16. fejezet, <https://projekt-gutenberg.org/authors/heinrich-vollrat-schumacher/books/liebe-und-leben-der-lady-hamilton/chapter/16/>.

107 Malhotra adatai szerint a grafikai cég 1925 és 1935 között 2500 különböző plakát tervezését-legyártását teljesítette; vö. Malhotra: *Manege frei*, 10. o.

108 Vö. Sutherland Gower, Ronald: *George Romney*. London: Duckworth & Co., 1904, 38–44. o.; vö. továbbá May, Suzanne E.: *Sublime and Infernal Reveries: George Romney and the Creation of an Eighteenth-Century History Painter*. John Moores University, Liverpool, doktori értekezés, 2007, 132–134. o.

monodráma- és élőkép-előadásokhoz,¹⁰⁹ és köztük volt az a festmény is, amely Emmát Kirkéként ábrázolva¹¹⁰ bevonult a Circus Busch manézsdarabjába, valamint plakátképei közé is.¹¹¹ Ekképp tehát a cirkusz megidézett egy olyan művészettörténeti-ikonográfiai hagyományt, amely adott esetben megneemesíthette az egyébként erős melodramai elemekből építkező történetet és az ugyanilyen effektusokkal dolgozó cselekményvezetést.

A manézsdarab a kritikákban

A számtalan, már-már kötelezőnek tekinthető sajtós dicshimnusz-kör mellett¹¹² a részletesebb berlini és hamburgi premierkritikák szinte egyhangúan amellett foglaltak állást, hogy a Circus Busch színház felé való kacsingatása alapján véve sikeresként könyvelhető el. Sőt, némelyik tágabb műfajtörténeti összefüggéseket is vázolt, mint például a konzervatív *Die Zeit* kritikusa, aki az „ízlés finomodásával”, természetes fejlődésként magyarázta a színházi, dialógusra alapuló játékkforma porondbeli térnyerését.¹¹³ A liberális *Berliner Morgenpost* recenzense nemcsak annak örült, hogy a rendezés nem esett túlzásokba, és a párbeszédes részek kifejezetten magas színvonalúak voltak, hanem a cirkuszi elvárásoknak való megfelelésnek is, vagyis annak, hogy a látványvilág kielégítette

109 A hamiltoni előadások és Andrew Ducrow cirkuszi lovaspantomimjeinek összekapcsolásához is vö. Lada-Richards, Ismene: „Mobile Statuary”. Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow. In: International Journal of the Classical Tradition, 2003/1., 3–37. o., itt: 21–33. o.

110 Vö. Romney, George: Emma Hart, Lady Hamilton (c. 1765-1815), as Circe [1782], <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=2322>.

111 Vö. Circus Busch: Lady Hamilton [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010001582, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173068>; Circus Busch: Lady Hamilton [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010002223, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/173708>; Circus Busch: Lady Hamilton [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEYO010002984, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/174434>.

112 Vö. például tz.: „Lady Hamilton” im Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1925. február 13., [4. o.], ZEFYS; Anonim: Zirkus Busch. „Lady Hamilton” als Manegeschau. In: Berliner Tageblatt MA, 1925. február 15., „Berliner Stadtblatt”, [3. o.], ZEFYS; Brü.: Zirkus Busch. In: Die Zeit, 1925. február 12. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett; Alo.: „Lady Hamilton” im Zirkus Busch. In: Berliner Lokal-Anzeiger, 1925. február 12. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

113 Anonim: Lady Hamilton im Zirkus Busch. In: Die Zeit, 1925. március 8. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

a spektakulumba és trükkökre éhes közönség igényeit is.¹¹⁴ Az általános elismerés elsődleges viszonyítási pontja mégis a Paula Busch nyújtotta színészi teljesítmény volt, akit a hamburgi polgári-liberális *Altonaer Nachrichten* nem kevéssé elfogult cikkírója „a középpontnak, a fő vonzerónak”, „a nemes és magas szintű cirkuszművészet megtestesítőjének” nevezett, míg a konzervatív *Hamburger 8 Uhr-Abendblatt*nál dolgozó kolléga ezt azzal egészítette ki, hogy a rendezésnek még a legkisebb szerepek magas színvonalú eljátszására is gondja volt.¹¹⁵ Mindazonáltal ez utóbbi meglátással épp a hamburgi kritikusok zöme szállt vitába, ugyanis a berlini előadásokkal ellentétben úgy tűnik, az I. Ferdinánd nápolyi királyt alakító Rudi Rahe itt némileg túltrajzolhatta az esetlen, falánk és félalkoholista uralkodó képét, mert nemcsak a konzervatív *Hamburgischer Correspondent* újságírója vélte úgy, hogy „némi mértékletesség” jót tett volna a játéknak, hanem a baloldali-liberális *Hamburger Anzeiger* beazonosíthatatlan kritikusa is azt fejtegette, hogy „I. Ferdinánd notórius tökfilkó volt, de azért a szerepet nem szabad eltúlozni”.¹¹⁶ Ebben a szellemben nyilatkozott a liberális *Hamburger Fremdenblatt* szerzője is, aki egyúttal, több más véleménnyel egybehangzóan a zárójelenet tökéletességében fedezte fel a manézsdarab csúcspontját, amikor is önnön és jó pár tengerészének halála árán Nelson admirális megvívja a győztes trafalgari csatát. Az ezt záró kép leírása hosszabb idézésre érdemes, mert a reklám-műsorfüzet roppant szűkszavú maradt e tekintetben, a szövegkönyv pedig értelemszerűen még kevesebb információt közölt:

A leglebilincselőbb az est utolsó képe, amelyben a csapatok a kaszás halál hívását követve a hajó fedélzetéről lassan lemenetelnek a vízbe, és ott nyomtalanul eltűnnek. Újabb és újabb sereg merül alá a manézsmedence hullámaiba, és többet nem bukkannak föl. A nézők egy rejtély előtt állnak, a legfantasztikusabb sejtéseket megfogalmazva tanakodnak, míg hirtelen, miután

114 Vö. M. P-s: *Historie in der Manege*. In: *Berliner Morgenpost*, 1925. február 12. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

115 Anonim: Paula Busch im Zirkus. In: *Altonaer Nachrichten*, 1925. augusztus 15., 1. melléklet, [2. o.], *Europeana*; Anonim: Zirkus Busch. „Lady Hamilton”. In: *Hamburger 8 Uhr-Abendblatt*, 1925. augusztus 17. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

116 -z.: Zirkus Busch. „Lady Hamilton” (Admiral Nelsons große Liebe). In: *Hamburgischer Correspondent* AA, 1925. augusztus 17., 3. o., *Europeana*; G. B.: Lady Hamilton im Zirkus Busch. In: *Hamburger Anzeiger*, 1925. augusztus 18., 1. melléklet, [1. o.], *Europeana*; a berlini Ferdinándhoz vö. többek közt Str.: Im Zirkus Busch. In: *Berliner Leben*, 1925. február, 8. sz., 35. o., ZLB.

Nelson kísértetseregei mintegy tíz percen át meneteltek a tenger mélyére, a harcosok és a sellők, akiknek a víz alatti létezéséről eladdig fogalmunk sem volt, felbukkannak [...].¹¹⁷

Bár a fővárosi kritikák az apoteózis látványelemeinek ettől eltérő súlyozását engedték sejteni, a lelkes visszajelzéssel itt sem fukarkodtak az újságírók; a már idézett *Berliner Morgenpost* a tintát nem sajnálva ecsetelte a hatásos zárókép részleteit: „Zöldeken csillámló és a halak vonulását fényszórók segítségével tükröző fátolyhenger ereszkedik a porondra, a tenger mélyén pedig rákok, csikóhalak és polipok veszik körbe vad örvényléssel a gyöngyök mélyvízi táncát... Bonaparte armadája holtan és szétroncsolva hever a kísérteties nyüzsgés kellős közepén.”¹¹⁸ Úgy tűnik tehát, hogy a nézőket nemcsak a színészi játék kényeztette, hanem a trükkös víz- és fényeffektusok használata is, amivel a műfaji újításra és a hagyományőrzésre egyaránt igényt tartó rendezés nagy valószínűséggel elérte a célját.

Hogy ez mily nagy – és a szokásostól eltérő – mértékben valósult meg, bizonyítja a Circus Busch irányában elfogultsággal nem vádolható szociáldemokrata Vorwärts kritikája, amely már-már mintaképként ajánlotta a berlini színházak figyelmébe az előadást, amikor úgy vélte, Paula Busch Lady Hamilton „hálás” történetét „ügyes és színpadbiztos ujjakkal” dolgozta át:

Kétségtelen, hogy a színdarab nagyrészt arra van kitalálva, hogy a könnyimirigyekre hasson, de végül is senki sem vár el irodalmi kvalitásokat egy cirkuszban. Játsszani azonban kitűnően játszottak. [...] Főként a rendezést kell kiemelnünk. [...] „A tenger mélyén” című záróképet a rendezés remekművéként kell említenünk. A jelmezek és az öltözékek csakúgy, mint a jelenetek díszletei nagyon szépek. Minden átváltozik, és a feje tetejére áll. A legigazibb színház a gereblye szántotta homokon, a színházak pedig bizonyára hamarost trapézon táncoló majmokat és egyéb szenzációkat fognak mutogatni. Némely berlini színpad nem is áll oly távol ettől a műsortól!¹¹⁹

117 Ah: Circus Busch. In: Hamburger Fremdenblatt, 1925. augusztus 19. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n. Ehhez vö. még Circus Busch: Lady Hamilton [plakát], Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, TEY0010003369, <http://theatercollectie.uva.nl/Details/collect/174854> (utolsó letöltés: 2019. december 4.).

118 M. P-s: Historie in der Manege. In: Berliner Morgenpost, 1925. február 12. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

119 Anonim: Lady Hamilton im Zirkus. In: Vorwärts AA, 1925. február 11., [3. o.], FES.

A *Der Tag* című, berlini nacionalista napilap kritikusa, Alfred Karrasch a *Vorwärts*-éhez hasonló felütéssel indítva arra jutott, hogy a cselekmény egyszerűsége és a szükségszerűen „primitív” jellemrajzok dacára – mivel „a nép naivabb érzése diktál[t]a” a dramaturgiát – „teljes mértékben sikerült darab[ról]” volt szó.¹²⁰

Ezen összességében pozitív bírálatokhoz képest meglepő módon épp a *Der Artist* című szaklap újságírója tett tanúbizonyságot valamivel visszafogottabb lelkesedéséről egy felettébb részletes kritikában. A névtelen szerző, bár elismerte Paula Busch és két színészpartner kitűnő teljesítményét, kifogással élt nemcsak a „túl sápadtan patetikus” Nelson-szereplő és a nápolyi király „burleszk módon túlhangsúlyozott” alakja kapcsán, hanem a „tömegjelenetek nem elégséges kihasználása” tekintetében is, még ha a zárókép hatásosságát, valamint a manézsdarab általában vett sikerültségét nem is vonta kétségbe.¹²¹

A *Lady Hamilton* fogadtatásának sajtószemléje ennek dacára azt a benyomást erősíti, hogy a rendezés által újításként megcélzott, a színpadi játékból merítő előadásformát egyáltalán nem utasították el a kritikusok, sőt. Könnyen lehet, hogy ez az elfogadó, mi több, gyakorta lelkes attitűd arra vezethető vissza, hogy a cirkusz mindeközben – Reinhardttal ellentétben – megmaradt a saját közegében, és a látványos tömegjelenetek és víz-, illetve fényeffektusok bevetésével továbbfejlesztette-folytatta azt a hagyományt, amely általában a manézsdarabok és specifikusan a vízipantomimek porondra vitelével gyökeresedett meg. Míg tehát a színikritika anakronisztikusként és a korabeli színházi gyakorlatból „kilógóként” ítélte meg a cirkuszi és nagyterű Reinhardt-rendezéseket, addig a *Lady Hamilton* sajtóvisszhangja arra enged következtetni, hogy a Circus Busch-féle, dialógusokban gazdag, zömében színpadi előadást utánzó produkció a megszokottat vagy elvártat épp még a kellő határokon belül kezdte ki. Annak köszönhetően, hogy a manézsdarab illeszkedett a műfaj potenciális fejlődési ívébe, a szakma által elutasított reinhardti reform radikalizmusához képest jóval visszafogottabb újításnak bizonyult a színház ilyenén beköltöztetése a Busch-féle porondra.

120 Karrasch, Alfred: „Lady Hamilton”. Ein Manegeschauspiel im Zirkus Busch. In: *Der Tag* NA, 1925. február 12. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.

121 Anonim: Im Zirkus Busch. In: *Der Artist*, 1925. február 20. [újságkivágat], Stiftung Stadtmuseum Berlin – Sammlung Varieté, Zirkus, Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.



ÖSSZEFOGLALÓ



A munkahipotézisként megfogalmazott kérdés, amely a történelmi manézs-darabok kapcsán átfogóan a történeti és az ahistorikus látásmód összefonódásának jelenségét és ennek értelmezhetőségét érintette, előfeltételezi a kérdés artikulálásának lehetőségét, vagyis azt, hogy tudománytörténetileg pozicionálható legyen egy olyan kutatási téma, amely negyven-ötven évvel ezelőtt aligha számított relevánsnak. A tömegkultúrával való foglalkozás legitimitását a kultúraszociológia mellett elsősorban az angolszász kritikai kultúrakutatás és a német nyelvterületen meghonosodott kultúratudományok intézményesülése biztosította, amely egyúttal láthatóvá tette az erre a tárgyerületre utalható témák komplexitását. A cirkuszi manézs-darabok története ebben az összefüggésben – és többek közt – olyan problémahalmazként vizsgálható, amely egyesíti magában a szociokulturális feltételrendszerre, az ideológiai környezetre, a kultúra- és intézménytörténeti hagyományokra, valamint a narráció egyik speciális esetére vonatkozó kérdéseket.

A manézs-darabok fókuszált elemzéshez az bizonyult célravezetőnek, hogy a primer és szakirodalmi forrásokkal kapcsolatos adottságok, nehézségek és az ezekből fakadó lehetőségek számbavételét követően a fogalmi és elméleti keretek kijelölésével pontosítsam a manézs-darabokban sajátosként tételezett történeti narratíva értelmezhetőségét. A vizsgálódásaimhoz rendelkezésre álló elsődleges források tekintetében kiemelendő, hogy bár roppant sokszínűek – hiszen felölelnek több-kevesebb szöveggel és képpel dolgozó plakátokat, szórólapokat, műsorfüzeteket, folyóiratcikkeket, fotókat, grafikákat és szépirodalmi-történeti műveket –, informativitásukat tekintve sok esetben elégtelenek vagy félrevezetőek, amikor egy-egy konkrét pantomim behatóbb, kontextualizált tanulmányozása a cél. Egy 20. század elejéről származó cirkuszi szórólap, valamint egy 19. század végi, illusztrált magazinban megjelent metszet-reprodukció példáján mutattam rá, hogy a pantomimek tartalmi vonatkozásainak, az adott cirkusz történetén belül kijelölhető helyének, az előadás társadalmi-kulturális összefüggéseinek kapcsán milyen kérdések, értelmezési lehetőségek és akadályok adódnak. A cirkusztörténetre vonatkozó szakirodalmi anyagok

szemléjével kettős célt követtem: egyrészt a cirkusztörténeti narratívák általános tipológiájának összefüggésében vizsgáltam, mely típusú elemzések bizonyulhatnak hasznosíthatónak a pantomimtörténet tekintetében, másrészt feltártam, milyen típusú értékelések kapcsolódnak a manézsdarabok cirkuszes kultúrtörténeti pozicionálásához. Itt lényegesnek mutatkozott nemcsak a színházi előadásformához fűződő viszony és ennek értéktelített értelmezése, hanem a pantomimek cirkuszi kultúrán és átfogóbban a kultúra szociológiáján belül elfoglalt helyének kijelölése. A *König Ludwig XIV. und seine Abenteuer* című vízipantomim elemzésével erre a két kérdésre igyekeztem választ adni: a műfajtörténetet illető szakirodalmi említések ugyanis árnyalást-pontosítást kívánnak, amikor a látványelemek tartalmat kiüresítő hatásmechanizmusát teszik meg elsődleges értelmezési keretnek. Ekképp nemcsak az adaptációs eljárásokból leszűrhető tanulságok válnak irrelevánssá, hanem a manézsdarabokra és általában a népszerű kultúra termékeire jellemző sorozatiság és önreferencialitás szempontja is háttérbe szorul. A nemi szereptulajdonítások pantomimbeli megnyilvánulásainak elemzésével pedig egy olyan kérdés körvonalazása volt a céloim, amelyet a cirkusztörténetírás a különböző számszánerek és egyes cirkuszi szereplők kapcsán már több ízben körüljárt, míg a manézsdarabok összefüggésében hiátusnak tekinthető. Itt különösen a primer szöveges és vizuális forrásokból kiolvasható szerepképek, illetve a kritikák alapján rekonstruálható előadás ábrázolásmódja közti eltérés volt az, ami nemcsak a spektakulum logikájának engedelmessé mozzanatként, hanem a korabeli szociokulturális és intézményi közegből adódó ellentmondásosságként is értelmezhető volt. Az első nagy fejezet harmadik alfejezetének tárgyát azok a terminológiai meghatározások alkották, melyek figyelembevétele elengedhetetlen a történelmi manézsdarabok problémaközpontú elemzése során. A fogalomhasználat nemzetközi áttekintését követően – amely rávilágított nemcsak a különböző nyelvek közti, hanem az országonként is látható átfedésekre és eltérésekre – a pantomim műfaji jellemzőinek összefüggésében megrajzolhatónak bizonyult a történeti elmozdulások íve, amely átfogóan a lovasdrámák dominanciájának visszaszorulását és az adaptációs környezet, valamint az intézménytörténeti elmozdulások hatására bekövetkező differenciálódást foglalja magában. A történetiség és az ahistorikus – szűkebben véve: fikciós – elbeszélés közt feszülő ellentmondásokat és ezek történelem- és irodalomelméleti értékelését Hayden White és Jörn Rüsen vitájára, illetve Lukács György regényelméleti írásaira összpontosítva foglaltam össze, kiemelve, hogy a történelmi témát feldolgozó pantomimek elemzése szükségessé teszi az ezen modellek által kijelölt határok

kitolását, mivel a manézsdarabok zöme nélkülözi azt a reflexiós szintet, amelyre a historizmus-kritika, illetve a polgári történelemszemlélet összefüggésében kidolgozott elméleti megközelítések épültek-épülnek. A vonatkozó narratológiai alapvetések áttekintése során rámutattam, hogy a történelmi manézsdarabok vizsgálatához elengedhetetlen a strukturalista és posztstrukturalista megközelítések belátásait kiegészíteni-árnyalni, mégpedig azon elemzések eredményeinek figyelembevételével, amelyek az utóbbi években a *popular history* gyűjtőfogalma alatt láttak napvilágot. A populáris kultúra sajátos történelemszemléletének meghatározásához ugyanakkor megkerülhetetlen a népszerű kultúra fogalmi specifikációja is. Ebben az összefüggésben lényegesnek bizonyult a Frankfurti Iskola nevével fémjelzett, kultúraszkeptikus koncepció felidézése, az angolszász kritikai kultúrakutatásban uralkodó, a tömegkultúrának emancipatív erőt tulajdonító felfogás rekonstrukciója, valamint az e kettő között elhelyezkedő, a magas és az alacsony kultúra komplementaritását hangsúlyozó megközelítések áttekintése, mégpedig annak érdekében, hogy kijelölhető legyen az a tudománytörténetileg is meghatározható hely, amelyet a manézsdarabok – és tágabban: a tömegkulturális termékek – történelemszemléletének hibrid alkotóelemei elfoglalnak. A komplementaritás és hibriditás tételével rokonítható belátásnak bizonyult a mitologizáló elbeszélésmódnak tulajdonítható jellemzők azonosítása, ugyanis ekképp feltárhatók a történelmi és ahistorikus narratívák vegyítésének eljárásai és hatásmechanizmusai. Ezen a téren iránymutatónak bizonyultak Hans Blumenbergnek a mítoszok inkonzisztenciája kapcsán megfogalmazott meglátásai csakúgy, mint Stephanie Himmel átfogó esettanulmánya Jeanne d’Arc alakjának ellentmondásos aktualizálásairól. Ugyanakkor hasznosnak mutatkozott ezen koncepciók kiegészítése azzal a mitológia-értelmezéssel, amelyre az 1950-es évek közepén Roland Barthes vállalkozott esszéiben és ezeket megalapozó tanulmányában, ugyanis a francia filozófus-irodalmár nemcsak a válságtünetek kényszerítő erejéről szóló tézistől és a kanonikusnak tekintett művek, produktumok elemzésétől mozdult el, hanem a mítoszokat egy sajátos beszédmódként definiálva olvasásuk módszerét illetően is megvilágító erejű koncepciót vázolt. Ennek lényege az egymásnak ellentmondó jelentések egymásra rakódásában és ideológiai vonzatainak kritikus – a „maró gúny”¹ retorikai eszközét alkalmazó – értelmezésében áll. Ezt követően a manézsdarabok elemzési kérdéseinek szempontjából problematizáltam a ‘műfaj’ és az ‘adaptáció’ fogalmának alkalmazhatóságát, és

1 Barthes: Mitológiák, 7. o.

hangsúlyoztam, hogy a 'médiум' fogalmával ellentétben az előbbi használatát a kortörténeti vonatkozások dominanciája, illetve a kommunikáció- és technikatörténeti mozzanatok elhanyagolható jelentősége indokolja, míg az újabb adaptációelméletek azon belátásai bizonyulhatnak célravezetőnek, amelyek az elsődlegesség kérdését leváltják az adaptáció során megmutatkozó módosulások jellemzőinek és az ekképp kirajzolódó „cserekereskedelem” mechanizmusa-
inak magyarázatával. Az alfejezetet záró-összegző esettanulmány szintű elemzésben a Napóleon-pantomimek műfaji specifikációi alapján felrajzolhatóvá vált a manézsdarabok differenciálódásának íve csakúgy, mint az adaptációk korspecifikus működésmódja. Külön figyelmet fordítottam a történelmi hitelességre támasztott igény és a mitologizáló beszédmód összefonódásaira csakúgy, mint a pantomimek kulturális státuszára vonatkozó értékítéletekre.

A második fejezetben arra vállalkoztam, hogy egy háromosztatú tipológiai felosztás segítségével feltárhatóvá váljon a történelmi manézsdarabokban megmutatkozó, uralkodónak tekinthető tendenciák beazonosítása. A hármas osztályzás követi azokat a népszerű kultúra elméleteiből kirajzolódó modelleket, amelyek a populáris kultúrának egyrészt a fennálló rendet erősítő természetére, másrészt az ehhez a rendhez kritikusan viszonyuló jellegére, harmadrészt pedig e két viszonyulást vegyítő minőségére helyezik a hangsúlyt. Az afirmatív kultúraszemlélet meghatározását – amely elsősorban a Frankfurti Iskolát képviselő és az iskolához lazábban kapcsolódó gondolkodók műveire támaszkodott – és a cirkusztörténetben dokumentált, erre vonatkoztatható pantomimpéldák tárgyalását követően a *Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes!* című, a Circus Busch és később a Circus Barum által előadott manézsdarab alapján rekonstruáltam egyfelől azokat az adaptációs eljárásokat, amelyek a korabeli népszerű kultúrában nemzetközileg is felfutó ókordivathoz, illetve szűkebben az ókori Róma és a keresztényüldözések szentimentálissá tett értelmezéseihez kapcsolódtak, másfelől pedig a korban megerősödő konzervatív és rasszista ideológiákat megerősítő eljárásokat, amelyek Néró alakjának démonizálásával, illetve a gyarmati-birodalmi eszmekörrel álltak összefüggésben. A történelmi manézsdarabok kritikai potenciálját a megelőző alfejezethez hasonlóan egy specifikus, kultúraelméleti összefüggésben vizsgáltam, pantomimpéldák idézésével is rámutatva azokra a megközelítésekre, amelyek a tömegkultúra demokratizáló és emancipatív jellegéből indulnak ki. Itt többek közt javaslatot tettem a cirkuszi szakirodalomban elterjedt azon nézet árnyalására is, mely szerint a Mihail Bahtin által kidolgozott karneválemélet alkalmazható a cirkuszkok működésmódjának leírására; továbbá kitérve a női cirkusztartisták szerepére és a nemzetköziség

kérdésére rámutattam a társadalom- vagy kultúrakritika meglehetősen szűk terepen történő érvényesíthetőségére. Hasonló eredményre jutottam a Circus Busch 1923/1924-es szezonjában bemutatott, *Das Geheimnis von Mayerling* című manézsdarabjának behatóbb elemzése nyomán is. Ugyanis a pantomim szerkesztési és hirdetési stratégiáiban bár önbíráló, a műfaji konvenciókra reflektáló eljárások azonosíthatók be, valamint a monarchiakritikus vonatkozások révén kortörténeti összefüggésben is releváns kritikai mozzanatok feltételezhetőek, csak hogy a befogadói oldalon mindezen aspektusok meglehetősen gyenge visszhangot keltettek. A mitologizáló manézsdarabok vizsgálata kapcsán igyekeztem feltérképezni azokat a fogásokat, amelyek biztosíthatták a történetiség és ahistorikusság vegyítését: itt döntőnek mutatkozott a képi kommunikáció helyi értékének és hatásmechanizmusának meghatározása és a „valóságthatás” fogalmának körülírása csakúgy, mint a melodráma és a történelmi románc műfaji hagyományára történő utalás. A manézsdarabok egy-egy történelmi személyiségre koncentráló szerkezete továbbá szükségessé tette ezen aspektusoknak a népszerű életrajzi elbeszélések jegyeivel történő kiegészítését, amihez elsősorban Siegfried Kracauer és Leo Löwenthal tanulmányai kínáltak támpontokat, kiemelve a túlzások, a sémák és a behelyettesíthetőség szerepét. Az ebben az összefüggésben elemzett, 1924-ben és 1932-ben eltérő szociokulturális és politikai közegben előadott *Fridericus (Rex)* című manézsdarab alkalmasnak bizonyult arra, hogy igazolja a történelmi hitelességre támasztott igény és az ahistorikussá tétel eljárásainak vegyítését csakúgy, mint az ideológiai rugalmasság megtartásának kitételét. A pantomim alkotói és befogadói oldalának elemzése megmutatta, hogy az ikonográfiai hagyományban már benne rejlő, a makro- és mikrotörténelem elemeit ötvöző kettősség továbbvitelével és az anekdotikus szerkesztésmóddal a cirkusz képes volt kiszolgálni egymással szöges ellentétben álló nézői-kritikusi elvárásokat.

