

[--- Szabó Annamária: A bohóc és a cirkusz... >>>](#)

Szabó Annamária: A bohóc és a cirkusz motívumrendszere Henri de Toulouse-Lautrec festészetében: *Ülő bohóc (Cha-U-Kao)*

Cha-U-Kao, a bohócnő. Érdekes szófordulat és hivatás – még akkor is, ha nem nevezhető szintiszta bohócnak a hagyományos értelemben. Cha-U-Kao, ez a felforgató attitűdű nő egyszerre egyensúlyozott egy párizsi bordélyház és a cirkuszi porond szerepei között. A bohócnő alakját különösen kedvelte Henri de Toulouse-Lautrec, aki a legérdekesebb és csak ritkán tárgyalt[1] cirkuszi témájú képein[2] többszörös identitást megképző, a határokat szubverzíven sértő festészeti bohócabrázolásért valósított meg. Szinte példa nélküli képet kapunk egy bohócnőről és magáról Cha-U-Kaóról.

Az 1890-es évek egyik legismertebb alakjának számított Cha-U-Kao, aki a Moulin Rouge-ban lépett fel mint táncosnő, és a Cirque Nouveau-ban nevette meg a közönséget mint bohóc. Az ázsiai hangzású név[3] csupán két francia szó fonetikus átírása, a „chaut”-é, amely a kánkán táncműfaj akrobatikus táncosait jelölte, és a „chaos”-é, amely azt a zsvajt és zajos rajongást jelentette, amikor Cha-U-Kao megjelent a színpadon.[4] Egyéb félvilági nők mellett az ő szerepeit, azonos, mégis változatos alakbrázolásait lehet nyomon követni Henri de Toulouse-Lautrec *Elles* című festménysorozatán, amely 1895 és 1896 között készült. A sorozat a japán ukiyo-e hagyományt követi, amely különböző helyzetekben ábrázolja a prostituáltakat. A festő szinte otthonaként tekintett a párizsi bordélyházakra, a prostituáltakat pedig egyenesen csodálta – ugyanúgy lenyűgözték őt és ihlették festésre a táncosok és akrobaták fizikai próbatételei és szabadsága egy-egy előadás során.[5] Jessica Tale rekonstrukciója szerint Toulouse-Lautrec jobban szerette, ha ők állnak neki modellt, mint az ürességet sugárzó, hivatalos modellek. Úgy voltak tele étellel a prostituáltak, hogy közben elnyújtózkodtak a díványaikon, mintha csak állatok volnának. Biztos lehetett abban a festő, hogy ezek a hölgyek nem fognak színlelni semmit, hanem megmutatják magukat, hogy kiállítsa őket a vásznain. Éppen ezért tartotta megfestésre érdemesnek, hogy hétköznapi életük minden jelentéktelennek tűnő jelenetét – öltözködést, sétálást és beszélgetést – nyomon kövesse, hiszen be tudta mutatni ezeknek a szépségét a társadalmi elítélés ellenére is. Toulouse-Lautrec művészetének egyik kulcselemét képezi az élet szeretetének őszintesége, tárgyába való odaadó beleélés, ahogy magabiztos ecsetkezelése sem riad vissza az akkoriban merésznek tűnő színhasználatától, hogy a montmartre-i éjszakai élet rútságát a maga vibrálásában fesse le. Tehát az ártatlanságot az erkölcstelenségben, az igazságot a színpadias mesterkéltégben ragadta meg.[6]

1. kép: Henri de Toulouse-Lautrec: *Ülő bohóc*. Litográfia, 1896. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Cha-U-Kao#/media/File:Lautrec_Cha-U-Kao_lith.jpg, utolsó letöltés dátuma 2019. február 10.

Cha-U-Kao volt az egyetlen, akit Toulouse-Lautrec többször is, a manézsbán és azon kívül is, személyes szférájában ábrázolt, ám mindig ugyanabban a jelmezben. A bohócnő iránti különösen hangsúlyos érdeklődése modelljének személyiségbeli és kifejezésbeli rétegződésével magyarázható, hiszen Cha-U-Kao egyrészt bohócként férfiaknak fenntartott foglalkozást üzött, másrészt bevallottan leszbikus volt.[7] A cirkusz és a prostitúció jelentette a világot Cha-U-Kao számára, és a kettő határán állva nem próbált misztikát személye vagy karaktere köré vonni, mint kortársai.[8] A festőt is rendkívüli közvetlensége, túlzott intimitásának kifejezése ragadta meg. Mindennek megértéséhez az ülő kép mellett egy másik is segítségül fog szolgálni, melynek tárgyalására és elemzésére később térek rá.