A zárófejezet végül arra a metaszinten megfogalmazható kérdésre kereste a választ, hogy a színház és a cirkusz közti, műfajtörténetileg oly meghatározó cserefolyamatok milyen módon illeszkednek a történetiség és az ahistorikusság problémájához. Itt a szépirodalomban és a képzőművészetben előforduló cirkuszmotívum történelemnélküliségéből és az ebben az összefüggésben nem megjelenő manézsdarabok sajátos státuszából kiindulva mutattam rá a cirkusz esztétizálásával összefüggő belső ellentmondásokra, rekonstruálva a Frankfurti Iskola vonatkozó nézeteit. A cirkuszarchitektúrába demokratikus értékeket belevetítő színházreformer mozgalma és Max Reinhardt nagyterű és cirkuszi színházrendezései szemléltették azt a feszültségi mezőt, amely a történetiség,



pontosabban az intézménytörténet helyi értékét elleplező kultúrakonceptióból eredően a reinhardti megközelítés kudarcát eredményezhette. Ennek ellenképeként – a *Lady Hamilton. Lord Nelsons große Liebe* című manézsdarab alapján – a cirkusz oldalán jelentkező teatralizálási kísérletek szolgáltak, amelyek eleget tettek annak az igénynek, hogy a pantomimműfaj módosulása egy történeti ív részének legyen tekinthető.

Kultúrtörténeti vonatkozásokat és narratológiai aspektusokat számba vevő elemzésem egyik céljaként a cirkuszi pantomim műfajának rehabilitálását jelöltem meg, mert meglátásom szerint a népszerű kultúrával és szűkebben a cirkusztörténettel kapcsolatos kutatásokban méltatlanul kevés figyelmet kapott, holott tömeges fogyasztásánál, különböző generációkat és társadalmi csoportokat megcélzó jellegénél fogva kiváltképp tanulságos a tömegkultúra rugalmas jelentéstulajdonításait vizsgáló elemzések szempontjából. Amikor Marline Otte a „szórakoztatóipar fluid természetét” hangsúlyozva mutat rá a tömegkultúra és ezen belül különösen a cirkusz ellentmondásokat integráló és mobilis jellegére,² vagy amikor Gillian Arrighi a cirkusz rugalmasságával magyarázza a modernség kihívásaira adott intézményi és műfaji reakciók gyorsaságát,³ akkor kétségkívül olyan meghatározó jellemzőket emelnek ki, amelyek messzemenően vonatkoztathatók a pantomimekre is, ám amelyek működésmódja esetről esetre, részleteiben vizsgálendő. Ebben a tekintetben a kutatás még számtalan érintetlen területet tárhat fel. A bevezetőben említett, a könyvben azonban nem elemzett, a nemzetközi porondokat jó 150 éven át uraló Mazeppa-pantomimek beható értelmezése például nemcsak a populáris történelemszemlélet további jellegzetességeire mutathat rá, hanem differenciáltabb képét nyújthatja az amerikai és európai cirkusztörténet széttartó alakulásának csakúgy, mint a nagyvárosi és vidéki népszerű kultúra közti átfe-
déseknek és eltéréseknek, valamint a rugalmas történelemértelmezés kor- és helyspecifikus minőségeinek is.

2 Otte: *Jewish Identities in German Popular Entertainment*, 18. o. skk.; vö. még uő: *Sarrasani's Theatre of the World*, 530. o.

3 Vö. Arrighi: *Political Animals*, 626. o.



KÖSZÖNET



Köszönöm

- szüleimnek, hogy nemcsak a könyv szerfelett hosszúra nyúló előkészítésének és írásának idején, hanem egész eddigi pályámon biztattak;
 - Kerekes Amáliának, hogy éveken át támogatott abban, hogy a népszerű kultúra történelme iránti érdeklődésem ne csökkenjen;
 - a sajnálatosan korán elvesztett Bacsó Béla tanár úrnak, hogy egyszer sem próbált meg eltéríteni kutatási témámtól, sőt;
 - egyetemi kurzusaim sok-sok hallgatójának, hogy a könyvben is megfogalmazott dilemmáim megvitatására mindig nyitottak voltak, és számtalan ötlettel, kritikus meglátással segítettek;
 - Kristin Koppnak és Harald Wiesternek, hogy segítséget nyújtottak a korabeli németországi sajtóanyagok felkutatásában, és Kelemen Pálnak, hogy cirkusztörténeti irodalmak beszerzésével támogatott;
 - Orlóci Editnek és Bagdi Sárának, hogy olvasták a kéziratot, és tűpontos bírázataikkal segítették a végső formára hozatalt, illetve különösképp Varga Kingának, aki a kézirat és a tördelt változat gondozásában nyújtott hatalmas segítséget;
 - Molnár Zsófinak, hogy a francia nyelv kacifántjait feloldotta;
 - a titkos impact csoportnak a rendszeres konzultációkat;
 - Alexandra Millnernek, hogy segített fontos szakirodalmak beszerzésében;
 - Gisela Winklernek, hogy rendelkezésemre bocsátotta cirkusztörténeti gyűjteményének vonatkozó anyagait, és éveken át kész volt tanácsaival ellátni;
 - Angelika Retnek, a Stadtmuseum Berlin volt gyűjteményvezetőjének, hogy munkámat nagy szaktudásával támogatta;
 - Hans van Keulennek, az amszterdami Bijzondere Collecties munkatársának, hogy segített eligazodni az archívum bugyraiban, és Gerrit Bussinknak szívélyességét;
 - Franz Gangelmayernek, a Wien Bibliothek munkatársának, hogy a nagyértékű cirkusztörténeti gyűjtemény kutatását támogatta;

– a fájoan korán elhunyt Siegi Mattnak, a Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft volt vezetőjének, hogy megvitathattam vele kutatásom néhány kérdéses pontját;

– Helmut Lethennek, a bécsi Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften volt igazgatójának, hogy meghívott ösztöndíjasként először foglalkozhattam négy hónapon át intenzíven a témával, és az IFK ösztöndíjasainak, hogy értő közönségként kommentálták főbb téziseimet;

– P. Müller Péter, Almási Miklós és Radnóti Sándor tanár uraknak, akik Bacsó tanár úr mellett értő olvasói voltak a habilitációként benyújtott könyvnek;

– mindazon kollegáknak, akik az IFK, az Osztrák–Magyar Akció Alapítvány, az Erasmus+ és az MTA Bolyai János ösztöndíjprogramjában dolgoztak-dolgoznak, hogy munkájukkal lehetővé tették az elengedhetetlenül szükséges könyvtári és levéltári kutatásaimat.

És végtelenül hálás vagyok Alexander Zerzernek, aki naponta emlékeztetett arra, hogy mi a feladatom.



IRODALOMJEGYZÉK



Archívumok

Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam
Bundesarchiv, Berlin
Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Varieté – Zirkus – Kabarett
Wienbibliothek im Rathaus
Zirkusarchiv Winkler, Berlin

Felhasznált irodalom

A névtelenül megjelent újságcikkeket, műveket időrendi sorrendben tüntetem fel; az archívumokban őrzött plakátok és műsorfüzetek, szórólapok adatait nem sorolom fel. Az internetes források letöltésének dátumait nem adom meg egyenként: a linkek ellenőrzését 2025. november 25. és 2026. február 8. között végeztem el.

- A. B.: Zirkus Busch. In: Altonaer Nachrichten MA, 1905. július 16. [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117679679?page=2.
- A. E. [Alexander Engel]: Reinhardt-Gastspiel im Zirkus Busch. In: Neues Wiener Journal, 1912. március 29., 8. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19120329&seite=8>.
- A. F.: Zirkusprobe. In: Berliner Tageblatt, 1909. december 23., 1. melléklet, [1. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19091223-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=5&cHash=1b78a31025c81572d6bc269061c0067e.
- Adams, Katherine H. – Keene, Michael L.: Women of the American Circus, 1880–1940. Jefferson – London: McFarland & Co., 2012.
- Adanos, Felix: Unvergeßlicher Duft der Circusmauern. Rückblicke. In: Circus – gestern, heute, 1982/3, 10–11. o.

- Adorno, Theodor W.: A félműveltség elmélete [1959]. Ford. Novák Zsolt. In: Wessely Anna (szerk.): A kultúra szociológiája. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003², 96–113. o.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie [1970]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Adorno, Theodor W.: Über den Nachlaß Frank Wedekinds [1932]. In: uő: Noten zur Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, 627–633.
- Agnew, Jeremy: Entertainment in the Old West: Theater, Music, Circuses, Medicine Shows, Prizefighting and Other Popular Amusements. Jefferson – London: McFarland & Co., 2011.
- Alings, Reinhard: „Don’t ask – don’t tell” – war Friedrich schwul? In: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (szerk.): Friederisiko, 238–247. o.
- Allianz Filmverleih- und Vertriebsgesellschaft: Mayerling. In: Neue Kino-Rundschau, 1919. május 10., verso 33. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nkr&datum=19190510&seite=37>.
- Amherst, J. H.: Napoleon Bonaparte’s Invasion of Russia; or, The conflagration of Moscow. A military and equestrian spectacle in three acts. London: T. H. Lacy [é. n.], <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044086857224&view=1up&seq=9>.
- Anonim: Béts. In: Magyar Kurir, 1793. szeptember 10., 327. o., https://adtplus.arcanum.hu/en/view/MagyarKurir_1793_2/?pg=326.
- Anonim: Weihnachtsausstellungen zu Berlin. In: Zeitung für die elegante Welt, 1813. január 12., 1–2. o., https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532409_00051_u001?page=1.
- Anonim: Theater an der Wien [I]. In: Allgemeine musikalische Zeitung, 1822. szeptember 21., 602–608. h., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=amz&datum=1822&page=301>.
- Anonim: Wien. In: Allgemeine musikalische Zeitung, 1822. december 4., 792–799. h., https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10527972_00411_u001?page=3.
- Anonim: Opera-Comique. In: Le Figaro, 1830. január 29., 2. o., <https://www.retronews.fr/embed-journal/le-figaro-1826-1840/29-janvier-1830/203/573993/2>.
- Anonim: Das k. k. pr. Theater an der Wien. In: Der Spiegel, 1830. június 25., 399–400. o., https://adt-plus.arcanum.hu/hu/view/MTA_DerSpiegel_1830_1/?pg=462.
- Anonim: C. n. In: La Quotidienne, 1830. november 28., [3. o.], <https://www.retronews.fr/embed-journal/la-quotidienne/28-novembre-1830/737/2136775/3>.

- Anonim: Panorama. De la bataille de la Moskowa, par M. Langlois, rue des Marais du Temple. In: La Gazette de France, 1835. szeptember 17., [3. o.], <https://www.retronews.fr/embed-journal/gazette-de-france/17-septembre-1835/375/1730059/3>.
- Anonim: C. n. In: Le Figaro, 1837. július 23., [4. o.], <https://www.retronews.fr/embed-journal/le-figaro-1826-1840/23-juillet-1837/211/532675/4>.
- Anonim: C. n. In: Journal du commerce, 1837. december 30., [2. o.], <https://www.retronews.fr/embed-journal/journal-du-commerce/30-decembre-1835/1135/2887445/2>.
- Anonim: C. n. In: Der Spiegel, 1840. október 28., 800. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MTA_DerSpiegel_1840_2/?pg=325.
- Anonim: Das Kunstfiguren-Theater. In: Moravia, 1842. október 17., 336. o., https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532697_00343_u001/4.
- Anonim: C. n. In: Münchener Tagblatt, 1845. május 2., 553. o. https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10541950_00605_u001/1.
- Anonim: Théâtres. In: L'Illustration (Párizs), 1845. december 20., 243–244. o., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51362272b/f3.item>.
- Anonim: Théâtres. In: L'Illustration (Párizs), 1846. február 14., 373–374. o., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t51362280w/f5.item>.
- Anonim: Der olympische Circus zu Paris. In: Illustrierte Zeitung (Lipce é. m.), 1846. június 13., 384–386. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=izl&datum=18460613&seite=12>.
- Anonim: Casanova és Orbán majom-szintársasága. In: Divatcsarnok, 1854. augusztus 20., 1704. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Divatcsarnok_1854/?pg=1237.
- Anonim: Casanova majomszínháza. In: Nefelejts, 1859. augusztus 7., 227. o., https://adtplus.arca-num.hu/hu/view/Nefelejts_1859/?pg=328.
- Anonim: Nero fáklyái. Siemiradski festménye után. In: Vasárnapi Ujság, 1877. január 14., 20–21. o., https://adt.arcanum.com/hu/view/VasarnapiUjsag_1877/?pg=23.
- Anonim: Eine Vorstellung unter polizeilicher Aufsicht. In: Hamburger Nachrichten AA, 1881. április 8., [3. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000119011063?page=1.
- Anonim: Im Circus Renz. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, II. melléklet, 1885. november 22., [1. o.], <https://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=9&set%5Bzoom%5D=defa-ult&set%5Bmets%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-18851122-O-O-O-O.o.xml>.
- Anonim: Circus Renz. In: Hamburger Nachrichten MA, harmadik melléklet, 1889. május 11., [4. l.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000126343378?fulltext=hamburger%20Nachrichten&page=12.

- Anonim: Circus Busch. In: Altonaer Nachrichten AA, 1890. december 19., [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117670783?page=6.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Hamburger Anzeiger, 1891. február 4., első melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000094650221?page=5.
- Anonim: C. n. In: L'Indépendance Belge Eds, 1891. október 25., [2. o.], <https://uurl.kbr.be/1070782>.
- Anonim: Cirque Busch. In: Le Soir EAB, 1891. október 30., [3. o.], <https://uurl.kbr.be/1576658>.
- Anonim: Circus Busch. In: Hamburger Nachrichten AA, 1892. február 15., 1. melléklet [2–3. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000119007411?page=6.
- Anonim: Circus Busch. In: Die Presse, 1892. június 28., 11. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18920628&seite=11>.
- Anonim: Abenteuer König Ludwigs XIV. In: Neues Wiener Tagblatt, 1892. július 21., 5. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=18920721&seite=5>.
- Anonim: Eine Wasser-Pantomime im Circus Busch. In: Neue Freie Presse MB, 1892. július 22., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18920722&seite=7>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Neues Wiener Tagblatt, 1892. július 22., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=18920722&seite=5>.
- Anonim: Circus Busch. In: Die Presse, 1892. július 24., 11. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18920724&seite=11>.
- Anonim: Die neue Pantomime des Circus Busch [szöveges kommentár]. In: Die Bombe, 1892. július 31., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bom&datum=18920731&seite=5>.
- Anonim: Circus Busch. In: Die Presse, 1892. augusztus 22., 1–2. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18920822&seite=1>.
- Anonim: Au Cirque Royal. In: L'Indépendance Belge 2Edm, 1892. november 19., [3. o.], <https://uurl.kbr.be/1071163>.
- Anonim: Spectacles. In: L'Indépendance Belge 2Edm, 1892. december 1., [3. o.], <https://uurl.kbr.be/1071175>.
- Anonim: Wolkenpantomime. In: Illustrierte Zeitung, 1893. március 18., 281. o., https://archive.org/details/bub_gb_ymAzAQAAMAAJ/page/n285/mode/1up.
- Anonim: Die Wolkenpantomime im Circus Busch. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 1893. április 25., 4–5. o.

- Anonim: Circus Busch. In: Die Presse, 1893. május 11., 14. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18930511&seite=8&zoom=33>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Neues Wiener Tagblatt, 1894. április 24., 5–6. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=18940424&seite=5>.
- Anonim: Das Kinderorchester im Circus Busch. In: Neues Wiener Journal, 1894. április 27., 4. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=18940427&seite=4>.
- Anonim: Circus Busch. In: Neue Freie Presse MB, 1894. április 28., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18940428&seite=7>.
- Anonim: Die Schulreiterin als Rednerin. In: Neues Wiener Journal, 1894. május 29., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=18940529&seite=5>.
- Anonim: Ein Scandal im Circus Busch. In: Die Presse, 1894. május 29., Local-Anzeiger, 10–11. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18940529&seite=10>.
- Anonim: Ein Zwischenfall im Circus Busch. In: Neue Freie Presse MB, 1894. május 29., 8. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18940529&seite=8>.
- Anonim: Lärmende Auftritte im Circus Busch. In: Deutsches Volksblatt AA, 1894. május 29., 3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=18940529&seite=15>.
- Anonim: Der Zwischenfall im Circus Busch. In: Das Vaterland AB, 1894. május 30., 3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vtl&datum=18940530&seite=11>.
- Anonim [Jerome K. Jerome]: The History of „The Sign of the Cross”. A Play by Wilson Barrett. In: The Idler 1896. március, 263–276. o., https://archive.org/details/sim_idler-an-illustrated-monthly-magazine_1896-03_9_2/page/263/mode/1up.
- Anonim: Der Zirkus Busch. In: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung. Vossische Zeitung MA, 1896. december 23., 1. melléklet, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP24353991-18961223-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=10&cHash=1c48e393472a47c3104d72d7041264f2.
- Anonim: Der Zirkus Busch. In: Königlich privilegierte Berlinische Zeitung. Vossische Zeitung AA, 1896. december 24., [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP24353991-19091224-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=11&cHash=98618f3b5b72ae895ca05d14e9b74406.
- Anonim: Herr Pollini. In: Wiener Abendpost, 1897. március 26., 3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18970326&seite=3>.

- Anonim: Circus Renz. In: Het Nieuws van den Dag, 1898. október 29., 10. o., <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010126058:mpeg21:p010>.
- Anonim: Als dat, niet trekt, trekt niemendal. In: Hoornsche Courant, 1898. november 6. [2. o.], <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=MMWFA01:000174129:mpeg21:p00002>.
- Anonim: Pfingsten im Circus Busch. In: Neues Wiener Journal, 1899. május 21., 10. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=18990521&seite=10>.
- Anonim: Der Circus Busch. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1900. november 29., első melléklet, [1. o.], <https://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=5&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bmets%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-19001129-0-0-0-0.xml>.
- Anonim: Neues im Circus Sidoli. In: Neues Wiener Tagblatt, 1901. október 10., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19011010&seite=5>.
- Anonim: Die neue Pantomime des Cirkus Busch. In: Berliner Tageblatt MA, 1903. szeptember 25., első melléklet, [1. o.], <https://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=5&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bmets%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19030925-0-0-0-0.xml>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Altonaer Nachrichten MA, 1904. május 11., [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117690531?fulltext=&page=2.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Deutsches Volksblatt, 1905. április 9., 8. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19050409&seite=8>.
- Anonim: Im Zirkus Wulff. In: Allgemeine Sport-Zeitung, 1907. január 20., 67. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=asz&datum=1907&size=45&page=75>.
- Anonim: Der Zusammenbruch des Zirkus Wulff. In: Neues Wiener Journal, 1907. február 10., 9. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19070210&seite=9>.
- Anonim: Seltsame Bummler im Parke. In: Das interessante Blatt, 1907. február 18., 7–8. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dib&datum=19070228&seite=7>.
- Anonim: Wiener Gemeinderat. Sitzung vom 1. März. In: Arbeiter-Zeitung, 1907. március 2., 7–9. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19070302&seite=8>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Deutsches Volksblatt, 1907. május 3., 8. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19070503&seite=8>.

- Anonim: Eine Bärenjagd im Prater. In: Neues Wiener Tagblatt, 1907. június 18., 8–9. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19070618&seite=8>.
- Anonim: Die verbotene Pantomime. In: Berliner Volks-Zeitung AA, 1909. december 21., [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27971740-19091221-3-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=2&cHash=d9f8f3d3b77c0291e6826a9d2b5dec8f.
- Anonim: Politik und Zirkuspantomime. In: Berliner Tageblatt AA, 1909. december 21., 1. melléklet, [1. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19091221-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=5&cHash=e6fc7fc2e5cfc288704b55373a393a42.
- Anonim: C. n. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1909. december 23. 1. melléklet, [1. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-19091223-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=5&cHash=43197ef8f5d4575f0144c91eae2d8d8b.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1909. december 23., [13. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP24353991-19091223-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=13.
- Anonim: C. n. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1909. december 24., 1. melléklet, [1. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-19091224-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=5&cHash=f7825fe574bce4c857cf2b3369af2f62.
- Anonim: Volksfestspiele. In: Arbeiter-Zeitung, 1911. május 3., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19110503&seite=5>.
- Anonim: Max Reinhardt und die Studenten. In: Die Zeit, 1911. május 12., 4. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19110512&seite=4>.
- Anonim: Barrett, Wilson. In: Lee, Sidney (szerk.): The Dictionary of National Biography. Supplement: January 1901–December 1911, 1. kötet [1912]. London: Oxford University Press, 1927, 101–103. o., <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.210907/page/n115>.

- Anonim: Unfall im Zirkus Busch. In: Altonaer Nachrichten MA, 1912. augusztus 15., [3. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000118631792?page=3.
- Anonim: Das einstimmige Urteil der Presse „Quo Vadis“. In: Kinematographische Rundschau, 1913. március 16., 26–27. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kir&datum=19130316&seite=26>.
- Anonim: Schwerer Unfall im Zirkus Busch. In: Arbeiter-Zeitung MB, 1913. május 18., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19130518&seite=7>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Arbeiter-Zeitung MB, 1913. május 22., 9. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19130522&seite=9>.
- Anonim: Der neuerliche Unglücksfall im Zirkus Busch. In: Illustriertes Wiener Extrablatt, 1913. május 24., 1. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=iwe&datum=19130524&seite=1>.
- Anonim: Der schwere Unfall im Zirkus Busch. In: Reichspost MB, 1913. augusztus 30., 8. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19130830&seite=8>.
- Anonim: „Der verlorene Sohn“ (Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters im Zirkus Busch). In: Die Zeit MB, 1914. április 18., 3. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19140418&seite=3>.
- Anonim: Zirkus Krone. In: Neues Wiener Journal, 1915. február 27., 10. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19150227&seite=10>.
- Anonim: Frank Wedekind und die Zirkuswelt. In: Neues Wiener Journal MB, 1918. március 19., 3. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19180319&seite=13>.
- Anonim: Das Drama von Mayerling. In: Neue Kino-Rundschau, 1919. július 19., 214–215. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nkr&datum=19190719&seite=102>.
- Anonim: Kronprinz Rudolf. In: Neue Kino-Rundschau, 1919. július 19., 215. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nkr&datum=19190719&seite=103>.
- Anonim: Streit um einen Skandalfilm. In: Grazer Tagblatt MA, 1919. augusztus 14., 3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=gtb&datum=19190814&seite=3>.
- Anonim: Ausnahmefälle? In: Neue Kino-Rundschau, 1919. augusztus 23., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nkr&datum=19190823&seite=13>.
- Anonim: Die Geheimnisse des Habsburgerhofes. In: Illustrierte Kronen-Zeitung, 1919. szeptember 24., 4–5. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=krz&datum=19190924&seite=4>.

- Anonim: Zirkus Busch. In: General-Anzeiger für Hamburg-Altona, 1920. október 6., 4. o., https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000094627039?page=4&anno=https%3A%2F%2Fdata.europeana.eu%2Fannotation%2F9200338%2FBibliographicResource_3000094627039%2F3e3e31d762640d927dce069a93dcdafc&fulltext=#search.
- Anonim: c. n. In: General-Anzeiger, 1920. október 25., [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000094627121?page=2.
- Anonim: „Der Graf von Cagliostro”. Die Sondervorführung im Zirkus Busch-Kino. In: Neues Wiener Tagblatt, 1920. december 22., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19201222&seite=7>.
- Anonim: Neues von der Liebestragödie des Kronprinzen Rudolf. In: Berliner Tageblatt MA, 1921. augusztus 23., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19210823-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.
- Anonim: Vertrauliche politische Briefe des Kronprinzen Rudolf. In: Berliner Tageblatt MA, 1922. szeptember 26., 1. melléklet, [1. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19220926-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=5&cHash=8c15088daaedda0df61da35686348e6c.
- Anonim: „Der Graf von Monte Christo [sic]” im Zirkus Busch. In: Hamburgischer Correspondent AA, 1922. október 18., [17. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000127241867?page=1.
- Anonim: The Affairs of Lady Hamilton. In: Photoplay, 1923. <https://archive.org/details/photoplayvolume22425chic/page/96/mode/2up>.
- Anonim: Ein neuer Thronprätendent in Oesterreich. In: Illustrierte Kronen-Zeitung, 1923. január 25., 4–5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=krz&datum=19230125&seite=4>.
- Anonim: Das Drama von Mayerling als Operette. In: Innsbrucker Nachrichten, 1923. március 6., 3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ibn&datum=19230306&seite=3>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. április 22., General-anzeiger, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19230422-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=22&cHash=a539c14da9d9ab6a8c27225f56dd04d8.
- Anonim: „The Affairs of Lady Hamilton” at the Park. In: Boston Daily Globe, 1923. április 29., 31. o.

- Anonim: Die Tragödie von Mayerling. In: Hamburger Nachrichten AA, 1923. május 28., melléklet, [2. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000126343695?page=6.
- Anonim: Zum Verfassungsfeiertag. Törichte Einreden. In: Berliner Tageblatt AA, 1923. július 11., [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19230711-2-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3.
- Anonim: Monarchistische Demonstrationen in München. In: Berliner Tageblatt AA, 1923. október 1., [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19231001-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3.
- Anonim: Das Geheimnis von Mayerling. In: Hamburger Nachrichten MA, 1923. október 18., melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000126343654?page=5.
- Anonim: Ein angeblicher Enkel der Baroness Vetsera als Thronprätendent. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, 1923. október 21., 3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwb&datum=19231021&seite=3>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1923. október 30., melléklet, 3. o., https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000127241260?page=7.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Hamburger Nachrichten, 1923. november 2., melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000126343674?page=1.
- Anonim: Das Geheimnis von Mayerling im Zirkus Busch. In: Hamburger Anzeiger, 1923. november 5., [3. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000094645672?page=3.
- Anonim: Fridericus im Zirkus Busch. In: Hamburger Nachrichten MA, 1924. január 3., melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000126342377?fulltext=fridericus%20busch&anno=https%3A%2F%2Fdata.europeana.eu%2Fannotation%2F9200338%2FBibliographicResource_3000126342377%2Fellc699757afdd287ebd19b372e50322&page=5#search.
- Anonim: Reuter-Abend. In: Hamburgische Börsen-Halle MA, 1924. január 24. [3. melléklet, 1. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000127233946?fulltext=&page=15.
- Anonim: Der Fridericus-Film als Schulfutter. In: Vorwärts MA, 1924. február 2., [6. o.], <https://collections.fes.de/historische-presse/periodical/zoom/138926>.

- Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt MA, 1924. február 9., Berliner Stadtblatt, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19240209-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=16&cHash=7d34b591f54883a6071f4efe79c126ac.
- Anonim: 8 wilde Tiger im Zirkus Busch. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1924. február 10., 2. melléklet, 2. o., https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000127233758?page=10.
- Anonim: Circus Busch. In: Neue Preußische Zeitung AA, 1924. február 13., Handels- und Börsenteil, [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP24350382-19240213-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=8.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt AA, 1924. február 14., Berliner Stadtblatt, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19240214-2-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=10&cHash=42439c7bcdob90057195d99057896720.
- Anonim: „Die Tragödie von Mayerling“ im Zirkus. Ein Berliner Spektakel. In: Die Stunde, 1924. február 17., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19240217&seite=5>.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Deutsche Allgemeine Zeitung MB, 1924. február 17., [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP28113159-19240217-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3.
- Anonim: Im Zirkus Busch. In: Hamburger Anzeiger, 1924. február 20., [3. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000094656322?page=3.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1924. február 20., 1. melléklet, [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27112366-19240220-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=7&cHash=8a41abb66d5dobb520503cfd5727bbb2.
- Anonim: Im Zirkus Busch. In: Berliner Volks-Zeitung MA, 1924. február 21., 1. melléklet, [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27971740-19240221-2-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3.

- Anonim: Bismarck im Zirkus Busch. In: Hamburger Anzeiger, 1924. március 4., 2. melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000094656445?fulltext=busch&anno=https%3A%2F%2Fdata.europeana.eu%2Fannotation%2F9200338%2FBibliographicResource_3000094656445%2Fb532e03e50ef1b037c41925c15409e0d&page=7.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Neue Preußische Zeitung AA, 1924. március 24., melléklet, [2. o.].
- Anonim: Fridericus Rex im Zirkus Busch. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1924. március 30., 11. o., https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-19240330-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=11.
- Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt MA, 1924. március 30., Berliner Stadtblatt, [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19240330-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=31&cHash=2f13b2b0c9b526ef518524f177ea2a44.
- Anonim: Circus Busch. In: Berliner Leben, 1924/34., 36. o., https://digital.zlb.de/viewer/image/15599725_1924/1076/-/.
- Anonim: Premiere im Zirkus Busch. In: Berliner Volks-Zeitung, 1924. november 19., 1. melléklet, [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27971740-19241119-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.
- Anonim: Premiere bei Hagenbeck. In: Neues Wiener Journal, 1924. november 21., 10. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19241121&seite=10>.
- Anonim: Die Jagd um die Welt bei Hagenbeck. In: Der Tag, 1924. november 21., 6. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19241121&seite=6>.
- Anonim: Schaustück-Premiere im Zirkus Busch! Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes! In: Reichswart, 1924. november 22., [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP25546545-19241122-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3.
- Anonim: „Quo vadis” in der Arena. In: Deutsche Allgemeine Zeitung (Groß-Berlin), 1924. november 23., [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2807323X-19241123-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3.
- Anonim: „Quo vadis”. In: Vorwärts, 1924. november 23., [7. o.], <https://collections.fes.de/historische-presse/periodical/zoom/143480>.

- Anonim: Zirkus Busch. In: Berliner Tageblatt, 1924. november 23., 9. melléklet [1. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19241123-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=45&cHash=fc45caa949115ebde2a4a90d51b813ca.
- Anonim: Die Piff-Paff-Puff-Revue. Theater im Zirkus Hagenbeck. In: Die Bühne, 1924. december 4., 21–22. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1924&size=45&page=281>.
- Anonim: Von Affen, Pferden und Akrobaten. Hagenbeck im Zirkus Busch. In: Hamburger Nachrichten AA, 1924. december 20., első melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000126342342?fulltext=Hamburger%20Nachrichten&page=15.
- Anonim: Lady Hamilton im Zirkus. In: Vorwärts AA, 1925. február 11., [3. o.], <https://collections.fes.de/historische-presse/periodical/zoom/144816>.
- Anonim: „Lady Hamilton” im Zirkus Busch. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1925. február 13., 6. o., https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-19250213-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=6.
- Anonim: Zirkus Carl Hagenbeck. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1925. február 14., második melléklet, [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000127231515?fulltext=Hamburger%20Nachrichten&page=10.
- Anonim: Zirkus Busch. „Lady Hamilton” als Manegeschauspiel. In: Berliner Tageblatt MA, 1925. február 15., „Berliner Stadtblatt”, [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19250215-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=51&cHash=f4627cc883a722a4969987567d10fad3.
- Anonim: Luise, Preußens Engel. In: Volkswacht für Schlesien, 1925. február 17., melléklet, [1. o.], <http://library.fes.de/breslau/volkswacht/pdf/1925/1925-040.pdf>.
- Anonim: Nur kein Irrtum! In: Volkswacht für Schlesien, 1925. február 19., melléklet, [1. o.], <http://library.fes.de/breslau/volkswacht/pdf/1925/1925-041.pdf>.
- Anonim: Paula Busch im Zirkus. In: Altonaer Nachrichten, 1925. augusztus 15., 1. melléklet, [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117685816?page=6.
- Anonim: Circus Busch. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1926. január 12., [4. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000127234345?page=4.

- Anonim: Quo vadis im Zirkus Busch. In: Hamburger Nachrichten AA, 1927. január 18., 1. melléklet, [3. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000126344381?page=1.
- Anonim: Fridericus Rex im Zirkus. In: Volkswacht für Schlesien, 1932. október 11., melléklet, [2. o.], <http://library.fes.de/breslau/volkswacht/pdf/1932/1932-239.pdf>.
- Anonim: Vom Zeltzirkus zum Kuppelbau. In: [Circus Busch]: Vom Zeltcircus zum Kuppelbau. Festschrift zum 50jähr. Bestehen des Circus Busch. Berlin: Selbstverlag, 1934, 5–12. o.
- Anonim: Wasserpantomime. In: Die Stunde, 1935. január 4., [5. o.], <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19350104&seite=5>.
- Anonim: Új műsor a Busch cirkuszbán. In: Az Est, 1935. május 30., 8. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/AzEst_1935_05/?pg=391.
- Anonim: A „Fehér Arany”. In: 8 Órai Ujság, 1935. június 4., 11. o., https://adt.arcanum.com/hu/view/8OraiUjsag_1935_06/?pg=38.
- Apps, Jerry: Ringlingville USA. The Stupendous Story of Seven Siblings and Their Stunning Circus Success [2005]. Madison: Wisconsin Historical Society Press, 2012, e-könyv.
- Arrighi, Gillian: Political Animals: Engagements with Imperial and Gender Discourses in Late-Colonial Australian Circuses. In: Theatre Journal 2008/4, 609–629. o.
- Arrighi, Gillian: The FitzGerald Brothers’ Circus. Spectacle, Identity, and Nationhood at the Australian Circus. Melbourne: Australian Scholarly Publishing, 2015.
- Assael, Brenda: The Circus and Respectable Society in Victorian Britain. University of Toronto, doktori értekezés, 1998.
- Assael, Brenda: The Circus and Victorian Society. Virginia: University of Virginia Press, 2005.
- Assmann, Jan: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Auber, Daniel-François-Esprit–Scribe, Eugène: Fra-Diavolo, ou l’Hôtellerie de Terracine [1830], f. n., <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=14#libretto>.
- Auernheimer, Raoul: Oedipus im Zirkus. In: Neue Freie Presse MB, 1911. május 7., 1–3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19110507&seite=1>.
- Averley, Helen (szerk.): War Circus. Charting the lives of the international circus community through The Great War 1914–1918. H. n.: Madame La Bonche [2017].
- B.: Circus Busch. In: Altonaer Nachrichten, 1895. január 18. AA, [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117669471?page=2.
- Bach, David J.: Das Schauwunder. In: Arbeiter-Zeitung, 1912. szeptember 20., 1–3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19120920&seite=1>.

- Bacsó Béla: A „Zerstreuung” esztétikájához. In: Olay Csaba – Weiss János (szerk.): A művészettől a tömegkultúráig. Budapest: L'Harmattan – Könyvpont, 2014, 21–26. o.
- Bahtyin, Mihail: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Ford. Könczöl Csaba. In: uő: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol. Szatíra. Budapest: Osiris, 2002, 7–508. o.
- Balogh László Levente: Szkepszis és kompenzáció. Odo Marquard politikai filozófiájáról. In: Magyar Filozófiai Szemle, 2014/2., 52–67. o.
- Barell, Bobby: Zirkus und Varieté in Deutschland. In: Richter, Gert (szerk.): Enzyklopädie: Deutschland, Porträt einer Nation. 4. kötet: Kunst und Kultur. Gütersloh: Bertelsman, 1985, 230–244. o.
- Barker, Barbara: Imre Kiralfy's Patriotic Spectacles: „Columbus, and the Discovery of America” (1892-1893) and „America” (1893). In: Dance Chronicle, 1994/2., 149–178. o.
- Barrett, Wilson: Im Zeichen des Kreuzes. Geschichtsbild aus der Zeit der Christenverfolgung unter Kaiser Nero. Átdolg. Heinrich Bohrmann. Wien: Österreichischer Theaterverlag, 1901.
- Barrett, Wilson: The Sign of the Cross. Philadelphia: Lippincott, 1897, <https://archive.org/details/signofthecross00barrich>.
- Barrett, Wilson: The Sign of the Cross. Philadelphia: Lippincott, 1904, <https://archive.org/details/signofcross00barriala>.
- Barrow, Rosemary: Toga Plays and Tableaux Vivants: Theatre and Painting on London's Late-Victorian and Edwardian Popular Stage. In: Theatre Journal, 2010/2., 209–226. o.
- Bársony Márton: „Bohóc-jel”, kötél tánccsípka, artistaorr, hegedűscipő. In: Holmi, 2012/12., 1554–1559. o.
- Barth, Gerda: Das Wiener Renz-Gebäude in der Leopoldstadt. In: Circus – gestern, heute, 1982/3., 3–7. o.
- Barthel, Achim: Bismarck im Zirkus. In: Das Tage-Buch, 1924. június 21., 859. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dtb&datum=1924&teil=0125&page=1003>.
- Barthes, Roland: A történelem diskurzusa [1967]. Ford. Szántó Piroska. In: Kisantal Tamás (szerk.): Tudomány és művészet között. A modern történelemelmélet problémái. Budapest: L'Harmattan, 2003, 87–98. o.
- Barthes, Roland: Mitológiák [1957]. Ford. Ádám Péter. Budapest: Európa, 1983.

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* [1957]. Ford. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- Barthes, Roland: *Valósághatás* [1968]. Ford. P. Simon Attila. In: Kálmán C. György é. m. (szerk.): *Leírás. Elmélet, irodalom, kép*. Budapest: Reciti, 2019, 463–469. o.
- Baston, Kim: *Transatlantic Journeys: John Bill Ricketts and the Edinburgh Equestrian Circus*. In: *Popular Entertainment Studies*, 2013/2., 5–28. o.
- Baumeister, Martin: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*. Essen: Klartext, 2005.
- Baur, Wilhelm: *Geschichts- und Lebensbilder aus der Erneuerung des religiösen Lebens in den deutschen Befreiungskriegen*. Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses, 31871, 1. kötet, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11001905?page=,1>.
- Bausinger, Hermann: *Ist der Ruf erst ruiniert ... Zur Karriere der Unterhaltung*. In: Bosshart, Louis – Hoffmann-Riem, Wolfgang (szerk.): *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. München: Ölschläger, 1994, 15–27. o.
- Bausinger, Hermann: *Populäre Kultur zwischen 1850 und dem Ersten Weltkrieg*. In: Maase, Kaspar – Kaschuba, Wolfgang (szerk.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2001, 29–45. o.
- Behrens, Peter: *Az élet és a művészet ünnepei. F. n.* In: Pók Lajos (szerk.): *A szecesszió*. Budapest: Gondolat, 1972, 270–273. o.
- Behrens, Peter: *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*. In: *Die Rheinlande*, 1901. január, 28–31. o., <https://doi.org/10.11588/diglit.19638#0205>.
- Behrens, Peter: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstem Kultursymbol*. Leipzig: Diederichs, 1900, <https://doi.org/10.11588/diglit.23839>
- Beise, Arnd: *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhundert*. Berlin é. m.: de Gruyter, 2010.
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukció korában [1935–1939]*. Ford. Erhardt Mikós – Mélyi József. In: uő: *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Szerk. Zsellér Anna. Budapest: Open Books 2024, 211–262. o.
- Benjamin, Walter: *Ramon Gomez de la Serna: Le Cirque[.] Simon Kra Paris 1927*. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 3. kötet: *Kritiken und Rezensionen*. Szerk. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 70–72. o.
- Bergengren, Ralph: *Taking the Circus Seriously*. In: *The Atlantic Monthly*, 1909. május, 672–678. o.

- Berger, Stefan – Lorenz, Chris – Melman, Billie: Introduction. In: uők (szerk.): Popularizing National Pasts. 1800 to the Present. New York – London: Routledge, 2012, 1–33. o.
- Berger, Stefan: Professional and Popular Historians 1800 – 1900 – 2000. In: Korte, Barbara – Paetschek, Sylvia (szerk.): Popular History Now and Then. International Perspectives. Bielefeld: transcript, 2012, 13–29. o.
- Bernauer, Hans: Beim „Künstler“. Artisten von ehemals und von heute. In: Kleine Volks-Zeitung (Bécs), 1925. szeptember 20., 6–7. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kvz&datum=19250920&seite=6>.
- Bernhard, Roland é. m.: Was ist ein historischer Mythos? Versuch einer Definition aus kulturwissenschaftlicher und geschichtsdidaktischer Perspektive. In: uők (szerk.): Mythen in deutschsprachigen Geschichtsschulbüchern. Von Marathon bis zum Élysée-Vertrag. Göttingen: V&R unipress, 2017, 11–31. o.
- Berol-Konorah[, Max]: Ausländer-Überflutung. In: Das Podium, 1925/1, 6–7. o.
- Berry, David: Haggart, William (1851–1925), <http://www.screenonline.org.uk/people/id/449862/>.
- Beßlich, Barbara: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.
- Bettauer, Hugo: Artisten. In: Der Morgen, 1923. április 23., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dmo&datum=19230423&seite=5>.
- Biti, Vladimir: Historismus. Ford. Tatjana Petzer. In: uő: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe [1997]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, 355–366. o.
- Blanchard, Pascal é. m.: MenschenZoos. Schaufenster der Unmenschlichkeit [2011]. Kiállítás-katalógus. Ford. Susanne Buchner-Sabathy. Hamburg: Édition du Crieur Public, 2012.
- Bloch, Ernst: A meséről, a ponyváról és a mondáról [1929–1932]. In: uő: Korunk öröksége. Ford. Bendl Júlia. Budapest: Gondolat, 1989, 182–202. o.
- Bloch, Ernst: A nem-egyidejűség és dialektikájának kötelessége [1932]. In: uő: Korunk öröksége. Ford. Bendl Júlia. Budapest: Gondolat, 1989, 111–172. o.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung [1954–1959]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos [1979]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (szerk.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München: Fink, 1971, 11–66. o.
- Boden, Petra – Müller, Dorit (szerk.): Populäres Wissen im medialen Wandel seit 1850. Berlin: Kadmos, 2009.

- Bruyn, Günter de: Preußens Luise. Vom Entstehen und Vergehen einer Legende. Berlin: Siedler, 2001.
- Buchmann, Bertrand Michael: Politik und Verwaltung. In: Csendes, Peter – Opll, Ferdinand(szerk.): Wien. Geschichte einer Stadt. 3. kötet: Von 1790 bis zur Gegenwart. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2006, 85–127. o., <https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/34369/437210.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Budai Imre: A cirkuszművészet rövid története. Az Artistaképző Iskola megbízása alapján készült belső használatra [gépirat, 1985].
- Burenina-Petrova, Ol'ga: Cirk v prostranstve kul'tury. Moskva: NLO, 2014.
- Burke, Helen: Jacobin Revolutionary Theatre and the Early Circus: Astley's Dublin Amphitheatre in the 1790s. In: Theatre Research International, 2006/1., 1–16. o.
- Busch, Paula: Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus. Berlin: Das neue Berlin, 1992.
- Busch, Paula: Das Spiel meines Lebens. Ein halbes Jahrhundert Zirkus. Stuttgart: Engelhorn, 1957.
- Busch, Paula: Die Pantomime im Verlauf der Jahrhunderte bis zu Marcel Marceau. In: Winkler (szerk.): Über Zirkuskunst, 238–249. o.
- Busch, Paula: Wassermann. Ein Leben für den Zirkus. Berlin: Rowohlt, 1933.
- Butler, Judith: Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól. Ford. Barát Erzsébet – Sándor Bea. Budapest: Új Mandátum, 2005.
- Butler, Judith: Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása. Ford. Vándor Judit – Berán Eszter. Budapest: Balassi, 2006.
- Carver, Ben: Alternate Histories and Nineteenth-Century Literature. Untimely Meditations in Britain, France, and America. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Casanova, Lorenz: Vorläufige Anzeige. In: Bothe für Tirol und Vorarlberg, 1855. július 4., 818. o., <https://ulb-digital.uibk.ac.at/obvuiwbz/periodical/pageview/533077>.
- Casanova, Lorenz: Vorläufige Anzeige. In: Pesth-Ofner Localblatt und Landbote, 1859. július 24. [5. o.], <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=lol&datum=18590724&seite=5>.
- Cekan, Horst W.: Neuzeitlicher Zirkus. In: Lehmann (szerk.): Circus, 36–48. o.
- Cervellati, Alessandro: Questa sera grande spettacolo. Storia del Circo italiano. Milano: Edizioni Avanti!, 1961.
- Chatman, Seymour: Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1990, 109–123. o.

- Childress, Micah: *Life Beyond the Big Top: African American and Female Circusfolk, 1860–1920*. In: *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 2016/2., 176–196. o.
- Christl, Otto: *Circushistorische Forschungsarbeit in Europa und in Amerika*. Gépírásos kézirat. Linz, 1961.
- [Circus A. Krembs: az 1894. december 29-i műsor keretes hirdetése]. In: *Prager Tagblatt*, 1894. december 29., 15. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=18941229&seite=15>.
- [Circus Barum: az 1927. január 15-i és 16-i műsor keretes hirdetése]. In: *Hamburger Nachrichten* MA, 1927. január 15., [4. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000126344120?page=4.
- [Circus Busch: az 1891. június 1-i műsor keretes hirdetése]. In: *Social-Demokraten*, 1891. május 31., [4. o.], <http://hdl.handle.net/109.3.1/uuid:bc216666-224b-459c-8741-9d9296159360>.
- Circus Busch: Ludwig XIV. u. seine Abenteuer [1892, litografált plakát Adolph Friedländer cégétől], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53127875p/f1.item>.
- [Circus Busch: az 1892. július 16-i műsor keretes hirdetése]. In: *Deutsches Volksblatt*, 1892. július 16., 12. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=18920716&seite=12>.
- [Circus Busch: az 1892. június 13-i műsor keretes hirdetése]. In: *Wiener Zeitung*, 1892. június 13., 4. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18920613&seite=4>.
- [Circus Busch: az 1892. június 22-i műsor keretes hirdetése]. In: *Wiener Zeitung*, 1892. június 22., 12. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18920622&seite=12>.
- [Circus Busch: az 1892. május 7-i műsor keretes hirdetése]. In: *Allgemeine Zeitung MB*, 1892. május 7., 4. o., https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb00085554_00391_u001?page=4.
- [Circus Busch: az 1894. április 21-i műsor keretes hirdetése]. In: *Neues Wiener Journal*, 1894. április 21., 9. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=18940421&seite=9>.
- [Circus Busch: az 1894. június 11-ei műsor keretes hirdetése]. In: *Neues Wiener Journal*, 1894. június 11., 4. o. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=18940611&seite=4>.
- [Circus Busch: az 1894. május 17-i műsor keretes hirdetése]. In: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 1894. május 17., 16. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=krz&datum=19130517&seite=16>.

- [Circus Busch: az 1896. december 25-i műsor keretes hirdetése]. In: Königlich privilegirte Berlinische Zeitung. Vossische Zeitung MA, 1896. december 24., 3. melléklet, [6. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP24353991-18961224-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=16&cHash=3b71444c849ced96ba84768f252c40a1.
- [Circus Busch: az 1921. május 6-i műsor hirdetése]. In: Vossische Zeitung MA, 1921. május 6., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27112366-19210506-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.
- [Circus Busch: az 1923. november 22-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. november 22., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19231122-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4&cHash=b2132e8338cd2d6a2370ddabe79e30ab.
- [Circus Busch: az 1923. október 30-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. október 30., 2. melléklet, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19231030-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=8&cHash=691a6d1bc1c16ba47d7698d4e8df4660.
- [Circus Busch: az 1923. szeptember 4-i műsor keretes hirdetése]. In: Hamburgische Börsen-Halle MA, 1923. szeptember 4., [4. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000127241360?page=4.
- [Circus Busch: az 1924. január 6-i műsor keretes hirdetése]. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1924. január 6., 2. melléklet, 4. o., https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000127233795?page=12#annotations.
- [Circus Busch: az 1924. március 22-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1924. március 22., 4. melléklet, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19240322-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=8&cHash=963d46e843caa56c48fd13afa0024107.
- [Circus Busch: az 1924. november 21-i műsor keretes hirdetése]. In: Deutsche allgemeine Zeitung (Groß-Berlin) MB, 1924. november 21., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP28113159-19241121-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.

- [Circus Busch: az 1925. szeptember 19-i műsor keretes hirdetése]. In: Reichswart, 1925. szeptember 19., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP25546545-19250919-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.
- [Circus Oscar Carré: az 1911. január 28-i pantomim-előadás keretes hirdetése]. In: Algemeen Handelsblad AB, 1911. január 26., 3. o., <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010337815:mpeg21:p003>.
- [Circus Renz: az 1874. december 19-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1874. december 19., 14. o., https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-18741219-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=14.
- [Circus Sidoli: az 1875. április 27-i műsor hirdetése]. In: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, 1875. április 27., 1853. o., <https://www.difmoe.eu/d/uuid/uuid:6563e903-7dfb-4490-8ac3-a6c084f89937>.
- Circus Wulff: Az elrabolt menyasszony [1898 vagy 1901]. In: H. Orlóci Edit: Szabad a porond. A magyar cirkuszi testnyelvjáték (1890–1914). Budapest: József Műhely, 2006, 185–190. o., https://epa.oszk.hu/01400/01461/00018/pdf/EPA_01461_cirkuszi_akrobatika_2012_04_07.pdf.
- [Cirque Olympique: az 1808. augusztus 17-i műsor hirdetése]. In: Gazette nationale ou le Moniteur universel, 1808. augusztus 17., 908. o., <https://www.retronews.fr/embed-journal/gazette-nationale-ou-le-moniteur-universel/17-aout-1808/149/1304877/4>.
- Clarke, John S.: Circus Parade. London: Batsford, 1936.
- Colclough, Dyan: Child Labor in the British Victorian Entertainment Industry 1875–1914. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Coleman, Katherine M.: Launching into History: Aquatic Displays in the Early Empire. In: Journal of Roman Studies, 1993. november, 48–74. o.
- Colman, Fred A. – Trier, Walter: Artisten. Dresden: Paul Aretz, 1928.
- Colpan, Sema é. m. (szerk.): Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild. Frankfurt am Main é. m.: Lang, 2015.
- Cooter, Roger – Pumfrey, Stephen: Separate Spheres and Public Places: Reflections on the History of Science Popularization and Science in Popular Culture. In: History of Science, 1994, 237–267. o.
- Cosdon, Mark: The Hanlon Brothers. From Daredevil Acrobatics to Spectacle Pantomime, 1833–1931. Carbondale – Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2009.
- [Cowell's Circus: az 1823. december 12-i műsor keretes hirdetése]. In: Independent Mirroscope [Boston, Mass.], 1823. december 12., 55. o.

- Cox, Jeffrey N.: *The Death of Tragedy; or, the Birth of Melodrama*. In: Davis, Tracy C. – Holland, Peter (szerk.): *The Performing Century. Nineteenth-Century Theatre's History*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2007, 161–181. o.
- Crenshaw, Kimberlé: *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine*. In: *The University of Chicago Legal Forum*, 1989/1., 139–167. o.
- Croft-Cooke, Rupert – Cotes, Peter: *Die Welt des Zirkus*. Ford. Dieter W. Portmann. Zürich: Orell Füssli, 1977.
- Cross, Gary: *A Social History of Leisure Since 1600*. State College: Venture Publishing, 1990.
- Csibra Zsuzsanna: *Aszínház- és a cirkusz-motívum a XX. századi magyar költészetben*. Budapest: ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézet, 1998.
- Culhane, John: *The American Circus. An Illustrated History*. New York: Holt, 1990.
- Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine: *Macbeth ou Les sorcières de la forêt*. Paris: Chez Pages, 1817, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1042107/>.
- Czech, Philip: *Der Kaiser ist ein Lump und Spitzbube. Majestätsbeleidigung unter Kaiser Franz Joseph*. Wien é. m.: Böhlau, 2010, <http://eplus.uni-salzburg.at/download/pdf/1515999>.
- Daniel, Noel (szerk.): *The Circus. 1870s–1950s [2008]*. Köln: Taschen, 2016.
- Daum, Paul Alexander: *The Royal Circus 1782–1809: An Analysis of Equestrian Entertainments*. The Ohio State University, doktori értekezés, 1974.
- Davies, Cecil W.: *The Volksbühne Movement. A History*. Amsterdam: Harwood Academic Publishing, 2000².
- Davis, Janet M.: *Brazen, Bare, Beautiful and Bearded: Circus Women and the Making of Modernity*. In: Kralj, Ivan (szerk.): *Žene & Cirkus/Women and Circus*. Zagreb: Mala performerska scena, 2011, 207–231. o.
- Davis, Janet M.: *The Circus Age. Culture and Society under the American Big Top*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- Deák, František: *The AgitProp and Circus Plays of Vladimir Mayakovsky*. In: *The Drama Review*, 1973/1.: Russian Issue, 47–52. o.
- Deiters, Franz-Joseph: *Bilder ohne Rahmen – Zur Rhetorik des Plakats*. In: Knappe, Joachim (szerk.): *Medienrhetorik*. Tübingen, Attempto, 2005, 81–112. o.
- Dembeck, Hermann: *Menschen, Tiere, Sensationen. Erlebtes im Zirkus und Varieté*. Minden: Wilhelm Köhler, 1939.
- Denis, Dominique: *Clowns de cirque. Histoire mondiale des comiques de la piste*. Aulnay-sous-Bois: Arts des 2 mondes, 2015.

- Denis, Dominique: Nouveau Cirque de Paris – 251 rue Saint-Honoré (2016), <http://www.circus-parade.com/2016/07/20/nouveau-cirque/>.
- Denkler, Horst: Volkstümlichkeit, Popularität und Trivialität in den Revolutionslustspielen der Berliner Achtundvierziger. In: Grimm, Reinhold – Hermand, Jost (szerk.): Popularität und Trivialität. Fourth Wisconsin Workshop. Frankfurt am Main: Athenäum, 1974, 77–100. o.
- Derrida, Jacques: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában [1967]. Ford. Gyimesi Tímea. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle, 1994/1–2., 21–36. o.
- Derrida, Jacques: Grammatológia [1967]. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.
- Diedrich, Oliver: Schiller-Oper: Wo in Altona der Eisbär steppte, <https://www.ndr.de/geschichte/schauplaetze/Schiller-Oper-1-Akt-Wo-in-Altona-der-Eisbaer-steppte,schilleroper110.html>.
- [Die Stunde]: Die Wahrheit über Mayerling. In: Die Stunde, 1923. május 18., 5. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19230518&seite=5>.
- [Die Stunde]: Liebe oder Wahnsinn? In: Die Stunde, 1923. május 27., 3–4. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=std&datum=19230527&seite=3>.
- Dietrichstein, Egon: Indiskretionen vom Hofe Franz Josefs. Der Kaiser und Frau Schratt. In: Neues Wiener Journal, 1919. szeptember 18., 3–4. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19190918&seite=3>.
- Disher, M[aurice] Willson: Sex and Salvation. The Sing of the Cross. In: uő: Melodrama. Plots That Thrilled. New York: The Macmillan Co., 1954, 115–124. o., <https://archive.org/details/melodramaplotsth00dish/page/115>.
- Disher, Maurice Willson [Wilson]: Clowns and Pantomimes. Boston – New York: Houghton Mifflin Co., 1925.
- Dlugač, Mihail O.: Moskva gorit. In: Baburina, Nina I.: Sovetskij zrelisčnyj plakat. Teatr, cirk, balet, kino 1917–1987. Moskva: Sovetskij hudožnik, 1990, 33. t.
- Dmitriev, Ūrij [A.]: Znamenitosti rossijskogo cirka. Moskva: ROSSPĖN, 2009.
- Dmitriev, Ūrij A.: Cirk v Rossii. Ot istokov do 2000 goda. Moskva: ROSSPĖN, 2004.
- Dmitriev, Ūrij A.: Sovetskij cirk. Očerki istorii 1917–1941. Moskva: Iskusstvo, 1963.
- Döblin, Alfred: Der historische Roman und wir [1936]. In: uő: Aufsätze zur Literatur. Szerk. Walter Muschg. Olten – Freiburg im Breisgau: Walter, 1963, 163–186. o.
- Dohi Tamás: A ligeti porond. 120 év története. Budapest: MACIVA, 2009, 20. o.
- Dollinger, Hans: Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten. München: List, 1986.
- Domino, Signor [Emil Cohnfeld]: Wandernde Künstler. Panorama der Artistenwelt und des Circuslebens. Berlin: S. Fischer, 1891.

- Domonkos Péter: Filmadaptációk. Elméletek irodalom és filmművészet kapcsolatáról. Budapest, ELTE, doktori értekezés, 2010, 16–144. o.
- Döring, Karl: Die Zirkuspantomime einst und jetzt [1919]. In: Winkler (szerk.): Über Zirkuskunst, 225–237. o.
- Dreesbach, Anne: Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870–1940. Frankfurt am Main – New York: Campus, 2005.
- Drewniak, Bogusław: Polen und Deutschland 1919–1939. Wege und Irrwege kultureller Zusammenarbeit. Düsseldorf: Droste, 1999.
- Durant, John – Durant, Alice: Pictorial History of the American Circus. New York: A. S. Barnes & Co., 1957.
- Dworschak, Franz Xaver: Meister der Manege. Zirkusleute erzählen aus ihrem Leben. Berlin: Zeitgeschichte-Verlag, 1943.
- Dwyer, Philip: Napoleon. Passion, Death and Resurrection 1815–1840. London é. m.: Bloomsbury, 2018, e-könyv.
- E. M.: Napoleon Bonaparte und seine Frauen. In: Hamburger Anzeiger , 1913. március 11., 4. melléklet, 7. o., https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000094634352?page=7#annotations.
- e: Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1924. április 2., 1. melléklet, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=o&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27112366-19240402-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=6&cHash=fad9e42f58d68bd8f3ef1ca1cc857c85.
- Eagleton, Mary: Genre and Gender [1989]. In: Duff, David (szerk.): Modern Genre Theory. London – New York: Routledge, 2000, 250–262. o.
- Eberstaller, Gerhard: Circus. Wien – München – Zürich: Molden, 1976.
- Eberstaller, Gerhard: Der Circus Zentral. In: Circus – gestern, heute, 1982. március–április, 16–17. o.
- Eberstaller, Gerhard: Zirkus und Varieté in Wien. Wien – München: Jugend und Volk, 1974.
- Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur [1964]. Ford. Max Looser. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- Eggert, Hartmut – Profitlich, Ulrich – Scherpe, Klaus R. (szerk.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Ehler, Melanie: Daniel Nikolaus Chodowiecki. „Le petit maître“ als großer Illustrator. Berlin: Lukas, 2003.

- Eifert, Christiane: Unternehmerinnen im Nationalsozialismus. Paula Busch und Käthe Kruse blicken zurück. In: Schaser, Angelika (szerk.): Erinnerungskartelle. Zur Konstruktion von Autobiographien nach 1945. Bochum: Winkler, 2003, 117–140. o.
- Eilers, Silke: Kommerzialisierung nationaler Gedächtniskultur. In: Hardtwig – Schug (szerk.): *History Sells!*, 217–228. o.
- Eipper, Paul: *Zirkus. Tiere, Menschen, Wanderseligkeit* [1930]. München: Piper, 1953².
- Eli-Kah: Die Tragödie von Mayerling. In: *Vorwärts* AA, 1923. június 1., [2. o.], <https://collections.fes.de/historische-presse/periodical/zoom/136069>.
- Epping-Jäger, Cornelia: Szenarien der Literalisierung. Formen intermedialer Kommunikation zwischen Oralität und Literalität. In: Borsò, Vittoria é. m. (szerk.): *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2002, 175–196. o.
- Ersin Tutan, Defne – Raw, Laurence: Introduction: What Does „Adapting“ History Involve?. In: *uők* (szerk.): *The Adaptation of History*, 7–23. o.
- Esrig, David: *Commedia dell’arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen: Greno, 1985.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- F. P.: Korda Sándor a betiltott Habsburg-filmről. In: *Budapesti Hírlap*, 1924. július 13., 9. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/BudapestiHirnap_1924_07/?pg=126.
- [Fali hirdetmény az Astley’s Royal Amphitheatre 1838. augusztus 27-i műsorához], <https://www.bridgemanimages.com/de/noartistknown/circus-poster-living-lions-at-astley-s-1838-print/print/asset/7108303>.
- [Fali hirdetmény az Astley’s Royal Amphitheatre 1838. szeptember 24-i műsorához], <https://emuseum.ringling.org/objects/49014/playbill-for-astleys-royal-amphitheatre-september-24-1838?ctx=c3ab3523d0a92248898289f1f977e447ed8416e3&idx=12>.
- [Fali hirdetmény az Olympischer Cirkus der Kunstreitergesellschaft Ghelia und Tourniaire 1840. március 9-i műsorához], https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=18608996787&cm_sp=collections-_41UJ5JUJoczvQHRXhT4z6Z_item_1_5_-bdp.
- Feilla, Cecilia: Performing History: Harlequinades of the French Revolution on the Popular London Stage. In: *Studies in Eighteenth-Century Culture*, 2016, 61–81. o.
- Felderer, Brigitte – Pitscheider Soraperra, Stefania: *Die tollkühnen Frauen*. Hittisau: Frauenmuseum, 2013.

- Feldmann, Doris – Schülting, Sabine: Gender; Gender Studies. In: Nünning, Ansgar (szerk.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart – Weimar: Metzler, 22001, 217–220. o.
- Felt, Ulrike: Wissenschaft auf der Bühne der Öffentlichkeit. Die alltägliche Popularisierung der Naturwissenschaften in Wien, 1900–1938. Universität Wien, habilitációs értekezés, 1997.
- Fiske, John: Commodities and Culture. In: uő: Understanding Popular Culture. New York: Routledge, 1989, 23–47. o.
- Florange, Jacques: Un belle reprise. In: Le Siècle, 1923. április 25., 2. o., <https://www.retronews.fr/embed-journal/le-siecle/25-avril-1923/93/1209159/2>.
- Florin, Moritz: Kommerz und Vielfalt. Diversität in Zirkusunternehmen in den USA, Europa und Russland, 1850–1914. In: uő – Gutsche, Victoria – Krentz, Natalie (szerk.): Diversität historisch. Repräsentationen und Praktiken gesellschaftlicher Differenzierung im Wandel. Bielefeld: transcript, 2018, 121–142. o.
- Fludernik, Monika: Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present. In: Phelan – Rabinowitz (szerk.): A Companion to Narrative Theory, 36–59. o.
- Forbes, Derek: Water drama. In: Bradby – James – Sharratt (szerk.): Performance and Politics in Popular Drama, 91–107. o.
- Förster, Birte: Der Königin Luise-Mythos. Mediengeschichte des „Idealbilds deutscher Weiblichkeit“, 1860–1960. Göttingen: V&R Unipress, 2011.
- Förster, Birte: Königin Luise. In: Wodianka – Ebert (szerk.): Metzler Lexikon moderner Mythen, 230–232. o.
- Fox, Charles Philip – Kelley, F. Beverly: The Great Circus Street Parade in Pictures. 2., jav. kiad. New York: Dover Publications, 1990.
- Fox, Charles Philip – Parkinson, Tom: The Circus in America. Waukesha: Country Beautiful, 1969.
- Frank, Dorothea: Circusbauten in Wien. Circus in Vergangenheit und Gegenwart. Universität Wien, szakdolgozat, 1988.
- Franzkowiak, Anne: Vom Grünen Strand der Spree nach Pompeji. Manegeschautstücke und Sensationen bei Busch am Bahnhof Börse. In: Stiftung Stadtmuseum Berlin (szerk.): Zirkus in Berlin, 79–93. o.
- Frei, Bruno: Über gezähmte Elefanten und ebensolche Menschen. In: Die Wage, 1923. március 17., 177–179. o.
- Fréjaville, Gustave: Au Music-Hall. Paris: Ed. du monde nouveau, 1923.
- Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukunft. Berlin – Leipzig: Schuster & Loeffler, 1905, 35. o., <https://doi.org/10.18452/520>.

- Fuhrich, Edda – Dembski, Ulrike – Eder, Angela (szerk.): *Ambivalenzen*. Max Reinhardt und Österreich. Wien: Brandstätter, 2004.
- Fuhrich, Edda – Prossnitz, Gisela (szerk.): Max Reinhardt. „Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt ...“. Eine Dokumentation. München: Langen Müller, 1987.
- Fulda, Daniel: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin – New York: de Gruyter, 1996.
- G. B.: Lady Hamilton im Zirkus Busch. In: *Hamburger Anzeiger*, 1925. augusztus 18., 1. melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/Bibliographic_Resource_3000094648240?page=5.
- Gardner, James B. – Hamilton, Paula: *The Past and the Future of Public History. Developments and Challenges*. In: uők (szerk.): *The Oxford Handbook of Public History*. New York: Oxford University Press, 2017, 1–22. o.
- Garrick, Sidney (Ernst Vajda): *Der Kronprinz. Die Tragödie eines Kaisershauses in drei Akten [I]*. In: *Die Bühne*, 1924. november 6., I–VIII. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1924&page=27>.
- Garrick, Sidney (Ernst Vajda): *Der Kronprinz. Die Tragödie eines Kaisershauses in drei Akten [II]*. In: *Die Bühne*, 1924. november 14., IX–XIX. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1924&page=87>.
- Gautier, Théophile: *Cirque-Olympe [1842. december 20.]*. In: uő: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris: Hetzel, 1859, 2. kötet, 308–315. o., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2093630/f307.image>.
- Gautier, Théophile: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 6 k. Bruxelles: Hetzel, 1858–1859.
- Gebhardt, Hartwig: *Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Brednich, Rolf Wilhelm – Hartmann, Andreas (szerk.): *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung Reinhausen bei Göttingen 1988*. Göttingen: Schmerse, 1989, 19–41. o.
- Gelli, Piero (szerk.): *Lo spettacolo*. *Enciclopedia di cinema, teatro, balletto, circo, TV, rivista*. Milano: Garzanti, 1976.
- Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (szerk.): *Friederisiko. Friedrich der Große. Kiállítás-katalógus*. München: Hirmer, 2012.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung [1972/1983]*. Ford. Andreas Knop. Paderborn: Fink, 2010³.

- Geppert, Hans Vilmar: *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Narr, 2009.
- G-g: Ben Hur. Manegeschaustück im Zirkus Busch. In: *Hamburger Volkszeitung*, 1927. június 23., melléklet, [1. o.].
- Ginstermann: Die Quo-vadis Löwen und ihr Herr. Ein Besuch bei Kapitän Schneider. In: *Hamburgischer Correspondent*, 1927. január 20., 2. melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000127229012?page=1.
- Ginstermann: Die Quo-vadis-Löwen und ihr Beherrscher. Ein Besuch bei Kapitän Alfred Schneider. In: *Altonaer Nachrichten*, 1927. január 18., 1. melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117686459?page=5.
- Gobbers, Emil: *Artisten. Zirkus und Varieté in alter und neuer Zeit*. Düsseldorf: Droste, 1949.
- Gómez de la Serna, Ramón: *Der Cirkus [1917]*. Ford. Fritz Rudolf Fries. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000.
- Goschler, Constantin (szerk.): *Wissenschaft und Öffentlichkeit in Berlin. 1870–1930*. Stuttgart: Steiner, 2000.
- Gossman, Lionel: *Between History and Literature*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1990.
- Gossman, Lionel: *History and Literature. Reproduction or Signification [1978]*. In: uő: *Between History and Literature*, 227–256. o.
- Gossman, Lionel: *Jules Michelet and Romantic Historiography [1985]*. In: uő: *Between History and Literature*, 152–200. o.
- Graczyk, Annette: *Die Masse als elementare Naturgewalt. Literarische Texte 1830–1920*. In: uő (szerk.): *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*. Berlin: Akademie, 1996, 19–30. o.
- Graevenitz, Gerhart von: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Grafl, Franz: *Imaginiertes Österreich. Erzählung und Diskurs im internationalen Film*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2017.
- Gregory, Brendan Edward: *The Spectacle Plays and Exhibitions of Imre Kiralfy, 1887–1914*. University of Manchester, doktori értekezés, 1988.
- Gremer, Stefan: *Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst*. In: Flacke, Monika (szerk.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums*. Berlin: DHM, 1998, 33–52. o.
- Groeblner, Valentin: *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München: Beck, 2008.

- Groot, Jerome de: *The Historical Novel*. London – New York: Routledge, 2010.
- Guettel, Jens-Uwe: *German Expansionism, Imperial Liberalism and the United States, 1776–1945*. Cambridge é. m.: Cambridge University Press, 2012.
- Günther, Ernst – Winkler, Dietmar: *Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des deutschen Zirkus*. Berlin: Henschel, 1986.
- Günther, Ernst: *33 Zirkusgeschichten*. Berlin: Henschel, 1977.
- Günther, Ernst: *Die Ahnengalerie*. In: Köhler, Werner – Labonté, Edmund (szerk.): *Circus Roncalli. Geschichte einer Legende*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1997, 12–69. o.
- Günther, Ernst: *Sarrasani, wie er wirklich war*. Berlin: Henschel, 1984.
- Günther, Ernst: *Zirkusstadt Dresden*. Dresden: Tauchaer, 2002.
- Gurevič, Zinovij B.: *O žanrah sovetского cirka [1977]*. Moskva: Iskusstvo, 1984, <http://istoriya-cirka.ru/books/item/f00/s00/z0000009/index.shtml>.
- H. F.: *Das Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus*. In: *Berliner Tageblatt MA*, 1911. december 22., [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19111222-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=2&cHash=8f6bb304232f7f5222816cod05ebb2bf.
- H. h. [Heinrich Heppenheimer]: *Reaktionäre Wahlmache im Zirkus. „Der Philosoph von Sanssouci“*. In: *Berliner Volks-Zeitung AA*, 1924. április 26., [3. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27971740-19240426-3-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3&cHash=ce18f933abfb3d3e68b84ac548ea3721.
- H.: *Theater in der Josephstadt*. In: *Der Humorist*, 1848. február 8., 131. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hum&datum=18480208&seite=3>.
- H.: *Zirkus Busch*. In: *Berliner Volks-Zeitung AA*, 1911. április 29., [7. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27971740-19110429-5-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=7.
- Haddad, John R.: *The Savage East in the Wild West: Buffalo Bill's Boxing Uprising, 1900-1901*. In: Sugarman (szerk.): *The Many Worlds of Circus*, 11–24. o.
- Haddon, Archibald: *The Story of the Music Hall from Cave of Harmony to Cabaret 1935*. London: Fleetway Press, 1930.
- Haerdle, Stephanie: *Keine Angst haben, das ist unser Beruf! Kunstreiterinnen, Dompteusen und andere Zirkusartistinnen*. Berlin: AvivA, 2007.

- Hall, Stuart: Kódolás-dekódolás [1973]. Ford. Berényi Gábor. In: Angelusz Róbert – Tardos Róbert – Terestyéni Tamás (szerk.): Média, nyilvánosság, közvélemény. Szöveggyűjtemény. Budapest: Gondolat, 2007, 131–142. o.
- Halperson, Joseph: Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt. Düsseldorf: Lintz, 1926.
- Hamann, Brigitte: Rudolf trónörökös. Ford. R. Szilágyi Éva. Budapest: Európa, 2008.
- Handley, Sasha – McWilliam, Rohan – Noakes, Lucy: Introduction: Towards new social and cultural histories. In: uók (szerk.): New Directions in Social and Cultural History. London é. m.: Bloomsbury, 2018, 1–20. o.
- Hanke, Helmut: Das Abenteuer der Manege. Mit Gauklern, Clowns und Zirkustieren durch die Jahrhunderte. Berlin: Henschel, 1971.
- Hansen, Klaus P.: Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen: Francke, 2011⁴.
- Hardtwig, Wolfgang – Schug, Alexander (szerk.): History Sells! Angewandte Geschichte als Wissenschaft und Markt. Stuttgart: Steiner, 2009.
- Hartley, John: A Short History of Cultural Studies. London: Sage, 2003³.
- Haugwitz, A. v.: Zirkus Busch „Fridericus Rex“. In: Schlesische Zeitung MB, 1932. október 12., melléklet, [2. o.].
- Healy, Maureen: Vienna and the Fall of the Habsburg Empire: Total War and Everyday Life in World War I. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Heine, Heinrich: Über die französische Bühne. Fünfter Brief [1837], <http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II%253A+%C3%9Cber+Frankreich/%C3%9Cber+die+franz%C3%B6sische+B%C3%BChne/F%C3%BCnfter+Brief>.
- Hendrix, Harald: Historiographical Anecdotes as Depositories and Vehicles of Cultural Memory. In: Gorp, Hendrik van – Musarra-Schroeder, Ulla (szerk.): Genres as Repositories of Cultural Memory. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000, 17–26. o.
- Hengerer, Mark: Ludwig XIV. Das Leben des Sonnenkönigs. München: Beck, 2015. o.
- Henning, Herzeleide – Henning, Eckart: Bibliographie Friedrich der Große 1786–1986. Das Schrifttum des deutschen Sprachraums und der Übersetzungen aus Fremdsprachen. Berlin – New York: de Gruyter, 1988.
- Hera, Janina: Der verzauberte Palast. Aus der Geschichte der Pantomime. Ford. Birgitt Pitschmann. Berlin: Henschel, 1981.
- Herlinghaus, Hermann: Populär/volkstümlich/Popularkultur. In: Barck, Karlheinz (szerk.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. 4. kötet. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2002, 833–884. o.

- Hildbrand, Mirjam: Theaterlobby attackiert Zirkus. Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin. Paderborn: Brill – Fink, 2023, <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/77105>.
- Hildebrandt, Fred: Begegnungen in Hamburg. Löwen. – Hafen. – Alkazar. In: Berliner Tageblatt MA, 1927. március 31., 1. melléklet, [1. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200355/BibliographicResource_3000096308638?page=5.
- Hiller von Gaertringen, Friedrich: Monarchismus in der deutschen Republik. In: Stürmer, Michael (szerk.): Die Weimarer Republik. Belagerte Civitas. 2., bőv. kiad. Königstein im Taunus: Athenäum, 1985, 254–271. o.
- Himmel, Stephanie: Von der „bonne Lorraine“ zum globalen „magical girl“. Die mediale Inszenierung des Jeanne d’Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Hippisley Coxe, Antony D.: Equestrian drama and the circus. In: Bradby – James – Sharrott (szerk.): Performance and Politics in Popular Drama, 109–118. o.
- Hirschfeld, Robert: Also Zirkus! In: Neues Wiener Tagblatt, 1911. május 17., 1–4. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19110517&seite=1>.
- Hobsbawm, Eric: Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914 [1983]. F. n. In: Hofer Tamás – Niedermüller Péter (szerk.): Hagyomány és hagyományalkotás. Tanulmánygyűjtemény. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1987, 127–197. o.
- Hochbruck, Wolfgang: Geschichtstheater. Formen der „Living History“. Eine Typologie. Bielefeld: transcript, 2013.
- Hodak, Caroline: Du théâtre équestre au cirque. Le cheval au cœur des savoirs et des loisirs (1760–1860). Paris: Belin, 2018.
- Hodak, Caroline: Répertoire du Cirque Olympique, <https://www.theatrecirque.com/repertoire-cirque-olympique> és https://www.theatrecirque.com/_files/ugd/0a7404_87e8618f186444c089f01ccf9ad26eb8.pdf.
- Hoeres, Peter: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. Berlin: be.bra, 2008.
- Hoffmann, Peter: Die Entwicklung der theatralischen Massenregie in Deutschland von den Meinungen bis zum Ende der Weimarer Republik. Universität Wien, doktori értekezés, 1966.
- Hoggart, Richard: Művelődés, gondolkodás, szokások. Az angol munkásosztály – belülről [1957]. Ford. Félix Pál. Budapest: Gondolat, 1975.
- Holbein, Magda: Der Circus und das Theater des 20. Jahrhunderts. In: Merkert (szerk.): Zirkus Circus Cirque, 224–239. o.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek [1944]. Ford. Bayer József é. m. Budapest: Atlantisz, 2011.

- [Hornung 1833. szeptember 15-i tűzijátékának hirdetése]. In: Privilegirte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten (Hamburg), 1833. szeptember 14., [8. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117632261?page=8.
- Horvath, Mira: Großzirkus auf Reisen. In: Peter – Kaldy-Karo (szerk.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen*, 101–120. o.
- Horvath, Mira: *Zirkus Krone. Die Wiener Gastspiele eines Großzirkusses*. Universität Wien, doktori értekezés, 2015, 39–41. o., <https://theses.univie.ac.at/detail/32095#>.
- Hotier, Hugues: *Signes du cirque. Approche sémiologique*. Bruxelles: AISS-IASPA, 1984.
- Huesmann, Heinrich: *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*. München: Prestel, 1983.
- Hügel, Hans-Otto: Einführung. In: uő (szerk.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2003, 1–22. o.
- Hughes, Helen: *The Historical Romance*. London – New York: Routledge, 1993.
- Humpf, Julius Felix: Das Arena-Theater. In: *Xenien*, 1910/2., 354–361. o.
- Hüppauf, Bernd: Mythisches Denken und Krisen der deutschen Literatur und Gesellschaft. In: Bohrer, Karl Heinz (szerk.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, 508–527. o.
- Husné Orlóci Edit: *A cirkusz Magyarországon 1890–1914*. Budapest, ELTE, doktori értekezés, 1989.
- Hutcheon, Linda – O’Flynn, Siobhan: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2013².
- Hutcheon, Linda: *Historiographic Metafiction: The Pastime of Past Time*. In: uő: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London – New York: Routledge, 1988, 105–123. o.
- Hutcheon, Linda: *Postmodern Afterthoughts*. In: *Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, 2002/1., 5–12. o.
- Ikonnikova, Svetlana N.: *Istoriâ kul’turologičeskih teorij*. Sankt-Peterburg: Piter, 2005, http://yanko.lib.ru/books/cultur/ikonnikova-ist_kult_teoriy-a.htm.
- Im Circus Busch. In: *Altonaer Nachrichten AA*, 1892. február 15., [2. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117666939?page=2.
- Iser, Wolfgang: *Möglichkeiten der Illusion im historischen Roman*. In: uő: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972, 132–167. o.
- J. T.: *Panorama des Champs-Élysées. Incendie de Moscou, par M. Charles Langlois*. In: *La Quotidienne*, 1839. június 1., [1. o.], <https://www.retronews.fr/embed-journal/la-quotidienne/1-juin-1839/737/2143413/1>.

- Jacob, Pascal: *Une histoire du cirque*. Paris: Seuil – Bibliothèque nationale de France, 2016.
- Jaeger, Friedrich – Rüsen, Jörn: *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*. München: Beck, 1992.
- Jäger, Jens – Knauer, Martin: *Bilder als historische Quellen? Ein Problemaufriss*. In: uók (szerk.): *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung*. München: Fink, 2009, 7–26. o.
- Jameson, Fredric: *A kései kapitalizmus kulturális logikája: kultúra*. In: uó: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest: Noran Libro, 2010, 23–73. o.
- Jameson, Fredric: *Reification and Utopia in Mass Culture*. In: *Social Text*, 1979/1, 130–148. o.
- Jamme, Christoph: *„Gott an hat ein Gewand“*. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien [1991]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Jando, Dominique: *Venuses of the Age. The Female Performer Emancipated*. In: Daniel (szerk.): *The Circus*, 264–278. o.
- Jando, Dominique: *Wonders of the World Await You*. In: Daniel (szerk.): *The Circus*, 154–177. o.
- Jansen, Wolfgang: *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin: Edition Hentrich, 1990.
- Jones, Robert A.: *Art and Entertainment: German literature and the circus 1890–1933*. Heidelberg: Winter, 1985.
- Jones, Robert A.: *Frank Wedekind: Circus Fan*. In: *Monatshefte*, 1969/2., 139–156. o.
- Jones, Stephen G.: *Workers at Play. A Social and Economic History of Leisure 1918–1939*. London: Routledge & Kegan, 1986.
- Jordan, Stefan: *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*. Paderborn: Schöningh, 2018⁴.
- Josephus [Joseph Roth]: *Das Kinodrama von Mayerling [1919]*. In: uó: *Werke I: Das journalistische Werk 1915–1923*. Szerk. Klaus Westermann. Frankfurt am Main – Wien: Büchergilde Gutenberg, 1994, 116–118. o., <https://archive.org/details/JosephRothWerke1/page/n135>.
- Judd, Mark: *„The oddest combination of town and country“: Popular culture and the London fairs 1800–60*. In: Walton – Walvin (szerk.): *Leisure in Britain*, 10–30. o.
- Judson, Pieter M.: *Habsburg. Geschichte eines Imperiums 1740–1918*. Ford. Michael Müller. München: Beck, 2017.
- Juen, Martina: *Buffalo Bills Wild West Show 1890 im Wiener Prater – ein Unterhaltungsspektakel mit ideologischer Botschaft*. Bécs, szakdolgozat, 1996.

- Junginger, Horst: Die Deutsche Glaubensbewegung als ideologisches Zentrum der völkisch-religiösen Bewegung. In: Puschner, Uwe – Vollhals, Clemens (szerk.): Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, 65–102. o.
- Jürgens, Anna-Sophie: Poetik des Zirkus. Die Ästhetik des Hyperbolischen im Roman. Heidelberg: Winter, 2016.
- K. D. M.: Kolozsváratt. In: Honművész, 1833. augusztus 22., 333–334. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honmuvesz_1833_3/?pg=124.
- K. W.: Theater des Westens. „Der Graf von Cagliostro“. In: Berliner Tageblatt AA, 1925. január 31., [4. o.], <https://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=4&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bmets%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19250131-1-0-0-0.xml>.
- Kaldy-Karo, Robert – Enzinger, Christoph: Circus in Wien. Erfurt: Sutton, 2010.
- Kanyó Zoltán – Síklaki István (szerk.): Tanulmányok az irodalomtudomány köréből. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988
- Kaplan, Cora: Radical Feminism and Literature. Rethinking Millett's Sexual Politics [1979]. In: Eagleton, Mary (szerk.): Feminist Literary Criticism. London – New York: Longman, 1991, 157–170. o.
- [Karikatúra az Oedipus bécsi előadásáról]. In: Kikeriki, 1911. május 11., 3. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=19110511&seite=3>.
- [Karl Rappo 1848. április 8-i műsorának hirdetése]. In: Fremden-Blatt, 1848. április 8., [4. o.], <https://books.google.at/books?id=3hHbot2rPTkC&hl=de&pg=PA99-IA62#v=onepage&q&f=false>.
- Kataev, Ivan M.: Пожар Москвы. In: Sytin, Ivan D. (szerk.): Отечественная война и русское общество 1812–1912. Москва: Товарищество И. Д. Сытина, 1912, IV. kötet, 141–151. o., <https://runivers.ru/bookreader/book192690/#page/147/mode/1up>.
- Keitz, Ursula von: Lebenskrisen en gros. Richard Oswalds Filme der 20er-Jahre. In: Kasten, Jürgen – Loacker, Armin (szerk.): Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung. Wien: Filmarchiv Austria, 2005, 141–245. o.
- Kennedy, Dennis: British theatre, 1895–1946: art, entertainment, audiences – an introduction. In: Kershaw, Baz (szerk.): The Cambridge History of British Theatre. 3. kötet: Since 1895. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 3–33. o.
- Kerekes Amália – Teller Katalin: Jahr-Markt der Schüsse. Das Gedenkjahr 1924 in Texten und Bildern aus Österreich und Ungarn. In: Preljevic, Vahidin – Ruthner, Clemens (szerk.): „The Long Shots of Sarajevo“. 1914: Ereignis – Narrativ – Gedächtnis. Tübingen: Narr – Francke – Attempto, 2016, 635–649. o.

- Kesselheim, Isabella: Werden und Vergehen einer Legende. Kapitel aus der mitteleuropäischen Theatergeschichte. Kritische Untersuchung zu Max Reinhardt und Ungarn. Budapest, ELTE, doktori értekezés, 2001.
- Keyser, Marja: Die Raubtierdressur. Vom Käfigwagen in die Manege. In: Merkert (szerk.): Zirkus Circus Cirque, 162–177. o.
- Kift, Dagmar: Arbeiterkulturforschung und Arbeiterkultur im Ruhrgebiet. In: uó (szerk.): Kirmes, Kneipe, Kino: Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850–1914). Paderborn: Schöningh, 1992, 1–32. o.
- Kim, Yun Geol: Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt. Trier: WVT, 2006.
- Kiralfy, Imre: America. Szerzői kiadás, 1893, <https://archive.org/details/imrekiralphysgra00kira>.
- Kiralfy, Imre: Nero, or The Destruction of Rome. Buffalo, NY: The Courier Co., 1890, <https://hdl.handle.net/11134/44288>.
- Kiralfy, Imre: Nero; or, the Destruction of Rome; uó: Columbus and the Discovery of America. Buffalo: The Courier Co., 1892, <https://archive.org/details/imrekiralfyscolu01kira>.
- Kirschnick, Sylke: „Hereinspaziert!” Kolonialpolitik als Vergnügungskultur. In: Honold, Alexander – Simons, Oliver (szerk.): Kolonialismus als Kultur. Literatur, Medien, Wissenschaft in der deutschen Gründerzeit des Fremden. Tübingen: Francke, 2002, 221–241. o.
- Kirschnick, Sylke: Koloniale Szenarien in Zirkus, Panoptikum und Lunapark. In: Heyden, Ulrich van der – Zeller, Joachim (szerk.): „... Macht und Anteil an der Weltherrschaft.”. Berlin und der deutsche Kolonialismus. Münster: Unrast, 2005, 171–176. o.
- Kirschnick, Sylke: Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus. Berlin: Theiss, 2012.
- Kirschnick, Sylke: Tausend und ein Zeichen. Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Kirschnick, Sylke: Vom Rand ins Zentrum und zurück. Moderner Zirkus und moderne Metropole. In: Nolte, Paul (szerk.): Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930). Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2015, 53–64. o.
- Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: Hayden White „hasznáról és káráról”. Narratológiai kihívás a történetírásban. In: Aetas, 2001/1., 116–133. o.

- Kittstein, Ulrich: „Mit Geschichte will man etwas“. Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918–1945). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Klein, Christian – Martínez, Matías (szerk.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2009.
- Klein, Christian – Martínez, Matías: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: uók (szerk.): Wirklichkeitserzählungen, 1–13. o.
- Kleiner, Stephanie: Staatsaktion im Wunderland. Oper und Festspiel als Medien politischer Repräsentation (1890–1930). München: Oldenbourg, 2013.
- Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politisches Agitationstheater. 2., javított kiadás. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.
- Klünner, Hans-Werner: Zirkusstadt Berlin. Eine Chronologie der Zirkusbauten an der Spree. Berlin, Edition Berlin 750 [1986].
- Knatz, Karlernst: Kunstgenüsse. In: Die Grenzboten, 1910/51, 587–588. o.
- Kober, A[ugust] H[einrich]: Die große Nummer. Geschichten und Schicksale berühmter Zirkus- und Varieténummern. Berlin: Ullstein, 1925.
- Kober, A[ugust] H[einrich]: Zirkus Renz. Der Lebensroman des alten Renz [1942]. Wien: Perneder, 1950.
- Kober, August Heinrich: Ich wanderte mit dem Zirkus. Frankfurt am Main: Verlag der Frankfurter Bücher, 1958.
- Kohle, Hubertus: Adolp Menzels Friedrich. Eine Apologie historischer Größe? In: Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (szerk.): Friederisiko, 272–283. o.
- Koneffke, Silke: Theater•Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980. Berlin: Reimer, 1999.
- König, Mareike – Julien, Élise: Verfeindung und Verflechtung. Deutschland und Frankreich 1870–1918. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2019.
- Koopmann, Helmut (szerk.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Klostermann, 1979.
- Kort, Pamela – Hollein, Max (szerk.): I Like America. Fiktionen des Wilden Westens. Kiállítás-katalógus. München é. m.: Prestel, 2006.
- Korte, Barbara – Paetschek, Sylvia (szerk.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld: transcript, 2009.

- Korte, Barbara – Paletschek, Sylvia: Geschichte in populären Medien und Genres. Vom historischen Roman zum Computerspiel. In: uők (szerk.): History Goes Pop, 9–60. o.
- Kotar, S[usan] L. – J[oa]n E. Gessler: Rise of the American Circus, 1716–1899. Jefferson: McFarland & Co., 2011.
- Kothes, Franz Peter: Dokumentation: Verzeichnis der Revueaufführungen in Berlin und Wien 1900–1938. Wien: szerzői kiadás, 1961.
- Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1977.
- Krabbe, Wolfgang: Die gescheiterte Zukunft der Ersten Republik. Jugendorganisationen im Weimarer Staat (1918–1933). Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- Kracauer, Siegfried: Akrobat schön [1932]. In: uő: Essays, Feuilletons, Rezensionen. Werke, 5.4. kötet: 1932–1965. Szerk. Inka Mülder-Bach. Berlin: Suhrkamp, 2011, 244–249. o.
- Kracauer, Siegfried: Das Buch vom Zirkus [1926]. In: uő: Essays, Feuilletons, Rezensionen. Werke, 5.2. kötet: 1924–1927. Szerk. Inka Mülder-Bach. Berlin: Suhrkamp, 2011, 436–440. o.
- Kracauer, Siegfried: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform [1930]. In: uő: Essays, Feuilletons, Rezensionen. Werke, 5.3. kötet: 1928–1931. Szerk. Inka Mülder-Bach. Berlin: Suhrkamp, 2011, 264–269. o.
- Kracauer, Siegfried: Kult der Zerstreuung [1927]. In: uő: Ornament der Masse. Essays. Szerk. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, 311–317. o.
- Krause, Gerhard: Der Zirkus im Wandel der Gesellschaft. Eine historische Nachbemerkung. In: Hanke: Das Abenteuer der Manege, 293–303. o.
- Krause, Gerhard: Die Schönheit in der Zirkuskunst. Berlin: Henschel, 1969.
- Krivanec, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld: transcript, 2012.
- Krüger, Julian: Nero. Der römische Kaiser und seine Zeit. Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2012.
- Krych, David: „Auch uns ist ein gut dressirter Affe lieber als ein schlecht dressirter Komödiant“. In: Peter – Kaldy-Karo (szerk.): Artistenleben auf vergessenen Wegen, 145–167. o.
- Kugelmeier, Christoph: Nero. In: Möllendorf, Peter von – Simonis, Annette – Simonis, Linda (szerk.): Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik. Der Neue Pauly. Supplemente, 8. kötet. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2013, 691–706. h.

- Kuklis Katalin: Adaptációs gubanc. In: Kalligram, 2016. február, https://epa.oszk.hu/03900/03985/00092/pdf/EPA03985_kalligram_2016_02_56-62.pdf.
- Kürschner, Klaus-Dieter: Von der Manege zum größten Circus Europas: Krone. Dokumentarischer Bericht. Berlin: Ullstein, 1998.
- Kusnezow, Jewgeni: Der Zirkus der Welt. Ford. Melitina Orlowa. Berlin, Henschel, 1970.
- Kuznecov, Evgenij M.: Cirk. Proischozhenie, razvitye, perspektivy. Moskva – Leningrad: Academia, 1931.
- Kuznecov, Evgenij: Cirk [1971], <http://www.ruscircus.ru/10990/>.
- kw.: Zirkus Busch. In: Deutsche Allgemeine Zeitung AB, 1924. március 31., melléklet, [2. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP28113159-19240331-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=6&cHash=43b49cc6860a72d8b10fad41d1c68f5d.
- Kwint, Marius: The Legitimization of the Circus in Late Georgian England. In: Past and Present, 2002/1., 72–115. o.
- Lada-Richards, Ismene: „Mobile Statuary”. Refractions of Pantomime Dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow. In: International Journal of the Classical Tradition, 2003/1., 3–37. o.
- Lady Hamilton (Németország, 1921, r.: Richard Oswald), <https://archive.org/details/ladyhamilton1921>.
- Landsberg, Alison: Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lang, Berthold: Ich denke oft an Hagenbeck... In: Circus – gestern, heute, 1991. december, 295–308. o.
- Lang, Berthold: Wer zählt die Völker, nennt die Namen. In: Circus – gestern, heute, 1986/12., 11–17. o.
- Lang, Berthold: Zirkus und Kabarett. In: Kadrnoska, Franz (szerk.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien – München – Zürich: Europa, 1981, 301–323. o.
- Lange, Heinrich: Zwei Geschichten ut’e Franzosentid. Leipzig: Lenz, [1909].
- Langewiesche, Dieter: „Volksbildung” und „Leserlenkung” in Deutschland von der wilhelminischen Ära bis zur nationalsozialistischen Diktatur. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 1989/1., 108–125. o.
- Langewiesche, Dieter: Geschichtsschreibung und Geschichtsmarkt in Deutschland. In: uő: Zeitwende. Geschichtsdenken heute. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 9–17. o.

- Lányi András: Az írástudók áru(vá vá)lása. Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közti Magyarországon. Budapest: Magvető, 1988.
- Lázár György – Muzslay László: Pantomim. In: Világirodalmi Lexikon. Tizedik kötet. Budapest: Akadémiai, 1986, 105–106. o.
- Leenders, Jos: Vereening voor Volksvermaken te Hoorn 1870–1896. In: Holland Historisch Tijdschrift, 1997/4–5., 257–273. o.
- Léger, Fernand: Das Schauspiel: Licht, Farbe, bewegliches Bild und Gegenstandsszene [1924]. In: uő: Mensch Maschine Malerei. Ford. Robert Füglistner. Bern: Benteli, 1971, 151–165. o.
- Legrand-Chabrier, [André]: La Foire aux Variétés. Les pistes nautiques. In: Ce soir, 1938. január 9., [6. o.], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7635207t/f6.item>.
- Lehmann, Adolph: Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger. Wien: Hölder 1898, 1. kötet, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-480864>.
- Lehmann, Adolph: Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger. Wien: Hölder, 1896, 1. kötet, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-480848>.
- Lehmann, Alfred: Unsterblicher Zirkus. Manegegeschichte und Manegegeschichten. Leipzig: Max Möhring, 1939.
- Lehmann, Rolf (szerk.): Circus. Magie der Manege. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1979.
- Leicht, Johannes: Deutsche Zeitung (1896–1934). In: Benz, Wolfgang (szerk.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. 6. kötet: Publikationen. Berlin: de Gruyter – Saur, 2013, 139–140. o.
- Leonhard, Jörn – Renner, Rolf G.: Koloniale Vergangenheiten – (post)imperiale Gegenwart. Prozesse und Repräsentationen im Aufriss. In: Leonhard, Jörn (szerk.): Koloniale Vergangenheiten – (post-)imperiale Gegenwart. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2010, 7–24. o., <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:8497/datastreams/FILE1/content>.
- Leoster, H[einrich]: Im Nervenzirkus. In: Der Morgen, 1911. május 8., 1–2. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dmo&datum=19110508&seite=2>.
- Leutemann, H[einrich]: Der Umzug der Königin von Abessinien im Circus Renz. In: Der Gartenlaube, 1876/20., 338–339. o., https://archive.org/details/bub_gb_YlhRAAAAYAAJ/page/338/mode/2up.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken [1962]. Ford. Hans Naumann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Lewis, Robert M.: From Traveling Show to Vaudeville. Theatrical Spectacle in America, 1830–1910. Baltimore, Md. – London: John Hopkins University Press, 2003.

- Ligetfalvi György – Majkó Zsuzsanna: Városliget lexikon. Budapest: Városháza Kiadó, 2017.
- Lindenhecken, Mich[ael] von: Der Manegephilosoph. In: Vorwärts, 1924. március 30., [2. o.], <https://collections.fes.de/historische-presse/periodical/zoom/139776>.
- Lindner-Wirsching, Almut: Patrioten im Pool. Deutsche und französische Kriegsberichterstatter im Ersten Weltkrieg. In: Daniel, Ute (szerk.): Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 113–140. o.
- [Litografált plakát a Cirque d’Hiver 1814 című pantomimjéhez, 1900], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9014722t>.
- Loewe, Philipp: König Oedipus in der Manege. Ein Gespräch mit Sophokles. In: Das Forum, 1911. május 15., 192–194. o.
- Lösch, Klaus: Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In: Allolio-Näcke, Lars – Kalscheuer, Britta – Manzeschke, Arne (szerk.): Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz. Frankfurt am Main: Campus, 2005, 26–49. o.
- Lotman, Ūrij M.: Struktura hudožestvennogo teksta [1970]. In: uő: Ob iskusztve. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPb, 1998, 14–285. o.
- Lovas Dániel (szerk.): Élet a régi Városligetben. Hétköznapiak és ünnepek a 19. század utolsó éveiben és a 20. század első felében régi fotókon és képeslapokon. [Kecskemét]: Kecskeméti Lapok [2013].
- Löwenthal, Leo: A tömegbálványok diadala [1944]. In: uő: Irodalom és társadalom, 177–219. o.
- Löwenthal, Leo: A tömegkultúra helyének meghatározása [1950]. In: uő: Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában. Ford. Kárpáti Zoltán. Budapest: Gondolat, 1973, 29–45. o.
- Löwenthal, Leo: Die biographische Mode [1955]. In: uő: Literatur und Massenkultur. Schriften, 1. kötet. Szerk. Helmut Dubiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 231–257. o.
- Lukács György: A regény elmélete. Történetfilozófiai kísérlet a nagyepikai formákról [1916]. In: uő: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek. Budapest: Magvető, 1975, 477–593. o.
- Lukács György: A történelmi regény [1936–1937]. Budapest: Magvető, 1977.
- Lützel, Paul Michael: Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation. Berlin: Schmidt, 1997.

- Lykke, Nina: *Feminist Studies. A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. New York – London: Routledge, 2010.
- Lyr.: Circus Busch. In: *Der Kritiker*, 1924. március, 8. o.
- M. Sándorfi Edina: Jegyzetek a kultúratudomány(ok) mai helyzetéhez német nyelvterületen. In: *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 2005/1–2, 133–148. o.
- Maase, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Maase, Kaspar: Jenseits der Massenkultur. Ein Vorschlag, populäre Kultur als repräsentative Kultur zu lesen. In: Göttlich, Udo – Albrecht, Clemens – Gebhardt, Winfried (szerk.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: Herbert von Halem, 2002, 79–104. o.
- Maase, Kaspar: Krisenbewußtsein und Reformorientierung. Zum Deutungshorizont der Gegner der modernen Populärkünste 1880–1918. In: uő – Wolfgang Kaschuba (szerk.): *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2001, 290–342. o.
- Maase, Kaspar: Massenmedien und Konsumgesellschaft. In: Haupt, Heinz-Gerhard – Torp, Claudius (szerk.): *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch*. Frankfurt am Main: Campus, 2009, 62–78. o.
- Maase, Kaspar: Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes. In: uő – Bareither, Christoph – Nast, Mirjam (szerk.): *Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013, 24–36. o.
- Machner, Bettina: „Die Gardeoffiziere saßen in den Logen, die ‚kleinen Leute‘ oben auf den Galeriebänken“. In: *Stiftung Stadtmuseum Berlin* (szerk.), *Zirkus in Berlin*, 63–77. o.
- Machner, Bettina: Die Gardeoffiziere saßen in den Logen, die „kleinen Leute“ oben auf den Galeriebänken. Am Zirkus 1. In: *Stiftung Stadtmuseum Berlin* (szerk.): *Zirkus in Berlin*, 63–77. o.
- MACIVA: *A szórakoztatás művészete. The art of entertainment*. Budapest: MACIVA, 2014.
- Magistrats-Abteilung XXI für Statistik (szerk.): *Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1907*. Wien: Wiener Magistrat, 1909, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-484987>.
- Magistrats-Abteilung XXI für Statistik (szerk.): *Statistisches Jahrbuch der Stadt Wien für das Jahr 1911*. Wien: Wiener Magistrat, 1913, <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-485028>.

- Makarov, Sergej M.: *Iskusztvo cirka v Rossii: ot imperatorskogo cirka do brat'ev Nikitinyh*. Moskva: URSS – Knižnyj dom „Librokom“, 2013.
- Makarov, Sergej M.: *Teatralizaciâ cirka*. Moskva: URSS – Knižnyj dom „Librokom“, 2010.
- Malhotra, Ruth: *Manege frei. Artisten- und Circusplakate von Adolph Friedländer*. Dortmund: Harenberg, 1979.
- Maloney, Paul: *The Britannia Panopticon Music Hall and Cosmopolitan Entertainment Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Man, Paul de: *Trópusok (Rilke)*. In: uő: *Az olvasás allegóriái [1979]*. Ford. Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2005, 35–80. o.
- Marchart, Oliver: *Auf der Bühne des Politischen. Die Straße, das Theater und die politische Ästhetik des Erhabenen*. In: Raunig, Gerald – Wuggenig, Ulf (szerk.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*. Wien: Turia + Kant, 2005, 89–104. o.
- Marcuse, Herbert: *A kultúra affirmatív jellege [részletek, 1937]*. F. n. In: *Bujdosó Dezső (szerk.): Német kultúraelméleti tanulmányok*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 2. kötet, 233–260. o.
- Markschiess-van Trix, Julius – Nowak, Bernhard: *Artisten- und Zirkusplakate. Ein internationaler Überblick*. Leipzig: Atlantis, 1975.
- Marquard, Odo: *A megvádolt és fölmentett ember a XVIII. század filozófiájában*. In: uő: *Az egyetemes történelem és más mesék*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest: Atlantisz, 2001, 101–128. o.
- Marx, Peter von: *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitenen Kultur*. Tübingen: Francke, 2006.
- Marx, Peter W.: *Ein theatrales Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*. Tübingen – Basel: Francke, 2008.
- Maurer, Kathrin: *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*. Berlin – Boston: de Gruyter, 2013.
- May, Suzanne E.: *Sublime and Infernal Reveries: George Romney and the Creation of an Eighteenth-Century History Painter*. John Moores University, Liverpool, doktori értekezés, 2007.
- McCormick, John: *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*. London – New York: Routledge, 1993.
- McGuigan, Jim: *Cultural Populism*. London – New York: Routledge, 1992.
- McKechnie, Samuel: *Popular Entertainments Through the Ages*. London: Sampson Low, Marston & Co. [1932 k.].
- McNamara, Brooks: *Scenography of Popular Entertainment*. In: *The Drama Review*, 1974/1.: *Popular Entertainments*, 16–24. o.

- Means, Michael H.: „The Field of the Cloth of Gold”: The Ringling Brothers Reinvent Henry VIII Reinventing Chivalry. In: *Journal of American & Comparative Cultures*, 1998/3., 69–73. o.
- Means, Michael H.: Imre Kiralfy meets Barnum & Bailey – and the Circus Spec is Never the Same Again. In: Sugarman (szerk.): *The Many Worlds of Circus*, 3–10. o.
- Meier, Allison: Digitizing Route Books from the Golden Age of the American Circus (2017), <https://hyperallergic.com/359052/circus-route-books-digitization-project/>.
- Mergenthaler, Volker: *Völkerschau – Kannibalismus – Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897–1936)*. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Merkert, Jörn: Über die Circus-Kunst. In: uő (szerk.): *Zirkus Circus Cirque*. Berlin: Nationalgalerie Berlin, 1978, 6–11. o.
- Millett, Kate: *Sexual Politics [1970]*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Millner, Alexandra: Zur literaturwissenschaftlichen Anwendung soziologisch-kulturwissenschaftlicher Konzepte auf deutschsprachige Texte von Migrantinnen Österreich-Ungarns. In: uő – Teller, Katalin (szerk.): *Transdifferenz. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns*. Bielefeld: transcript, 2018, 25–48. o.
- Mini, Panayiota: Representations of the Christian Female Virtue in Roman Film Epics: The Sign of the Cross (1932) and Quo Vadis (1951). In: Almagor, Elan – Maurice, Lisa (szerk.): *The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture*. Leiden: Brill, 2017, 231–252. o.
- Mitis, Oskar: Der Tod des Kronprinzen Rudolf. Das Majestätsgesuch der Baronin Vetsera an Kaiser Franz Josef. In: *Neues Wiener Journal*, 1923. május 20., 5–6. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19230520&seite=5>.
- Moholy-Nagy László: Színház, cirkusz, varieté [1924]. In: uő – Oskar Schlemmer – Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*. Ford. Kemény István. Budapest: Corvina, 1978, 45–56. o.
- Moritz, Verena: Vergangenheitsbewältigung. In: uő – Moser, Karin – Leidinger, Hannes: *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938*. Wien: Filmarchiv Austria, 2008, 141–171. o.
- Muhr, Stefanie: Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2006, 195–200. o.
- Müller, Britta: Die beliebtesten und meistbesuchten Spektakelveranstaltungen Wiens im 18. und 19. Jhdt. sowie das Spektakelstück am Theater an der Wien im 19. Jhdt. Bécs, szakdolgozat, 1992, 57–78. o.

- Münkler, Herfried: Die Theatralisierung der Politik. In: Früchtel, Josef – Zimmermann, Jörg (szerk.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, 144–163. o.
- Murray, Simon – Keefe, John: Physical Theatres. A Critical Introduction. Abingdon – New York: Routledge, 20162.
- Neirick, Miriam: When Pigs Could Fly and Bears Could Dance: A History of the Soviet Circus. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.
- Németh Anna: A lovasdráma. In: Cirkuszi akrobatika, 2013/2., http://epa.oszk.hu/01400/01461/00021/pdf/EPA01461_cirkuszi_akrobatika_2013_03_02.pdf.
- Nemo: Öffnet die Grenzen! In: Der Artist, 1935. január, 1. o.
- Nenz, Cornelia: Theater um Fritz Reuter. Die Werke Reuters in der deutschsprachigen Theater- und Filmrezeption. Friedland: Steffen, 2011.
- Neubarth, Claudia: Zirkus-Bibliographie. Deutsche Zirkusliteratur von 1968 bis 1998. Berlin: LAG Spiel und Theater, 1998.
- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre. London: Harrap & Co., 1931.
- Niemeyer, Lisa: Im Spiegel der Geschichte. Geschichtspopularisierung in der historischen Unterhaltungsliteratur der 1850er Jahre. In: Hardtwig – Schug (szerk.): History Sells!, 200–215. o.
- Nissen, Martin: Populäre Geschichtsschreibung. Historiker, Verleger und die deutsche Öffentlichkeit (1848–1900). Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2009.
- nk-: Circus Barum. In: Hamburgischer Correspondent AA, 1927. január 18., 3. o., https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000127229018?page=2.
- Nn: „Quo vadis” im Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung, 1924. november 23., [5. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27112366-19241123-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=5.
- Nougues, Jean: Quo vadis? Opera en 5 actes et 6 tableaux. Partiton piano et chant. Paris: G. Astruc & C-ie – Enoch & C-ie., 1908, <https://dlib.rsl.ru/01004474739>.
- Nouveau Cirque: La Grenouillère [Louis Galice plakátja], 1880, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9004416s>.
- Nowak, Kai: Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik. Göttingen: Wallstein, 2015.

- Nowowiejski, Feliks: Quo vadis? Dramatische Szenen. Op. 30. Klavierauszug bearb. von F. H. Schneider. Fulda: M. Aloys, 1909, <http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=30927>.
- nt: Miszellaneum aus Pesth. In: Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt, 1823. július 26., 348. o. és 1823. július 29., melléklet, [1–2. o.], <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18230726&seite=4> és <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18230729&seite=5>.
- Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Trier: WVT, 1995.
- Oettermann, Stephan: Ankündigungs-Zettel von Kunstreitern, Akrobaten, Tänzern, Taschenspielern, Feuerwerkern, Luftballons und dergleichen. 7 kötet. Gerolzhofen: Spiegel, 2003.
- Oltványi Ambrus: Lukács György írói munkássága. In: Irodalomtörténet, 1955/3., 402–420. o.
- [Olympischer Circus des Herrn Garnier: az 1839. december 5-i műsor hirdetése]. In: Augsburger Postzeitung, 1839. december 5., [4. o.], https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10505223_00723_u001?page=4.
- [Olympischer Circus des Herrn Garnier: az 1839. november 30-i műsor hirdetése]. In: Augsburger Tagblatt, 1839. november 30., 1498. o., https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10503762_00683_u001?page=4.
- [Olympischer Cirkus der Kunstreitergesellschaft Tourniaire et Ghelia: az 1840. március 7-i műsor hirdetése]. In: Münchener Tagblatt, 1840. március 7., 280. o., https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10541940_00285_u001?page=4.
- Orosz Magdolna: Az elbeszélés fonala. Narráció, intertextualitás, intermedialitás. Budapest: Gondolat, 2003.
- Österreichische Nationalbank: Inflationscockpit. Währungsrechner, <https://www.oenb.at/docroot/inflationscockpit/waehrungsrechner.html>.
- Otte, Marline: Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933. Cambridge é. m.: Cambridge University Press, 2006.
- Otte, Marline: Sarrasani's Theatre of the World: Monumental Circus Entertainment in Dresden, from Kaiserreich to Third Reich. In: German History, 1999/4., 527–542. o.
- Otten, Karl: Die Arbeitslosen im Zirkus. In: Der Friede, 1919. március 7., 166–167. o.
- Parchwitz, Rolf P.: Zirkus und Theater. In: Haenlein, Carl-Albrecht – Till, Wolfgang (szerk.): Menschen – Tiere – Sensationen. Zirkusplakate 1880–1930. Kiállítás-katalógus. Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1978, 162–165. o.

- Parth, Susanne: Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts. Paderborn é. m.: Schöningh, 2010.
- Paul, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. In: uó (szerk.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 7–36. o.
- Paul, Herman: Hayden White: The Historical Imagination. Cambridge: Polity Press, 2011.
- [P(aul) Gropius 1821. november 10-i műsorának hirdetése]. In: Privilegierte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten (Hamburg), 1821. november 10., [7. o.], https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000117629369?page=7.
- [Paula Busch: a Zirkus című kötet keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1923. november 22., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=o&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19231122-o-o-o-o.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4&cHash=b2132e8338cd2d6a2370ddabe79e30ab.
- Pemmer, Hans – Lackner, Ninni: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Átdolg. Günter Dürigl – Ludwig Sackmauer. Wien – München: Jugend und Volk, 1974.
- Pemmer, Hans – Lackner, Ninni: Der Wiener Prater einst und Jetzt (Nobel- und Wurstelprater). Leipzig – Wien: Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1935.
- Perczel Olivér: Az Angol Park története, 1911–1945. In: Tanulmányok Budapest múltjából, 2015, 265–300. o.
- Peter, Birgit – Kaldy-Karo, Robert (szerk.): Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien. Bécs, Lit, 2003.
- Peter, Birgit: Geschmack und Vorurteil. Zirkus als Kunstform. In: Konrad, Verena – Walkner, Martin (szerk.): Parallelwelt Zirkus. The circus as a parallel universe. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012, 70–84. o.
- Peter, Birgit: Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik. Universität Wien, doktori értekezés, 2001.
- Peters, Michael: Ernst Christian Einar Ludvig Detlev [Graf zu Reventlow]. In: Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (szerk.): Neue Deutsche Biographie. 21. kötet. Berlin: Duncker & Humblot, 2003, 476–477. o., <https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016339/images/index.html?seite=490>.
- Peuchmaurd, Jacques: Eintritt frei. Zirkus. Ford. Arnold Burgauer. Lausanne: Editions Rencontre, 1963.

- Phelan, James – Rabinowitz, Peter J. (szerk.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden – Oxford: Blackwell, 2005.
- Pickering, David: *Encyclopedia of Pantomime*. Andover: Gale Research International, 1993.
- Pirker, Eva Ulrike é. m. (szerk.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Piscator, Erwin: *A politikai színház [1930]*. Ford. Gál M. Zsuzsa – Sz. Szántó Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963.
- Plinzner, M.: *Vorführung von siebzig Eisbären im Zirkus Busch zu Berlin*. In: *Illustrierte Zeitung*, 1906. március 29., 490. o.
- Pohl, Peter C.: *Bildungslust. Die Semantik des Vergnügens und der Bildungsroman (1766–1821)*. In: Heinlein, Michael (szerk.): *Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthafte Perspektiven auf modernes Amusement*. Bielefeld: transcript, 2012, 35–56. o.
- Polgar, Alfred: *Das Mirakel*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 1912. szeptember 18., 3–4. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19120918&seite=3>.
- Polgar, Alfred: *Oedipus in Wien*. In: *Die Schaubühne*, 1911. június 8., 601–605. o.
- Pollock, Griselda: *Modernity and the spaces of femininity*. In: *uő: Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 1988, 50–90. o.
- Poppiti, Kimberly: *A History of Equestrian Drama in the United States*. Hippodrama's Pure Air and Fire. New York – London: Routledge, 2018.
- Posey, Jennifer Lemmer: *Spectacular Representation: Ringling Bros. and Barnum & Bailey's Marco Polo Spec as an Exploration of Change*. In: Sugarman (szerk.): *The Many Worlds of Circus*, 25–33. o.
- Potthast, Barbara: *Von römischer Schreckensherrschaft und christlicher Übermacht. The last days of Pompeii – Quo vadis? – Ben-Hur*. In: Osterkamp, Ernst – Valk, Thorsten (szerk.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin – Boston: de Gruyter, 2011, 171–197. o.
- [*A prágai Landständisches Theater 1830. január 29-i műsora*]. In: *Prager Zeitung*, 1830. január 24., [függelék], <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=pag&datum=18300124&seite=4>.
- Probst, Jean-Robert: *Zirkus Knie. Eine Zirkus-Dynastie*. Lausanne: Librairie Marguerat, 1975.
- Prosper [Le Poitevin de l'Egreville, Auguste]: *L'Empereur. Evénemens historiques en cinq actes et en dix-huit tableaux*. Paris: Chez J.N. Barba, 1830, <https://cdm21047.contentdm.oclc.org/digital/collection/Restoration/id/5586/rec/1>.

- Prosper [Lepoitevin de L'Égreville, Auguste] – Cornu, Francis: Austerlitz. Événements historiques en trois époques et huit tableaux. [Paris: k. n.], 1837, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3043784q>.
- p-t.: „Fridericus Rex” im Zirkus Busch. In: Schlesische Tagespost, 1932. október 12., [3. o.].
- R. A. [Raoul Auernheimer]: Das alte Spiel von Jedermann. In: Neue Freie Presse MB, 1912. március 31., 1–3. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19120331&seite=1>.
- R. A. [Raoul Auernheimer]: Der Überregisseur. In: Neue Freie Presse MB, 1914. április 21., 1–3. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19140418&seite=3>.
- Radiumfilm-Gesellschaft: Kronprinz Rudolf. Neue Kino-Rundschau, 1919. július 12., 91–92. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nkr&datum=19190712&seite=94>.
- Raeder, Alwill: Der Circus Renz in Berlin. Eine Denkschrift. Zur Jubiläums-Saison 1896/97. [Berlin: k. n., 1897], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510920w/f44.image>.
- Rajewsky, Irina: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: Intermédialités, 2005. ősz, 43–64. o., <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.
- Rapp, Carl: Dank eines Tyrolers. In: Wiener Zeitung, 1848. május 1., 584. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18480501&seite=4>.
- Raszewski, Zbigniew: Vorwort. In: Hera: Der verzauberte Palast, 5–8. o.
- Rath, Manuela: Zirkus in Wien. Zur Architektur und Programmatik der feststehenden Zirkusbauten. In: Peter – Kaldy-Karo (szerk.): Artistenleben auf vergessenen Wegen, 79–99. o.
- Rau, Heribert: Der Raub Straßburgs im Jahre 1681. Vaterländischer Roman. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt, 1862, 1. rész: https://archive.org/details/bub_gb_mpc7AAAAcAAJ, 2. rész: https://archive.org/details/bub_gb_w5c7AAAAcAAJ, 3. rész: https://archive.org/details/bub_gb_9pc7AAAAcAAJ.
- Raw, Laurence – Tutan, Defne Ersin (szerk.): The Adaptation of History. Essays on Ways of Telling the Past. Jefferson: McFarland & Co., 2013.
- Reddin, Paul: Wild West Shows. Urbana – Chicago: University of Illinois Press, 1999.
- Reinhardt, Max: Das Theater der Fünftausend. In: Neues Wiener Journal, 1912. április 7., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19120407&seite=7>.

- Reitemeier, Frauke: Deutsch-englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutschen Vorläufer. Paderborn – Wien: Schöningh, 2001.
- Renn, Joachim – Straub, Jürgen: Transitorische Identität. Der Prozesscharakter moderner personaler Selbstverständnisse. In: uók (szerk.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt am Main – New York: Campus, 2002, 10–31. o.
- Rennert, Jack: 100 Jahre Circus-Plakate. Zürich – Stuttgart: Classen, 1975.
- Riha, Karl: Der deutsche Michel. Zur Ausprägung einer nationalen Allegorie im 19. Jahrhundert. In: Link, Jürgen – Wülfig, Wulf (szerk.): Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991, 146–171. o.
- Roberts, Spencer E.: Soviet Historical Drama. Its Role in the Development of a National Mythology. The Hague: Nijhoff, 1965.
- Romney, George: Emma Hart, Lady Hamilton (c. 1765-1815), as Circe [1782], <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=2322>.
- Rumpelstilzchen [Adolf Stein]: Un det jloobste?, <http://www.karlheinz-everts.de/rumpel22.htm>.
- Rupp, Leila: Worlds of Women. The Making of an International Women's Movement. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Rüsen, Jörn: Die vier Typen des historischen Erzählens [1982]. In: uó: Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, 153–230. o.
- Rüsen, Jörn: Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft. Skizze zum historischen Hintergrund der gegenwärtigen Diskussion. In: uó – Koselleck, Reinhart – Lutz, Heinrich (szerk.): Formen der Geschichtsschreibung. München: dtv, 1982, 14–35. o.
- Rüsen, Jörn: Wahrheit, Sinn und Konstruktion. Über die wahre Geschichte, über Grenzen und Möglichkeiten moderner Historiographie, Globalisierung und Ethnozentismus. Im Gespräch mit Ljiljana Heise und Ivonne Meybohm. In: Paul, Ina Ulrike – Faber, Richard (szerk.): Der historische Roman zwischen Kunst, Ideologie und Wissenschaft. Darmstadt: Königshausen & Neumann, 2013, 43–60. o.
- Rüsen, Jörn: Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken. In: uó – Fußmann, Klaus – Grütter, Heinrich Theodor (szerk.): Historische Faszination. Geschichtskultur heute. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 1994, 3–26. o.

- Russo, Mary: *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*. London – New York: Routledge, 1995, 53–74. o.
- Ryan, Marie-Laure: *On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology*. In: Meister, Jan Christian (szerk.): *Narratology beyond Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 2005, 1–23. o.
- S. Horváth Géza: *Testiség és nyelvi tapasztalat Mihail Bahtyin irodalomelméletében. A megtestesüléstől a groteszk testig*. Budapest: Gondolat, 2013.
- Sacher-Masoch, Leopold von: *Az orosz udvar titkaiból*. Novellák. Ford. Csete Lajos. Budapest: Grimm, [1890].
- Saint-Hilaire, Amable de: *Le cheval du diable. Drame fantastique en 5 actes et 14 tableaux*. Paris: Tresse, 1845, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6523991t/fl.image>.
- Saldern, Adelheid von – Mühlberg, Dietrich: *Kontinuität und Wandel der Arbeiterkultur*. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 1992. március: *Arbeiter und Massenkultur*, 226–260. o.
- Saldern, Adelheid von: *Der Wochenend-Mensch. Zur Geschichte der Freizeit in den Zwanziger Jahren*. In: Dietrich, Isolde (szerk.): *Arbeiter und Massenkultur. Wandlungen im Freizeitverhalten der Zwanziger Jahre*. Berlin: Humboldt-Universität, 1992, 5–33. o.
- Saltarino, Signor [Hermann Waldemar Otto]: *Artistenlexikon. Biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc. aller Länder und Zeiten*. 2., bőv. és jav. kiadás. Düsseldorf: Lintz, 1895.
- Saltarino, Signor [Hermann Waldemar Otto]: *Das Artistentum und seine Geschichte*. Leipzig: International-Artistischer Literatur-Verlag Willy Backhaus, 1910.
- Saltarino: Otto, H[ermann] W[aldemar] (Hg.): *Artisten-Lexikon. Biographische Notizen über berühmte Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Acrobaten, Clowns etc. aller Länder und Zeiten*. Düsseldorf: C. Kraus, 1891, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11611732?page=1>.
- Salten, Felix: *Reinhardt's „Ödipus“ (Im Zirkus Busch)*. In: *Die Zeit*, 1911. május 6., 1–2. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zei&datum=19110506&seite=1>.
- Salten, Felix: *Theater im Zirkus. Anmerkungen zu Reinhardts „Oedipus“-Festspiel*. In: *Pester Lloyd*, 1911. május 7., 1–2. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=pel&datum=19110507&seite=1>.
- Samuels, Maurice: *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca – London: Cornell University Press, 2004.

- Sarasin, Philipp: „La Science en Famille”. Populäre Wissenschaft im 19. Jahrhundert als bürgerliche Kultur – und als Gegenstand einer Sozialgeschichte des Wissens. In: Gyr, Uely (szerk.): Soll und Haben. Alltag und Lebensformen bürgerlicher Kultur. Zürich: Offizin, 1995, 97–110. o.
- Sári B. László: A kultúra demokratizálódása. In: Helikon. Irodalomtudományi Szemle, 2005/1–2, 3–25. o.
- Sarieva, Elena A.: Fejerverki v Rossii XVIII veka. In: Dukov, Evgenij V. (szerk.): Razvlekatel'naâ kul'tura Rossii XVIII–XIX vv. Očerki istorii i teorii. Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 2000, 88–98. o.
- [Sarrasani: az 1921. április 29-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Volks-Zeitung MA, 1921. április 29., [4. o.], <https://dfg-viewer.de/show/?set%5Bimage%5D=4&set%5Bzoom%5D=default&set%5Bmets%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27971740-19210429-0-0-0-0.xml>.
- Sav.: Zirkus Busch am Praterstern. In: Der Morgen, 1913. május 26., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dmo&datum=19130526&seite=7>.
- Saxon, Arthur H.: Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama in England and France. New Haven – London: Yale University Press, 1968.
- Saxon, Arthur H.: The Circus as Theatre: Astley's and Its Actors in the Age of Romanticism. In: Educational Theatre Journal, 1975/3.: Popular Theatre, 299–312. o.
- Schaaff, Martin: Renz – Schumann – Busch. Ein Kapitel Berliener Circusgeschichte. In: Merkert (szerk.): Zirkus Circus Cirque, 36–53. o.
- Schaaff, Martin: Die Buschens. 100 Jahre Circus Busch. Bilder einer Circusdynastie. Berlin: Wilhelm Schwarz, 1984.
- Schabert, Ina: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: Bußmann, Hadumod – Hof, Renate (szerk.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Kröner, 1995, 162–204. o.
- Scheffer, Hermann Heinrich: Yankees und Indianer. Wien – Berlin – Leipzig: Spiegel, 1927, <https://archive.org/details/yankeesundindian00sche/mode/2up>.
- Schilling, Karsten: Das zerstörte Erbe. Berliner Zeitungen der Weimarer Republik im Portrait. Freie Universität Berlin, doktori értekezés, 2011.
- Schläppi, Daniel: Angewandte und akademische Geschichte – keine Gegensätze. In: Hardtwig – Schug (szerk.): History Sells!, 31–41. o.
- Schläppi, Daniel: Schweiss, neue Traditionen, ehrwürdige Erzähler. Authentisches Erinnern als symbolisches Kapital. In: Pirker é. m. (szerk.): Echte Geschichte, 251–268. o.

- Schmale, Wolfgang – Völker-Rasor, Anette (szerk.): *MythenMächte – Mythen als Argument*. Berlin: Spitz, 1998.
- Schmidt, Siegfried J.: *Mediengattungstheorie*. In: Nünning (szerk.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 412–414. o.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria – Wettengl, Kurt – Junker, Almut: *Plakate 1880–1914. Inventarkatalog der Plakatsammlung des Historischen Museums Frankfurt. Kiállítás-katalógus. Frankfurt am Main [k. n.], 1986.*
- Schmitt, Christine: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Schmitt, Winfried C. – Degener, Volker W.: *Zirkus. Geschichte und Geschichten*. München: Lentz, 1991.
- Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth: *Der heroisierte, der vergottete, der verborgene Kaiser. Zum Napoleon-Mythos in der französischen Kunst, Kleinkunst und Trivialkunst*. In: Koopmann (szerk.): *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, 109-122. o.
- Schneider, Herbert: *Wie komponierten Scribe und Auber eine Opéra comique oder Was lehrt uns die Entstehungsgeschichte des Fra Diavolo?* In: uő – Wild, Nicole (szerk.): *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. Hildesheim: Olms, 1997, 235–269. o.
- Schörken, Rolf: *Begegnungen mit Geschichte. Vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995.
- Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2017.
- Schrader, Stephanie: *Reichswart (1920–1944)*. In: Benz (szerk.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. 6. kötet: *Publikationen*, 592–593. o.
- Schr-r.: *Zirkus Busch*. In: *Deutsches Volksblatt MA*, 1913. május 21., 10. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19130521&seite=10>.
- Schulz, Karin – Ehlert, Holger: *Das Circus-Lexikon. Begriffe rund um die Manege*. Nördlingen: Greno, 1988.
- Schumacher, Heinrich Vollrat: *Liebe und Leben der Lady Hamilton* [1910], 16. fejezet, <https://projekt-gutenberg.org/authors/heinrich-vollrat-schumacher/books/liebe-und-leben-der-lady-hamilton/>.
- Seibt, O. M.: *Continental Circuses*. In: *Variety*, 1909. december 11., 55. o., <https://archive.org/details/variety17-1909-12/page/n93/mode/2up>.
- Seitler, Heino: *Heute hier – morgen dort! Geschichten aus dem Zirkusleben*. Wien: Scheibl, 1936.

- Seleznëva-Reder, Irina A.: Formirovanie èstetiki cirkovogo predstavleniâ. Cirk v Sankt-Peterburge pervoj poloviny XIX. veka. Sankt-Peterburgskaâ gosudarstvennaâ akademiâ teatral'nogo iskusstva, doktori értekezés, 2006.
- Silhouette, Marielle (szerk.): Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace. Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes. Bern é. m.: Lang, 2017.
- Simon, Linda: The Greatest Shows on Earth. A History of the Circus. London: Reaktion Books, 2014.
- Simonis, Annette: Einleitung: Mythen als kulturelle Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien. In: uó – Simonis, Linda (szerk.): Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2004, 1–26. o.
- Sinowitz, Michael Leigh: Waking Into History: Forms of the Postmodern Historical Novel. University of Miami, doktori értekezés, 1997.
- Sluis, Fred van: Circus in Europa. Bussum: C. A. J. Van Dishoeck, 1966.
- Smith, A. Morton: Spec-ology of the Circus. In: Billboard, 1943. július 31., 51. és 55. o.
- Sokol, Hans-Günther: Zirkus. Leben und Schicksale im roten Ring. Berlin: Henschel, 1955.
- Sorba, Carlotta: Melodrama in post-revolutionary Europe: the genealogy and diffusion of a 'popular' theatrical genre and experience, 1780–1830. In: Borsay, Peter – Furnér, Jan Hein (szerk.): Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700–1870. A Transnational Perspective. Manchester: Manchester University Press, 2016, 49–71. o.
- Sösemann, Bernd: Preußen. In: Wodianka – Ebert (szerk.): Metzler Lexikon moderner Mythen, 304–309. o.
- Speaight, George: A History of the Circus. London: The Tantivy Press; San Diego – New York: A. S. Barnes & Co., 1980.
- St. Gr. [Stephan Großmann]: „König Oedipus“ im Zirkus. In: Arbeiter-Zeitung, 1911. május 6., 7. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19110506&seite=7>.
- St. Gr. [Stephan Großmann]: Reinhardts „Oedipus“. In: Arbeiter-Zeitung, 1911. május 12., 1. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19110512&seite=1>.
- Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett: Das Erbe Schinkels, 2011, <http://schinkel.smb.museum/index.php>.
- Stäheli, Urs: Das Populäre als Unterscheidung. In: Blaseio, Gereon – Pompe, Hedwig – Ruchatz, Jens (szerk.): Popularisierung und Popularität. Köln: DuMont: 2005, 146–167. o.

- Starobinski, Jean: Porträt des Künstlers als Gaukler [1970]. In: uő: Porträt des Künstlers als Gaukler, 7–123. o.
- Starobinski, Jean: Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays. Ford. Markus Jakob. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- Stern, Rebecca: Our Bear Women, Ourselves: Affiliating with Julia Pastrana. In: Tromp, Marlene (szerk.): Victorian Freaks: The Social Context of Freakery in Britain. Columbus: Ohio State University Press, 2008, 200–233. o.
- Stiasny, Philipp: Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929. München: text + kritik, 2009.
- Stiftung Stadtmuseum Berlin (szerk.): Zirkus in Berlin. Dormagen: Circus Verlag, 2005.
- Stoddart, Helen: Rings of Desire. Circus history and representation. Manchester – New York: Manchester University Press, 2000.
- Stoffel, Patrick: Napoleon. In: Wodianka – Ebert (szerk.): Metzler Lexikon moderner Mythen, 270–275. o.
- Storch, Ursula: Im Reich der Illusionen. Der Wiener Prater, wie er war. Wien: Metro, 2016.
- Str.: Im Zirkus Busch. In: Berliner Leben, 1925. február, 8. sz., 35. o., https://digital.zlb.de/viewer/image/15599725_1925/297/LOG_0034/.
- Straumann, Barbara: Adaptation – Remediation – Transmediality. In: Rippl, Gabriele (szerk.): Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music. Berlin – Boston: de Gruyter, 2015, 249–267. o.
- Struck, Wolfgang: Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Sugarman, Robert (szerk.): The Many Worlds of Circus. Newcastle upon Tyne é. m.: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Sullivan, David A.: Coney Island History: The Story of Pain's Manhattan Beach Fireworks Shows, 2015, <https://www.heartofconeyisland.com/pains-fireworks-manchattan-beach-coney-island.html>.
- Sutherland Gower, Ronald: George Romney. London: Duckworth & Co., 1904.
- Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Budapest: Corvina, 1974.
- Szarota, Tomasz: Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps. Osnabrück: Edition Fibre, 1998.
- Szegedy-Maszák Mihály: Történelem és/vagy regény. In: Korunk 2015/8.: Történelem – (történelmi) regény, 3–12. o.
- Szekeres András (szerk.): A történész szerszámosládája. A jelenkori történelmi gondolkodás néhány aspektusa. Budapest: L'Harmattan – Atelier, 2002.

- Szekeres József – Szilágyi György: *Circus. Fejezetek a magyar cirkuszművészet történetéből*. Budapest: Magyar Cirkusz és Varieté Vállalat, 1979.
- Szekeres József: *A Fővárosi Nagycirkusz története*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966.
- Szilárd Léna: *A karneváelmélet Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1989.
- t: „Quo vadis?” im Zirkus Busch. In: *Berliner Börsen-Zeitung* MA, 1924. november 26., 4. o., https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-19241126-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.
- Tait, Peta: *Burlesque Costuming and Sensationalist Circus Animal Acts*. In: *Australasian Drama Studies*, 2013. október, 84–95. o.
- Tait, Peta: *Feminine Free Fall: A Fantasy of Freedom*. In: *Theatre Journal*, 1996/1., 27–34. o.
- Tarján Tamás: *A cirkusz önbizalma*. In: H. Orlóci Edit (szerk.): *Cirkusz és tudomány*. Budapest: Jászöveg műhely, 2005, 9–15. o.
- Teller Katalin – Molnár Dániel: *Show és business Pest-Budán. Kötéljárók, önmozgányok és más világszámok*. Budapest: Kiscelli Múzeum, 2022, <http://real.mtak.hu/159115>.
- Teller Katalin: „Raffinierte Machwerke chauvinistisch-militaristischer Propaganda”. *Geschichtsschreibung und historische Ausstattungspantomimen im Zirkus Busch*. In: Schwarz, Werner Michael – Zechner, Ingo (szerk.): *Die helle und dunkle Seite der Moderne*. Wien – Berlin: Turia + Kant, 2014, 77–84. o.
- Teller Katalin: *Mi a tömeg a tömegkultúrában? Fogalomtörténeti összefoglaló*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2025, https://www.eltereader.hu/kiadvanyok/https-www-eltereader-hu-media-2025-01-teller-k_mi-a-tomeg-a-tomegkulturaban-web-pdf/.
- Teller, Katalin: *Kulturpolitischer Raum und Frauenrollen. Die Ausstattungspantomimen des Zirkus Busch in Breslau und Wien in den 1910–30er Jahren*. In: Gajdis, Anna – Mańczyk-Krygiel, Monika (szerk.): *Der imaginierte Ort, der (un) bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*. Bern é. m.: Peter Lang, 2016, 121–134. o.
- Teller, Katalin: *Zirkuspantomimen zwischen Geschichte und Mythos. Előadás kézírata*, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Bécs, 2015.
- The Sign of The Cross* [a holland filmmúzeum (EYE) által digitalizált holland feliratos verzió], https://www.youtube.com/watch?v=Pf9xzn_bbCw.

- Tholen, Toni: Relektüre: Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Berg, Nicolas – Burdorf, Dieter (szerk.): Textgelehrte: Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, 241–256. o.
- Thomas, Ernst-Marcus: Theater in der Zirkuskuppel. Wie theatrale Gestaltungsmittel in traditionellen und modernen Zirkusprogrammen eingesetzt werden. Hamburg: Diplomica, 2003.
- Thomas, Robert: Unter Kunden, Komödianten und wilden Tieren. Lebenserinnerungen. Szerk. Julius R. Haarhaus. Leipzig: Grunow, 1905.
- Thomka Beáta: Prózapoeitika vagy narratológia? In: Híd, 1981/11., 1359–1373. o., http://adattar.vmmi.org/cikkek/12351/hid_1981_11_11_thomka.pdf.
- Thompson, E[dward] P[almer]: Customs in Common. London é. m.: Penguin Books, 1991.
- Toole-Stott, R[aymond]: Circus and Allied Arts. A World Bibliography 1500–1959. 2 kötet. Derby: Harper and Sons, 1960.
- Trimingham, Melissa: The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer. New York: Routledge, 2016.
- tz.: „Lady Hamilton” im Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung MA, 1925. február 13., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27112366-19250213-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.
- U.: A filmoperatőr lefényképezte az oroszlán vérengzését. In: Az Est, 1924. február 8., 4. o., https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/AzEst_1924_02/?pg=63.
- Ueding, Gert: Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- va.: Aus Deutsch-Südwest-Afrika. In: Berliner Börsen-Zeitung MA, 1904. szeptember 18., 6. o., https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2436020X-19040918-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=6.
- Veritas: Die Internationalität im Artistenberufe. In: Der Artist, 1934. augusztus, 1–2. o.
- Vitányi Iván: A „könnyű műfaj”. Budapest: Kossuth, 1965.
- Volk, Stefan: Skandalfilme: Cineastische Aufreger gestern und heute. Marburg: Schüren, 2011.
- Vollmer, Hartmut: Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne. Bielefeld: Aisthesis, 2011.

- Voltmer, Ernst: Das Mittelalter ist noch nicht vorbei. Über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen. In: Haverkamp, Alfred – Heit, Alfred (szerk.): *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*. München: dtv, 1987, 185–228. o.
- Voßkamp, Wilhelm: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie. In: Hinck, Walter (szerk.): *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977, 27–44. o.
- w. j.: Fridericus Rex im Zirkus Busch. In: *Breslauer Neueste Nachrichten*, 1932. október 12., 6. o.
- Wa.: Konjunktur-Maskerade im Cirkus Busch. In: *Schlesische Tageszeitung*, 1932. október 12., 1. o.
- Wagner-Hasel, Beate: Wissenschaftsmythen und Antike. Zur Funktion von Gegenbildern der Moderne am Beispiel der Gabentauschdebatte. In: Schmale – Völker-Rasor (szerk.): *MythenMächte*, 33–64. o.
- Walton, John K. – Walvin, James (szerk.): *Leisure in Britain 1780–1939*. Manchester: Manchester University Press, 1983.
- Walton, John K. – Walvin, James: Introduction. In: uók (szerk.): *Leisure in Britain*, 1–9. o.
- Ward, Steve: *Beneath the Big Top: A Social History of the Circus in Britain*. [Barnsley:] Pen & Sword Books, 2014.
- Warstat, Matthias: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. Tübingen – Basel: Francke, 2005.
- Weber, Wolfgang: Historiographie und Mythographie. Oder: Wie kann und soll der Historiker mit Mythen umgehen?. In: Schmale – Völker-Rasor (szerk.): *MythenMächte*, 65–87. o.
- Wegmann, Thomas: Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 2010/3, 563–582. o.
- Weiss János: *A Frankfurti Iskola. Tanulmányok*. Budapest: Áron, 1997.
- Wenzel, Peter: Gattungsgeschichte; Gattungstheorie und Gattungspoetik. In: Nünning (szerk.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 205–209. o.
- White, Hayden: A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében [1980]. Ford. Braun Róbert. In: uő: *A történelem terhe*, 103–142. o.
- White, Hayden: A történelem poétikája [1973]. Ford. Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor. In: *Aetas*, 2001/1., 134–164. o.
- White, Hayden: *A történelem terhe*. Szerk. Braun Róbert. Budapest: Osiris, 1997.

- White, Hayden: Előszó. Ford. Braun Róbert. In: uő: A történelem terhe, 7–23. o., itt: 11. o.
- White, Hayden: The Fictions of Factual Representation [1976]. In: uő: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore – London: John Hopkins University Press, 1978, 121–134. o.
- Wicher, Lasse: Personale Mythen des Nationalsozialismus. Die Gestaltung des Einzelnen in literarischen Entwürfen. Leiden é. m.: Fink, 2018, 232–242. o.
- Williams, Raymond: Culture is Ordinary [1958]. In: uő: Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism. Szerk. Robin Gable. London – New York: Verso, 1989, 3–18. o.
- Wilschke, Robert: Im Lichte des Scheinwerfers. Erinnerungen und Erzählungen eines Varieté- und Zirkusagenten. Berlin: Kranich, 1941.
- Wilson, Albert Edward: King Panto. The Story of Pantomime. New York: Dutton, 1935.
- Winkler, Dietmar (szerk.): Über Zirkuskunst. Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino. Berlin: Edition Schwarzdruck, 2012.
- Winkler, Dietmar: „Kapitän“ Alfred Schneider. Ein Sachse unter 100 Löwen. Eine dokumentarische Biografie. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2014.
- Winkler, Dietmar: Julius Gleich und sein „Riesencircus“. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2017.
- Winkler, Dietmar: Zirkus. In: Hügel (szerk.): Handbuch Populäre Kultur, 526–529. o.
- Winkler, Gisela: Circus Busch. Geschichte einer Manege in Berlin. Berlin: be.bra, 1998.
- Winkler, Gisela: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. 2 kötet. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2015.
- Wiśnicki, Roman: Quo vadis. Grande valse romantique pour piano. Op. 37. Varsovie: C. Idzikowski, 1903, <https://dlib.rsl.ru/01004471383>.
- Wittmann, Matthew: Circus and the City. New York, 1793–2010. New Haven – London: Yale University Press, 2012.
- Wodianka, Stephanie – Ebert, Julia (szerk.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2014.
- Wülfing, Wulf – Bruns, Karin – Parr, Rolf: Historische Mythologie der Deutschen 1798–1918. München: Fink, 1991.
- Wülfing, Wulf: Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Koopmann (szerk.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts, 81–108. o.

- Wyke, Maria: Make like Nero! The appeal of a cinematic emperor. In: Elsner, Jaś – Masters, Jamie (szerk.): Reflections of Nero. Culture, History, and Representation. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994, 11–28. o.
- z.: „Fridericus” im Zirkus Busch. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1924. január 11., melléklet, 2. o., https://www.europeana.eu/en/item/9200338/BibliographicResource_3000127233652?q=proxy_dcterms_isPartOf%3A%22http%3A%2F%2Fdata.europeana.eu%2Fitem%2F9200338%2FBibliographicResource_3000127233652&page=6#dcId=1577519664649&p=1&rp=6.
- z.: Zirkus Busch. „Lady Hamilton” (Admiral Nelsons große Liebe). In: Hamburgischer Correspondent AA, 1925. augusztus 17., 3. o., https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000127231516?page=3.
- z.: Zirkus Busch. In: Vossische Zeitung AA, 1923. március 28., [S. 4], https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27112366-19230328-1-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.
- Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel. Leben und Werk. 3. jav. kiad. Stuttgart – Fellbach: Edition Menges, 2003.
- Zelk Zoltán: Randow, Gérard partnere [1967]. In: uő: Egyszervolt ember. Budapest: Szépirodalmi, 1985, 314-317. o.
- [Zirkus Alb. Schumann és Circus Busch: az 1905. május 13-i műsorok keretes hirdetései]. In: Deutsches Volksblatt MA, 1905. május 13., 19. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=dvb&datum=19050513&seite=19>.
- [Zirkus Krone: az 1915. február 6-i műsor keretes hirdetése]. In: Neues Wiener Journal, 1915. február 6, 15. o., <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19150206&seite=15>.
- Zoltán József: Népi szórakozások a reformkori Pest-Budán. Gépírásos kézirat. Budapest, 1959.

KÉPJEGYZÉK

1. kép: Anonim: Théâtre du Cirque-Olympique. – Scènes diverses du *Cheval du Diable*. In: L'Illustration (Párizs), 1846. február 14., 373. o., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436954d>.
2. kép: Zirkus Busch: Programm [szórólap a Circus Busch 1907. június 2-i bécsi műsorához]. Wienbibliothek im Rathaus, C-64520/1/12.
3. kép: Circus Busch: Katharina II. von Rußland [műsorfüzet], saját gyűjtés.
4. kép: Anonim: Eine Wolkenpantomime im Cirkus Busch. In: Illustrierte Chronik der Zeit, 1893, 24. füzet, 761. o., saját gyűjtés.
5. kép: Anonim [valószínűsíthetően Laci V. F., László von Frecskay]: Die neue Waserpantomime im Circus Busch [Az új vízipantomim a Circus Busch-ban]. In: Die Bombe, 1892. július 31., 5. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bom&datum=18920731&seite=5>.
6. kép: Circus Busch: Ludwig XIV. u. seine Abenteuer [1892, litografált plakát Adolph Friedländer cégtől], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53127875p/fl.item>.
7. kép: [Circus Busch: az 1925. február 14-i műsor keretes hirdetése]. In: Volkswacht für Schlesien, 1925. február 14., 3. melléklet, [2. o.], <http://library.fes.de/breslau/volkswacht/pdf/1925/1925-038.pdf>.
8. kép: [Circus Busch: az 1924. november 20-i műsor keretes hirdetése]. In: Berliner Tageblatt MA, 1924. november 20., [4. o.], https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2F SNP27646518-19241120-1-o-o-o.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4&cHash=0e71e86b3613771558e030cd594407fe.
9. kép: Circus Busch: Der neue Dezember-Spielplan [szórólap a Circus Busch 1924. december 22-i berlini műsorához], saját gyűjtés.
10. kép: [Circus Busch: az 1923. október 20-i műsor keretes hirdetése]. In: Hamburgischer Correspondent MA, 1923. október 20., 4. o., https://www.europeana.eu/hu/item/9200338/BibliographicResource_3000127241270?page=4.
11. kép: Circus Busch: Fridericus. Der Philosoph von Sanssouci [műsorfüzet], saját gyűjtés.

12. kép: [Karikatúra az *Oedipus* bécsi előadásáról]. In: Kikeriki, 1911. május 11., 3. o., <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=kik&datum=19110511&seite=3>.
13. kép: [Próbafotó az *Es klappert die Mühle von Sanssouci* egyik jelenetéről], Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Varieté – Zirkus – Kabarett [Konvolut Zirkus], j. n.
14. kép: Premazzi, Luigi: Vue de l'intérieur de la salle du Théâtre-Cirque de St. Pétersbourg, 1850. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library, MGZFH Pre L The 1. The New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/41b979b0-2a5e-0133-f476-58d385a7b928>.
15. kép: [A párizsi Nouveau Cirque vízipantomimek játszására alkalmas porondszerkezete]. In: La Nature, 1899. december 29., 85. o.

NÉVMUTATÓ

- I. Ferdinánd 331
I. Ferenc 257
I. Ferenc József 238, 241, 243, 245, 246
I. Frigyes Vilmos 279
I. Miksa 200
I. Péter 270, 170
I. Sándor 168
II. Frigyes 168, 170, 186, 243, 249, 276,
277–285, 287–292
II. Katalin 8, 31–32, 127, 154 sk., 270
II. Vilmos 170
III. Frigyes Vilmos 168, 172
VIII. Henrik 257
XIV. Lajos ld. Napkirály
Adams, Katherine H. 65, 105, 105
Adams, William Davenport 76
Adanos, Felix 78
Adorno, Theodor W. 133–135, 136, 138,
188, 299, 302, 303–305, 306, 311
Agnew, Jeremy 261
Alings, Reinhard 281
Ambrosio, Arturo 208
Amherst, J. H. 157
Andreu-Rivel, Charlie, René és Polo 302
Apps, Jerry 110, 195
Arrighi, Gillian 16, 63, 64, 191, 231 sk.,
340
Assael, Brenda 47, 49, 53, 64, 156, 157,
197, 254 sk., 275, 297
Assmann, Jan 145
Astley, John 185, 260
Astley, Philip 16, 51, 53, 65, 79, 111, 113,
156, 180, 182, 184, 272, 324
Astley's Royal Amphitheatre 157, 190,
272
Auber, Daniel-François-Esprit 162 sk.
Auernheimer, Raoul 319, 321, 322
Augusztai Viktória 105
Auster, Paul 60
Avenarius, Richard 311
Bach, Christoph de 71
Bach, David J. 322
Bach, Laura de 71
Bacsó Béla 254
Bahtin (Bahtyin), Mihail 224–226, 231,
338
Balogh László Levente 142
Balzac, Honoré de 18
Barell, Bobby 77
Barker, Barbara 115
Barnum & Bailey 62, 190 sk., 265, 273
Barnum, Phineas Taylor 20 sk.
Barrett, Wilson 207, 210, 213 sk., 218,
220, 222
Barrow, Rosemary 72
Bársony Márton 59
Barth, Gerda 79
Barthel, Achim 291
Barthes, Roland 146–149, 185, 251, 262
sk., 266, 337

- Barum, Circus 204, 211, 212, 213, 215, 338
- Baston, Kim 112
- Bauer, James 160
- Baumeister, Martin 25, 193, 196, 325
- Baur, Wilhelm 168 sk.
- Bausinger, Hermann 37, 181
- Behrendt, Stephen C. 255
- Behrens, Peter 312
- Beise, Arnd 124
- Beketow Cirkusz 82, 211, 314
- Bellamy, Francis 328
- Belling, Tom 275
- Benjamin, Walter 54 sk., 133, 180, 302 sk., 304, 306
- Beránek (Beranek), Emanuel 156, 163
- Bergengren, Ralph 117, 233
- Berger, Stefan 128, 143
- Bernauer, Hans 15
- Bernhard, Roland 290
- Berol-Konorah, Max 234
- Berry, David 214
- Beßlich, Barbara 165, 167, 174
- Bettauer, Hugo 235
- Biti, Vladimir 118
- Blanchard, Pascal 61
- Bloch, Ernst 276, 304–307
- Blumenberg, Hans 145 sk., 252, 337
- Bodor Ádám 295
- Bódy Zsombor 12
- Booth, Michael R. 159
- Bose, Günter 75, 180, 188, 224, 260, 299, 304, 323, 324
- Bouissac, Paul 58 sk., 65, 67 sk., 73, 233 sk.
- Bourdieu, Pierre 21, 300, 328
- Böhme, Hartmut 11
- Börsch-Supan, Helmut 282 sk.
- Bracco, Rosa Maria 196 sk.
- Brecka, Hans 319
- Breuer, Ingo 124
- Brilloff & Brandt, Circus 156, 163, 271, 272
- Brilloff, Rudolph 156, 163
- Brincken, Jörg von 16, 68
- Brinkmann, Erich 75, 180, 188, 224, 260, 299, 304, 323, 324
- Brook, Peter 265
- Bruns, Karin 167, 174, 251, 272, 280
- Bruyn, Günter de 167
- Buchmann, Bertrand Michael 190
- Budai Imre 57
- Buffalo Bill ld. William Frederick Cody
- Bulwer-Lytton, Edward 220
- Burckhardt-Footit, Georg 28, 210, 270
- Burenina-Petrova, Ol'ga 59, 193, 261, 308
- Burke, Helen 185
- Busch, Alfred (Alfréd) 82
- Busch, Circus (Jacob [Jakob]) 46, 82
- Busch, Circus (Paul, majd Paula) 7, 15, 21 sk., 23, 24, 26–47, 63, 72, 74, 80–85, 88–95, 99–106, 110, 114, 116, 127, 160–162, 166–175, 180, 183–187, 196 sk., 204 sk., 207–222, 227–233, 236–239, 242–250, 257, 260 sk., 266, 270–272, 276, 277 sk., 279, 281, 282, 284–293, 309, 314, 317, 318, 320, 321, 326–333, 338, 339
- Busch, Constance 84, 100, 183, 227
- Busch, Jacob (Jakob) 46, 82, 110
- Busch, Paul 21, 33, 36, 37, 46, 100, 104, 195, 210, 228, 232 sk., 327

- Busch, Paula 21 sk., 31, 46, 95, 100, 104,
105, 106, 110, 168, 170, 171, 172, 183 sk.,
195, 196, 208, 210, 213, 227 sk., 249 sk.,
261, 326, 327, 328, 331, 332, 333
- Butler, Judith 96
- Byron, George Gordon 182
- Calvo, Adolf 218
- Carey, Peter 60
- Carré, Oscar 88, 92, 156, 163, 211, 257
- Carter, Angela 60
- Carver, Ben 165
- Casanova, Lorenzo (Lorenz) 71
- Cekan, Horst W. 57
- Certeau, Michel de 136
- Cervellati, Alessandro 91, 109
- Charles, Circus ld. Circus Krone
- Chatman, Seymour 150
- Childress, Micah 67
- Chodowiecki, Daniel 283
- Christl, Otto 47
- Ciniselli, Andrea 92, 211
- Činizzelli (Ciniselli), Cirk 211, 308, 324
- Clarke, John S. 50
- Codona-trió (Alfredo, Lalo, Edward) 29
- Cody, William Frederick 60 sk., 161,
191, 195, 260 sk.
- Cohnfeld, Emil 48
- Colclough, Dyan 64
- Coleman, Katherine M. 70
- Colman, Fred A. 55
- Colpan, Sema 198
- Cooper, James Fenimore 61
- Cooper, Jenny 232 sk.
- Cooter, Roger 130
- Corradini, Francesco 91
- Cosdon, Mark 76, 112, 273
- Cotes, Peter 56
- Cox, Jeffrey N. 72
- Crenshaw, Kimberlé Williams 97
- Croft-Cooke, Rupert 56
- Cross, Gary 137, 182
- Culhane, John 112
- Cuvelier, Jean-Guillaume-Antoine 23
- Czech, Philip 240
- Csáki Tamás 23
- Cserepy, Arzen von (Cserépy Arzén)
243, 282, 283
- Csibra Zsuzsanna 60
- d'Annunzio, Gabriele 208
- Daum, Paul Alexander 25
- Davies, Cecil W. 310
- Davis, Janet M. 62, 63, 66 sk., 180 sk.,
190, 191, 195, 198, 224, 226, 232, 265,
297
- Deák, František 308
- DeBauche, Leslie Midkiff 193
- Degener, Volker W. 56
- Deiters, Franz-Joseph 20
- Delacroix, Eugène 182
- Dembeck, Hermann 56
- DeMille, Cecil B. 214
- Denis, Dominique 53, 324
- Denkler, Horst 178
- Derrida, Jacques 126, 127
- Dickens, Charles 22
- Dietrichstein, Egon 242
- Disher, M. Wilson 25, 68, 214
- Dlugač, Mihail O. 308
- Dmitriev, Ūrij A. 38, 73, 77, 79, 157, 193,
202, 203, 323
- Dollinger, Hans 277, 283
- Domonkos Péter 152
- Döblin, Alfred 117, 123, 179, 263, 269
- Döring, Karl 36, 114 sk.

- Dreesbach, Anne 40, 61, 215, 274
Drewniak, Bogusław 207
Droysen, Johann Gustav 117 sk.
Ducrow, Andrew 156 sk., 275 sk., 324, 330
Dumas, Alexandre id. 87 sk., 228
Dumos, J. Louis 158
Durant, Alice 112 sk., 195, 273
Durant, John 113, 195, 273
Dworschak, Franz Xaver 56
Dwyer, Philip 165
Eagleton, Mary 99
Eberstaller, Gerhard 29, 37, 52, 55, 69, 73, 75, 79, 85, 92, 325
Eco, Umberto 129, 131, 137 sk., 139
Ehler, Melanie 283
Ehlert, Holger 110, 114
Eifert, Christiane 21 sk.
Eilers, Silke 259
Einstein, Albert 140
Eipper, Paul 56
Engel, Alexander 321
Enzinger, Christoph 50
Epping-Jäger, Cornelia 255
Esrig, David 297
Ette, Ottmar 147
Feilla, Cecilia 184, 275
Felderer, Brigitte 66
Feldmann, Doris 96
Felt, Ulrike 140
Finck, Friedrich August von 281
Fischer, Hans W. 170 sk.
Fischer, Julius 28
Fiske, John 136
FitzGerald Brothers' Circus 63, 191, 231
Flaubert, Gustave 262 sk.
Flavius 205
Florance, Jacques 207
Florin, Moritz 159
Fludernik, Monika 127
Flying Codonas ld. Codona
Folcini 275
Forbes, Derek 324
Forepaugh, Adam 21
Foucault, Michel 12, 130
Foureaux, Jacques 69
Fox, Charles Philip 53, 55, 224, 273
Förster, Birte 167, 172, 175
Fra Diavolo 155, 162 sk., 166, 256,
Franconi fivérek 69, 113, 159, 189, 259 sk.
Franconi, Antonio 65
Franconi, Victor 69
Frank, Dorothea 79
Franzkowiak, Anne 26
Frei, Bruno 296
Fréjaville, Gustave 109
Fries, Carl 328
Fuchs, Georg 312 sk.
Fulda, Daniel 141
Gardner, James B. 139
Garnier, Cirque 155, 157 sk.
Garrick, Sidney ld. Vajda Ernő
Gautier, Théophile 53, 182–184
Gebhardt, Hartwig 18
Geldorp, Petrus van 63
Genet, Jean 295
Genette, Gérard 126
Geppert, Hans Vilmar 121, 252 sk.
Gerhardt, Karl 240 sk.
Gessler, J[oa]n] E. 15 sk., 38, 111 sk.
Gobbers, Emil 55 sk., 69, 76 sk.
Goethe, Johann Wolfgang von 48, 88
Gómez de la Serna, Ramón 54 sk.
Gossman, Lionel 118, 121, 178, 300

- Graczyk, Annette 318
 Graevenitz, Gerhart von 146, 276
 Grafl, Franz 245
 Gregory, Brendan Edward 47, 185, 253, 275
 Gremer, Stefan 258
 Grimaldi, Joseph 73, 77
 Groebner, Valentin 256 sk.
 Groot, Jerome de 125, 265
 Gropius, Walter 313
 Gropius, Wilhelm 164
 Großmann, Stephan 319 sk.
 Guazzoni, Enrico 208
 Guettel, Jens-Uwe 62
 Gurevič, Zinovij B. 84, 308
 Günther, Ernst 23, 34, 53, 57, 61, 62, 75, 92, 182, 193, 196, 201, 211, 326
 H. Orlóci Edit, ld. Orlóci Edit
 Habsburg (dinasztia) 190, 237, 242, 243, 245
 Haddad, John R. 191 sk., 261
 Haddon, Archibald 48, 323
 Haerdle, Stephanie 66, 95
 Hagenbeck, Circus (Carl) 29, 34, 38, 80, 199 sk., 236, 270 sk.
 Hagenbeck, Carl 29, 48, 80
 Hagenbeck, Willy 28
 Haggar, William 214
 Hall, Stuart 136
 Halperson, Joseph 49, 76, 273, 302, 304
 Hamann, Brigitte 239 sk.
 Hamilton, Lady Emma 329 sk.
 Hamilton, Paula 139
 Handley, Sasha 50
 Hanke, Helmut 57, 69 sk., 74, 275 sk.
 Hanlon Brothers 273
 Hansen, Klaus P. 11
 Hart, Emma ld. Lady Emma Hamilton
 Hartley, John 11
 Haugwitz, A. v. 292
 Healy, Maureen 234
 Heine, Heinrich 259 sk., 263
 Hendrix, Harald 186, 252
 Hengerer, Mark 88
 Henning, Eckart 283
 Henning, Herzeleide 283
 Heppenheimer, Heinrich 289
 Hera, Janina 25, 68, 73, 77, 107 sk., 111, 323
 Herlinghaus, Hermann 132, 135, 137
 Herzog, Circus 311
 Hildbrand, Mirjam 65
 Hiller von Gaertringen, Friedrich 244
 Himmel, Stephanie 143–145, 148, 149, 185, 252, 274, 337
 Hinné, Charles 158
 Hippiisley Coxe, Anthony 76, 272, 323
 Hirschfeld, Robert 315, 319
 Hobsbawm, Eric 177 sk.
 Hochbaum, Werner 326
 Hochbruck, Wolfgang 14, 70
 Hodak, Caroline 113, 116
 Hoeres, Peter 328
 Hoffmann, Peter 315, 317
 Hofmannsthal, Hugo 317
 Hoggart, Richard 135
 Hohenzollern (dinasztia) 172, 243
 Horkheimer, Max 133–135, 188, 299, 303 sk., 306
 Horvath, Mira 25, 194
 Hotier, Hugues 59
 Huesmann, Heinrich 321
 Hughes, Helen 265 sk.
 Hugo, Victor 182

- Humpf, Julius Felix 315 sk.
 Husné Orlóci Edit ld. Orlóci Edit
 Hutcheon, Linda 129, 130, 153
 Hügel, Hans-Otto 137, 323
 Hüpfauf, Bernd 146, 266
 Ikonnikova, Svetlana N. 12
 Ingres, Dominique 182
 Iser, Wolfgang 123 sk.
 Jacob, Pascal 53
 Jacoby, Georg 208
 Jaeger, Friedrich 118
 Jäger, Jens 19
 Jameson, Fredric 129, 138
 Jamme, Christoph 276
 Jando, Dominique 66, 112
 Jansen, Wolfgang 25, 64 sk., 77
 Jeanne d'Arc 143–145, 149, 185, 274, 337
 Jenkins, Billy 185
 Jerome, Jerome K. 213
 Jessner, Leopold 170
 Jones, Robert A. 47, 311
 Jones, Stephen G. 64
 Jordan, Stefan 118
 Judd, Mark 299
 Judson, Pieter M. 190
 Juen, Martina 61
 Julien, Élise 94
 Junginger, Horst 217
 Junker, Almut 20, 21, 75, 102, 178, 271
 Jürgens, Anna-Sophie 60
 Kaldy-Karo, Robert 50
 Kaplan, Cora 98
 Karinthy Frigyes 295
 Karrasch, Alfred 333
 Kataev, Ivan M. 164
 Katalin cárnó ld. II. Katalin
 Keefe, John 78
 Keene, Michael L. 65, 105
 Keitz, Ursula von 328
 Kelley, F. Beverly 224
 Kennedy, Dennis 218, 220
 Kerekes Amália 284
 Kesselheim, Isabella 314
 Keyser, Marja 29
 Kift, Dagmar 131 sk.
 Kim, Baston 112
 Kim, Yun Geol 309
 Kiralfy, Imre 23, 185, 253, 274 sk.
 Kirschnick, Sylke 24, 26, 48 sk., 63, 66, 77, 78, 83, 84, 87, 111, 180, 181, 190
 Kisantal Tamás 118
 Kisch, Egon Erwin 246
 Kiss Balázs 12
 Kittstein, Ulrich 258
 Klein, Christian 128
 Kleiner, Stephanie 201
 Kleopátra 182
 Klotz, Volker 49, 311 sk.
 Klünner, Hans-Werner 22, 46, 51, 53, 62, 293, 314
 Knatz, Karlernst 75 sk.
 Knauer, Martin 19
 Kober, August Heinrich 48, 56, 73, 271 sk., 273, 274
 Kohle, Hubertus 283
 Koneffke, Silke 312, 313, 314
 Korte, Barbara 141 sk.
 Kotar, S[usan] L. 15 sk., 38, 111 sk.,
 Kothés, Franz-Peter 197 sk., 200
 König, Mareike 94
 Köppner, Jenny ld. Jenny Cooper
 Körner, Theodor 169
 Krabbe, Wolfgang 248

- Kracauer, Siegfried 133, 254, 267 sk.,
302, 304, 339
- Krause, Gerhard 57, 75
- Krembsner, A. Circus 91
- Krivanec, Eva 194
- Krone, Carl 67
- Krone, Circus 67, 193
- Krüger, Julian 219
- Krych, David 71
- Kugelmeier, Christoph 220
- Kugler, Franz 283
- Kuklis Katalin 152
- Kusnezow, Jewgeni ld. Evgenij M.
Kuznecov
- Kuznecov, Evgenij M. 12, 31, 34, 41, 49,
56–58, 65, 69, 73, 74 sk., 77, 80, 92, 113
sk., 155, 156, 159, 163, 180, 183, 184, 189
- Kürschner, Klaus-Dieter 67, 193
- Kwint, Marius 64, 180
- Lackner, Ninni 52, 71, 80, 110
- Lada-Richards, Ismene 330
- Lajos Ferdinánd 168
- Lalanne, Marguarite ld. Madame Saqui
- Landsberg, Alison 140
- Lang, Berthold 49, 62, 234, 270
- Lange, Heinrich 162
- Langewiesche, Dieter 141, 181
- Langlois, Jean-Charles 164 sk.
- Lannes, Jean 165
- Lányi András 134 sk.
- Lázár György 109
- Leenders, Jos 63
- Léger, Fernand 304
- Legrand-Chabrier, André 326
- Lehmann, Adolph 28
- Lehmann, Alfred 55, 273
- Leicht, Johannes 170
- Leonhard, Jörn 258
- Leoster, Heinrich 318
- Leutemann, Heinrich 115
- Lévi-Strauss, Claude 253, 254
- Lewis, Robert M. 25
- Ligetfalvi György 52, 82
- Lindenhecken, Michael von 288 sk.
- Lindner-Wirsching, Almut 198 sk.
- Littmann, Max 312 sk.
- Loewe, Philipp 315, 319
- Lorenz, Chris 128
- Lotman, Ūrij M. 12, 59, 126
- Lovas Dániel 52
- Lösch, Klaus 97
- Löwenthal, Leo 133, 137, 268–271, 278,
279, 339
- Ludwig, Emil 267, 269
- Lujza, porosz királyné 160, 167–169,
170, 171, 172, 174, 256
- Lukács György 122 sk., 124, 125, 141,
256, 336
- Lunačarskij, Anatolij V. 202
- Lützel, Paul Michael 251
- Lykke, Nina 97
- Lyon, Amy ld. Lady Emma Hamilton
- M. Sándorfi Edina 11
- Maase, Kaspar 13, 37, 38, 110, 131, 138,
139, 154, 181, 212 sk., 223, 233, 305,
306, 310 sk., 323 sk.
- Mach, Ernst 140
- Machner, Bettina 262, 324
- Magrini 274
- Majkó Zsuzsanna 52, 82
- Makarov, Sergej M. 53, 64, 73, 77, 79, 202,
273, 308
- Malhotra, Ruth 21, 45, 329
- Maloney, Paul 38 sk.

- Man, Paul de 127
Mankiewicz, Joseph L. 147
Mann, Thomas 295
Marchart, Oliver 264 sk.
Marcus Superbus 205
Marcuse, Herbert 188 sk., 218, 302,
303, 306
Markschiess-van Trix, Julius 21
Marquard, Odo 142
Marteau, A. 155
Martínez, Matías 128
Marx, Peter W. 78 sk., 90, 189, 322
Matussek, Peter 11
Maurer, Kathrin 283
May, Karl 61, 200
May, Suzanne E. 329
Mazeppa 8, 340
McCormick, John 224
McGuigan, Jim 13
McKechnie, Samuel 73, 77, 301
McNamara, Brooks 72, 305
McWilliam, Rohan 50
Means, Michael H. 115, 201, 257
Meier, Allison 24
Melman, Billie 128
Menzel, Adolph 282, 283, 284, 285
Mergenthaler, Volker 261 sk.
Merkert, Jörn 12, 299
Michelet, Jules 178
Miller Brothers 61
Millner, Alexandra 97 sk.
Mills, Bertram W. 29
Mini, Panayiota 213, 214
Mirschbach, Ernst Freiherr von 105
Mitis, Oskar von 242 sk.
Moholy-Nagy László 313 sk.
Molnár Dániel 23
Molo, Walter von 284
Montespan, Madame de 85 sk., 87, 99
Moritz, Florin 159
Moritz, Verena 241
Muhr, Stefanie 283
Murray, Simon 78
Muzslay László 109
Mühlberg, Dietrich 132
Müller, Britta 70, 323
Müller, Lothar 11
Münkler, Herfried 264
Nagy Frigyes ld. II. Frigyes
Nagy Sándor 182
Napkirály 81, 83, 87–94, 96, 98, 102, 106,
248, 252, 261
Napóleon Bonaparte 157, 160, 163, 165,
260
Neirick, Miriam 202, 203, 308
Nelson, Horatio 326, 329, 331 sk., 333
Németh Anna 69, 114
Nenz, Cornelia 162
Néró 8, 30, 89, 205 sk., 213, 218–220, 222,
338
Neubarth, Claudia 48
Nicoll, Allardyce 109
Niemeyer, Lisa 33, 290
Nissen, Martin 178, 258
Noakes, Lucy 50
Nouguès, Jean 207
Nowak, Bernhard 21
Nowak, Kai 284
Nowowiejski, Feliks 207
Nünning, Ansgar 122
O'Flynn, Siobhan 153
Oettermann, Stephan 17, 71, 73, 116,
155, 156, 157, 158, 166
Oettinger, Eduard Maria 32

- Offenbach, Jacques 163
 Oltványi Ambrus 123
 Orlóci (Orlóczi) Edit 23, 56, 59, 72, 82,
 108, 114, 211, 297, 323, 324
 Orlov, Grigorij G. 31
 Orosz Magdolna 126
 Oswald, Richard 328
 Ottavi, Giuseppe 28
 Otte, Marline 66, 120 sk., 180 sk., 185,
 212, 231, 235, 340
 Otten, Karl 296
 Otto, Hermann Waldemar 48, 55, 158
 Pál apostol 205
 Paletschek, Sylvia 141 sk.
 Paneken, Friedrich J. 42
 Parchwitz, Rolf P. 74, 79
 Parkinson, Tom 53, 55, 273
 Parr, Rolf 167, 174, 251, 272, 280
 Parth, Susanne 164
 Pastrana, Julia 67
 Paul, Gerhard 288
 Paul, Herman 118
 Pemmer, Hans 52, 71, 80, 110
 Perczel Olivér 52
 Peter, Birgit 25, 47, 52, 80 sk., 177
 Peters, Michael 216
 Peuchmaurd, Jacques 74, 189
 Pezza, Michele ld. Fra Diavolo
 Pickering, David 111
 Pillersdorf, Franz Freiherr von 190
 Piscator, Erwin 313
 Pitscheider Soraperra, Stefania 66
 Plinzner, M. 34
 Poelzig, Hans 314
 Pohl, Peter C. 300
 Polgar, Alfred 319, 322
 Pollini, Bernhard 213
 Pollock, Griselda 97
 Pontius Pilatus 205
 Poppiti, Kimberly 323
 Posey, Jennifer Lemmer 62, 76, 112, 185
 Potëmkin, Grigorij A. 32
 Potthast, Barbara 220, 222
 Pressdee, Mike 136
 Probst, Jean-Robert 54
 Pugačëv, Emel'ân I. 31, 126, 127
 Pumfrey, Stephen 130
 Rabelais, François 224
 Raeder, Alwill 163
 Rahe, Rudi 331
 Rajewsky, Irina 153
 Randolph, Rolf 240, 241
 Ranke, Leopold von 117
 Rapp, Carl ld. Karl (Carl) Rappo
 Rapp, Franz ld. François Rappo
 Rappo, François 165
 Rappo, Karl (Carl) 165
 Raszewski, Zbigniew 107
 Rath, Manuela 37, 80
 Rau, Heribert 88
 Raw, Laurence 227
 Reddin, Paul 61
 Reinhardt, Max 9, 301, 308–322, 329,
 333, 339 sk.
 Reitemeier, Frauke 256
 Remshardt, Ralf Erik 90
 Renan, Ernest 220
 Renn, Joachim 97
 Renner, Rolf G. 258
 Rennert, Jack 20, 21
 Renz, Circus 37, 62, 76, 82, 92, 114, 115,
 190, 211, 273, 314, 324
 Renz, Ernst (id.) 33, 34, 62, 83, 111, 115,
 155 sk., 163, 211, 271, 273

- Renz, Ernst (if.) 62
 Reuter, Fritz 162, 166
 Reventlow, Ernst zu 216–218
 Ricketts, John Bill 112
 Ricoeur, Paul 121
 Riha, Karl 195
 Roberts, Spencer E. 203
 Rochechouart de Mortemart, Françoise
 Athénaïs de ld. Madame de
 Montespan
 Romney, George 329, 330
 Rossini, Gioachino 182
 Roth, Joseph 241 sk., 244
 Röck Marika 326
 Rudinoff, Wilhelm 311
 Rudolf főherceg 236–242, 244, 245,
 246, 247, 249, 250, 281
 Rupp, Leila 94
 Russo, Mary 225
 Rösen, Jörn 13, 118, 119 sk., 121, 129, 141,
 336
 Ryan, Marie-Laure 127
 S. Horváth Géza 225
 Sacher-Masoch, Leopold von 32
 Said, Edward W. 179
 Saint-Hilaire, Amable de 18
 Salamonskij, Al'bert (Albert
 Salamonsky) 275
 Salamonskij, Cirk 275, 308
 Saldern, Adelheid von 38, 138
 Salten, Felix 317 sk.
 Samuels, Maurice 259, 264, 280
 Sanger, George 179, 190
 Saqui, Madame 223 sk.
 Sarasin, Philipp 14
 Sári B. László 11
 Sarieva, Elena 70 sk.
 Sarrasani, Circus 23, 39, 61, 82, 185,
 193, 211, 235
 Saxon, Arthur H. 68 sk., 77, 111, 165
 Schaaff, Martin 85, 100, 183, 314, 324, 326
 Schabert, Ina 99
 Schefter, Hermann Heinrich 169
 Scherezade, Jasia 232
 Scherpe, Klaus R. 258
 Schiller, Friedrich 88
 Schilling, Karsten 170
 Schinkel, Karl Friedrich 164
 Schläppi, Daniel 128, 231
 Schmidt, Siegfried J. 149
 Schmidtbonn, Wilhelm 322
 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 20, 21,
 75, 102, 178, 271
 Schmitt, Christine 79
 Schmitt, Winfried C. 56
 Schmoll, J. Adolf gen. Eisenwerth 189
 Schneider, Alfred 207 sk., 210, 211, 212,
 214, 219
 Schneider, Herbert 163
 Schörken, Rolf 14, 142, 186
 Schößler, Franziska 104, 151
 Schrader, Stephanie 217
 Schülting, Sabine 96
 Schultze-Naumburg, Paul 311
 Schulz, Karin 110, 114
 Schulze, Minna 95
 Schumacher, Heinrich Vollrath 328 sk.
 Schumann, Circus (Albert) 37, 38, 39,
 80, 91, 160, 193, 271, 314, 317, 324, 325
 Schumann, Gotthold 83
 Schumann, Willy 160
 Scott, Walter 123, 125, 256, 265
 Scribe, Eugène 162, 163
 Seibt, O. M. 36

- Seitler, Heino 275
 Selezneṽa-Reder, Irina A. 79, 109
 Sidoli, Circus (Cesar[e]) 40, 156, 191,
 273
 Siemiradzki, Henryk 219
 Siems, August 92, 211
 Sienkiewicz, Henryk 207, 208, 210, 213,
 217, 218, 219, 220
 Signor Domino ld. Emil Cohnfeld
 Signor Saltarino ld. Hermann Waldemar
 Otto
 Silhouette, Marielle 309
 Simmel, Georg 11
 Simon, Linda 31, 112, 296, 324
 Simonis, Annette 255
 Sinowitz, Michael Leigh 127
 Sluis, Fred van 51
 Smith, A. Morton 112
 Sokol, Hans-Günther 56, 273
 Sorba, Carlotta 33, 72
 Soullier, Louis 159
 Sösemann, Bernd 277, 278, 284
 Speaight, George 51, 79
 Spitteler, Carl 310
 Stäheli, Urs 300 sk.
 Starobinski, Jean 59, 298, 301
 Steffens, Henrik 169
 Stein, Adolf 171
 Steinmann, Adolf 208, 210, 246, 279,
 280, 327, 328
 Stephany, S. 155
 Stern, Rebecca 67
 Stiasny, Philipp 284
 Stoddart, Helen 22, 65, 96, 112, 178, 179,
 198, 225, 264, 265, 297, 301, 308
 Stoffel, Patrick 174
 Storch, Ursula 110, 190
 Stosch-Sarrasani, Hans senior 39, 48,
 61, 80, 82, 193, 211, 235, 274
 Straub, Jürgen 97
 Straumann, Barbara 153
 Struck, Wolfgang 122
 Stuart (dinasztia) 123
 Stuw̃er, Anton 71
 Stuw̃er, Anton id. 190
 Sullivan, David A. 161
 Sutherland Gower, Ronald 329
 Szabolcsi Miklós 59, 225
 Szarota, Tomasz 195
 Szeberényi Gábor 118
 Szegedy-Maszák Mihály 125
 Szekeres József 56, 82, 108, 111
 Szilágyi György 56, 82, 108
 Szilárd Léna 225
 Tait, Peta 65 sk., 225
 Takács Ádám 12
 Tarján Tamás 78
 Taubert, Wilhelm 28
 Teller Katalin 23, 40, 47, 58, 131, 160,
 284, 326
 Tholen, Toni 188
 Thomas, Ernst-Marcus 81
 Thomas, Robert 49 sk.
 Thomka Beáta 126, 127
 Thompson, Edward Palmer 136
 Thomson, Frederick A. 214
 Tieck, Ludwig 88
 Tigellinus 205 sk., 218
 Toole-Stott, Raymond 48, 54
 Tourniaire et Ghelia 158 sk.
 Tourniaire, Jacques (Jaques) 69, 155
 Trier, Walter 55
 Trimmingham, Melissa 60
 Tutan, Defne Ersin 227

- Twain, Mark 192, 198
Ueding, Gert 200 sk.
Uspenskij, Boris 12
Vajda Ernő (Ernst) 244 sk.
Vallière, Louise Françoise de la 88
Vetsera, Mary 237, 240, 243
Vetsera-Haynes, Rudolf 247
Vitányi Iván 131
Volk, Stefan 243
Vollmer, Hartmut 311
Voltaire (François-Marie Arouet) 281
Voltmer, Ernst 129
Voßkamp, Wilhelm 150
Wagner, Richard 312
Wagner-Hasel, Beate 251
Wallace, Lew 220, 222
Walton, John K. 16
Walvin, James 16
Warburg, Aby 11
Ward, Steve 110, 179, 190
Warstat, Matthias 315
Wasserman, Minna ld. Minna Schulze
Weber, Wolfgang 252
Wedekind, Frank 304, 311 sk.
Wegmann, Thomas 60
Weininger Andor (Andreas) 314
Weiss János 197
Wenzel, Peter 149
Wettengl, Kurt 20, 21, 75, 102, 178, 271
White, Hayden 13, 118–120, 121, 129,
141, 251, 262, 263, 293, 336
Wicher, Lasse 284
Wiester, Harald 45
Williams, Raymond 135 sk.
Wills, William Gorman 159
Wilschke, Robert 193, 261
Wilson, Albert Edward 73
Winkler, Dietmar 54, 57, 62, 75, 92, 182,
208, 211, 214
Winkler, Gisela 22, 23, 26, 29, 30, 33,
38, 42, 46, 51, 55, 57, 64, 80, 84, 95,
105, 106, 110, 155, 156, 158, 159, 160,
169, 192, 195, 196, 227, 228, 233, 250,
299, 323, 324
Wiśnicki, Roman 207
Wittmann, Matthew 53
Wollschläger, Eduard 155
Wulff, Circus (Zirkus) 37, 40, 324
Wulff, Eduard (Ede) 37, 39, 115
Wülfing, Wulf 167, 174, 251, 272, 280
Wyke, Maria 220
Zadow, Mario 164
Zelk Zoltán 299
Zerzer, Alexander 42
Ziegfeld Follies 328
Zoltán József 52
Zweig, Stefan 269



PANTOMIMEK JEGYZÉKE



- 1000 Jahre deutscher Rhein (Az ezeréves német Rajna) 217
1806. 6 Bilder aus Preußens tiefster Not (1806. 6 kép Poroszország legínségesebb korszakából) 39, 95, 106, 167–174, 186, 187, 250, 266
- 1812, oder: Napoleon in Russland (1812, avagy Napóleon Oroszországban) 166
- Abenteuer am Hofe zu Versailles (Kalandok a versailles-i udvarban) 92
- America 185, 253
- America's Great Naval Victory at Santiago (Amerika nagy tengeri győzelme Santiagónál) 191
- An der Front (A fronton) 193
- Aphrodite 95
- Aschenbrödel (Hamupipőke) 211
- Asschepoetster (Hamupipőke) 211
- Auf Helgoland oder Ebbe und Fluth (Helgolandon, avagy Apály és ár) 62, 211
- Auf, auf zur fröhlichen Jagd! (Fel, fel egy vidám vadászatra!) 40
- Aus den Alpen (Az Alpokból) 40
- Aus Deutsch-Süd-West-Afrika (Német Délnyugat-Afrikából) 40
- Austerlitz 158, 159, 161, 259 sk.
- Ben Hur 212, 214, 215, 216, 222, 261
- Bismarck, der eiserne Kanzler (Bismarck, a vaskancellár) 291
- Carmen 95
- Černýj pirat (Fekete kalóz) 203
- Cinderella (Hamupipőke) 195
- Circus unter Wasser oder Pariser Leben und Treiben im Seebade Ostende (Cirkusz a víz alatt, avagy Mozgalmas párizsi élet az ostendei fürdőben) 91
- Columbus and the Discovery of America (Kolumbusz és Amerika felfedezése) 185, 253
- Das Geheimnis von Mayerling (Mayerling titka)
- De lustige Bladen (Vidám lapok) 62

- Der Brand von Moskau oder der Rückzug der Franzosen aus Russland im J. 1812
(Moszkva égése, avagy A franciák visszavonulása Oroszországból az 1812-es
évben) 158
- Der Graf von Monte-Christo (Monte Cristo grófja) 217
- Der Krieg in China (A háború Kínában) 191
- Der lustige Dessauer (A vidám dessaui polgár) 217
- Die eiserne Maske (A Vasárcos) 80
- Die Eroberung der Feste Kokomorium (A Kokomorium erőd meghódítása) 71
- Die Erstürmung von Saida (Saida megrohamozása) 71
- Die Jagd nach dem Glück (Hajsz a boldogság után) 42, 45
- Die Jagd um die Welt (Vadászat a világ körül) 29, 235 sk., 270
- Die lustigen Heidelberger (A vidám heidelbergiek) 211
- Die Nihilisten (A nihilisták) 36, 227, 228, 233
- Die Schlacht von Smolensk, oder: Das Zusammentreffen zweier blessierter Freunde
auf den Mauern von Warschau (A szmolenszki csata, avagy Két sebesült barát
találkozása Varsó falainál) 158
- Die Schlange der Durga/Durgha (Durgha kígyója) 95
- Die Spiele in Pluto's Reiche (Játékok Plútó birodalmában) 69
- Die versunkene Stadt (Az elsüllyedt város) 196
- Ein afrikanisches Fest der Königin von Abyssinien (Abesszinia királynőjének afrikai
ünnepsége) 115, 273
- Ein Ernte-Fest (Aratóünnep) 111
- Ein Jagdfest am Hofe Ludwigs XIV. (Vadászünnepség XIV. Lajos udvarában) 92 sk.,
93 sk.
- Ein Jagdfest des Grafen Sandor (Sándor gróf vadászünnepélye) 232
- Eine Nordlandsreise (Skandináviai utazás) 80
- Episoden aus den Zeiten Kaiser Nero's (Epizódok Néró császár korából) 82
- Es klappert die Mühle von Sanssouci (Kattog Sanssouci malma) 291
- Europa in Flammen (Európa lángokban) 193
- Evropejskaâ vojna, ili Kul'turnye varvari XX stoletia (Európai háború, avagy A 20.
század kultúrbarbárjai) 192
- Fatma 44
- Fra Diavolo 156, 157
- Fra Diavolo, oder: Das Gasthaus in Terracina (Fra Diavolo, avagy: A terracinai fogadó) 155 sk.
- Fra Diavolo, oder: Der große Räuber in Calabrien (Fra Diavolo, avagy A nagy rabló
Calabriában) 155

- Fra Diavolo, ou le Frère Diable chef de brigands dans les Alpes (Fra Diavolo, avagy Ördögi testvér, a banditavezér az Alpokban) 162
- Fridericus Rex ld. Fridericus
- Fridericus. Der Philosoph von Sanssouci (Fridericus. Sanssouci filozófusa) 249, 250, 266, 277–282, 284–293, 339
- Hollanders in Oorlog en Vrede (Hollandok háborúban és békében) 62. sk.
- In Days of Old (Régmúlt korokban) 195
- Invasion of Russia [or,] The Conflagration of Moscow (Oroszországi invázió, avagy A moszkvai tűzvész) 156 sk.
- Joan of Arc (Jeanne d'Arc) 273
- K mirovoj Kommune (A Világkommünhöz) 261
- Katharina II. (II. Katalin) 26–42, 83, 90, 124, 126, 152, 186, 266, 270,
- König Ludwig XIV. und seine Abenteuer (XIV. Lajos király és kalandjai) 44, 80, 83–91, 99–106, 124, 144, 152, 153, 258, 290, 336
- Kreuz und Quer durch Spanien (Keresztül-kasul Spanyolországon) 201
- Krone und Fessel (Korona és béklyó) 80, 270
- Kunyhóban és palotában 115
- L'Empereur (A császár) 157, 158, 159
- La vie parisienne a Trouville (Párizsi élet Trouville-ben) 89
- La vie parisienne aux bains de mer de Trouville (Párizsi élet a trouville-i tengeri fürdőbken) 89 sk.
- La vita parigiana au bagni di Ostenda (Párizsi élet Ostende fürdőiben) 91
- Lady Hamilton. Lord Nelsons große Liebe (Lady Hamilton. Nelson lord nagy szerelme) 7, 72, 95, 217, 309, 322–333
- Le Voyage en Suisse (Utazás Svájcban) 273
- Le XXe siècle (A 20. század) 44
- Leben und Treiben auf dem Eise (Jövés-menés a jégen) 34
- Lustige Blätter (Vidám lapok) 115
- Marco Polo 185
- Marja 36, 227, 229, 233
- Marokko 40
- Mazeppa 158, 273, 340
- Michel 195 sk.
- Moskva gorit (Moszkva ég) 308
- Nach Sibirien (Szibériába) 20, 34, 37, 227, 228
- Napoleon i Ägypten (Napóleon Egyiptomban) 160
- Napoleon in drei Epochen (Napóleon három korszakban) 157

- Nero; or, the Destruction of Rome (Néró, avagy Róma pusztulása) 253
- Nibelungen (Nibelungok) 257
- Orfej v ade (Orfeusz az alvilágban) 163
- Ost und West (Kelet és Nyugat) 193, 262, 325
- Otdyh v Vagrame (Pihenő Wagramban) 159
- Paris in an Uproar; or, the Destruction of the Bastille (A felzúdult Párizs, avagy A Bastille lerombolása) 184
- Pariser Leben im Seebad Trouville (Párizsi élet a Trouville-i tengeri fürdőben) 90, 91
- Pariserliv ved Badestedet „Trouville” (Párizsi élet Trouville fürdővárosában) 90
- Persien (Perzsia) 24
- Prärie und Pußta (Préri és puszta) 80
- Quo vadis? Im Zeichen des Kreuzes! (Quo vadis? A kereszt jegyében!) 30, 72, 204–222, 247, 250, 285, 338
- Rache des Kalifen (A kalifa bosszúja) 46
- Razbojniki (Banditák) 273
- Ritter Blaubart (Készakáll herceg) 249
- Rober i Bertram, ili dva veselyh vora (Robert és Bertram, avagy A két vidám tolvaj) 202
- Sevilla 261
- Teufelspferd (Ördögi ló, eredetileg: Le cheval du diable) 17 sk.
- The Battle of the Alma (Az Alma-menti csata) 272
- The Burning of Moscow (Moszkva égése) 157
- The Conquest of Magdala (Magdala meghódítása) 272
- The Field of the Cloth of Gold (Az aranybrokát mezője) 257
- The Mahdi; or, For the Victorian Cross (A Mahdi, avagy A Viktória-keresztért) 265
- The Veiled Prophet (Próféta lepelben) 21
- Tod des Capitains Cook unter den Wilden (Cook kapitány halála a vademberek körében) 271 sk.
- Torpedo los! (Előre, torpedó!) 193
- Tysâča i odna noč (Ezeregy éjszaka) 202
- Unsere Hauptfeinde (Fő ellenségeink)
- Ut de Franzosentid ([Aus der Franzosenzeit], kb. Németország francia megszállásának korából) 193
- Velikaâ vojna 1914 na zemle, na vode i v vozduhe. Potoplenie Bel'gii (Az 1914-es nagy háború földön, vízen és a levegőben. Belgium tönkretétele) 192 sk.
- Weißes Gold (Fehér arany) 46, 110
- Weltbrand (Világégés) 193 sk.

Pantomimek jegyzéke

Wild(-)West (Vadnyugat) 61, 274

Winterfreuden (Téli örömek) 33 sk.

Wintermärchen. Des armen Kindes Weihnachtstraum (Téli rege. A szegény kisgyermek karácsonyi álma) 7

Zar Peter (Péter cár) 249, 250

Zscheus, das Waldmädchen (Zscheus, a vadonlakó kislány) 45

Zwischen Himmel und Erde (Ég és föld között) 43 sk.

Mi dolga lehetett Lady Hamiltonnak és a cári Oroszország nihi-
lista mozgalmárainak, sőt Jeanne d'Arcnak, Napóleonnak vagy
Nagy Frigyesnek az európai és angolszász országok porondjain?

A monográfia a cirkusztörténet egy igen kevésbé vizsgált te-
rületét dolgozza fel: 1768-tól, a klasszikus modern cirkusz szüle-
tésétől kezdődően a második világháborúig – sőt elszórtan ezt
követően is – a műsorpolitikák egyik domináns és jövedelmező
elemének számított a kosztümös darabok színrevitele. Megtalál-
hatók köztük nemcsak mitológiai témákat, nemzeti és helyi legen-
dákat feldolgozó színjátékok, hanem aktuálpolitikai fejlemények
és szépirodalmi alakok köré szőtt történetek csakúgy, mint egzo-
tikus országok zsánerképeinek, királyok, uralkodók budoáritikai-
nak vagy az ókori, középkori és újkori történelem eseményeinek
adaptációi.

Az elemzés az utóbbiakra, a historikus tárgyú kosztümös dara-
bokra – vagy más néven pantomimekre, manézsarabokra – össz-
pontosítva és szociokulturális kontextusaikat figyelembe véve
tárja fel, hogy e színjátékokat milyen sajátos történelemfelfogás
jellemzte, mennyiben követték a felvilágosodás historiográfiái
hagyományát vagy a mítoszokra jellemző cselekményesítő eljá-
rásokat, illetve miként aknáztak ki művelődéstörténetileg rele-
váns tartalmi és mediális elemeket a népszerűségük növelése
érdekében.



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ

Az ELTE hivatalos könyvkiadója



ELTE | BTK

BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR



9 789634 899747