Az *Ülő bohóc* című műnél a képtér szűkre szabottságában szinte kitapinthatóan érezhető a szeparáltság a maga elé vagy melankolikusan merengő, vagy önelégülten mosolygó bohócnő és a baloldali pár között. Egy báli jelenetet ábrázol a litográfia, ahol az alkalomhoz illően öltözött pár a maga test- és különösen kéztartásával hangsúlyosan utal az ünnepségen való részvételre. A *maszkban* megjelenő hölgy talán azért lép elő a kép oldalánál, messze a bálozó tömegtől, mert felfrissítette magát. A cilinderes, *ostorként* kunkorodó bajszerű férfi pedig visszavezetni látszik a hölgyet a bálterem közepére, hogy tovább élvezhessék a bál történéseit a tömeggel együtt. Ezzel a jelenettel és magával a pár gesztusával szemben a bohócnő a pártól radikálisan eltérő fizikai jelenléttel rendelkezik a térben; a bálterem egy félreeső szegletében ül kimerülten, miközben képtelenség rá bálozóként, a bál egyik hölgyeként tekinteni. Lábat szétterpesztve meghökkentő felhívással él: nem táncra kínálja fel magát, hanem erotikus kalandokra. Terpesze és testtartása egyúttal férfias gesztust idéz. Lábat nem kinyújtóztatva huppan le az ülőalkalmatosságra, hátradőlve a falnak, hanem vastag, a nadrágban izmosnak tűnő térdét felhúzza, szinte teljesen az ülőalkalmatosság széleihez húzva lábát. Kezeit szinte teljesen magához, nadrágjához és nemi szervéhez szorítja, míg ujjbegyeit lágyan összekulcsolja. A feketés-mélyzöldes nadrágjával a világos, pasztelles színárnyalatú, finom képbe szinte brutális kontrasztot helyez Henri de Toulouse-Lautrec. A feszültséget a maskulin és feminin jegyek egymásba keveredő ábrázolása fokozza tovább: az erotikus terpesz, amely női nemi szervéhez széles utat enged látni, ugyanakkor ez a terpesz gentlemanhez sem lenne illő, sokkal inkább egy állatiasan férfias póz. Vagy azon kiugró aránytalanság ábrázolása a vastag térd és a kicsi és keskeny lábfej között, amely az alsó testrésznek a felsőhöz való viszonyánál szintén megjelenik. A maskulinitás uralja a felsőtestet, a mélyen kivágott, fodros kosztümet pedig ellenpontozza. A kosztüm viszont elveszti egyrészt azt a funkcióját, hogy a női test domborulatának ívét láttassa, így válik robusztussá a felsőtest. Másrészt nem női ruházathoz illő fodrossággal borítja Cha-U-Kao felsőtestét, hanem merev, éles dárdával veszi körbe. A már említett kéztartás pedig a kontraszt jelzésén túl a női nemi szervet körülölelő fanszörzetet mintáz, amelyet a nadrág rovátkolt szegélye tovább erősít. Mindebből egyértelműen kitűnik – ahogy Verhagen is megjegyzi^[9] –, hogy Cha-U-Kao az önmagában való jelenlétet hangsúlyozza, nem pedig a másokhoz való odafordulását vagy a másokhoz képest megvalósuló jelenlétét. Ebből kifolyólag az ábrázolási mód nem engedi az erotikus pózt úgy látni, mintha másoknak akarná szemléltetni a bohóc jelmezen kívüli, prostituált életmódját. Hiába hívja fel magára a figyelmet az erotikus terpesz, önmagába merülésről és önmagáról való megfeledkezésről van szó. Mosolya is talán az elégedettségé, a kielégülésé. Az őszinte, de szinte lehetetlennek tűnő, ambivalens testtartás jelzi Cha-U-Kao (determinált) szerepeit, vagy még inkább identitásait, amelyekről a bordélyház és a cirkusz falain kívül sem tud megszabadulni és levetni őket, mint egy maskarát.

2. kép: Henri de Toulouse-Lautrec: Cha-U-Kao, a bohócnő, 1895,
https://www.boutiquesdemusees.fr/uploads/photos/5069/13485_podl.jpg, utolsó letöltés dátuma 2019. február 10.

Cha-U-Kaót ezen a festményen Toulouse-Lautrec a bordélyházi szobájában vibráló ecset- és színkezeléssel ábrázolja, amint a bohócnő megpróbál bohóc jelmezből: a zöld különböző árnyalataiban játszó tapétával, a vörös kárpit textúrájának tapinthatóságával és Cha-U-Kao színeivel, a kéktől, a sárgán és feketén át púderes fehér bőrreig és hajáig. A jelenet tehát újfent nem a publikumnak szánt, színpadi mozdulatsor. Ám hiába lépett le a porondról, a színpadról, még ennél az egyre inkább felfokozottá és intimmé váló jelenetnél is figyelemmel kísérhetjük – ott, ahol már csak a beavatottak, a kliensek lehetnek jelen.

Cha-U-Kao ruhája itt is központi helyet foglal el, csak fordítottn. Felsőtestének kosztümje teríti be a képteret, ahogy az alak a széles, fodros, mellényszerű ruhából próbál kibújni. Hatalmasnak tűnik felsőtestéhez képest, amit a korábbi kép szűk nadrágja helyett egy kék színű, bő nadrág fokoz. A női alsó test itt most nem keveredik férfias jegyekkel – helyette egy nagy, idomtalan tömeggé válik, mintha csupán mellszobor lenne a bohócnő, alsótest nélkül. A vetkőzésre fordított figyelem, a nézőt mellőző, sőt kizáró testtartás Cha-U-Kao másik szerepére utal, hiszen a bordélyházban van, a falon pedig egy úr tükröződése látszik, a fal és a bohócnő között egy megterített asztal. Az úr, vagyis a kliens szigorú tekintettel követi nyomon az átváltozást, az egyik szerepből a másikba váltást, miközben a figyelem – hiszen Cha-U-Kao is azt nézi – a félvilági nő még éppen ki nem buggyanó mellére fókuszálódik.[10] Mi rejtőzik az úr tekintetében? Rosszallás a bohóchivatás iránt? Talán sürgeti a félvilági nővé való átváltozást, hogy végre csak ő kaphassa meg minden figyelmét. Vagy talán féltékenység bújik meg az úr tekintetében? Ha Cha-U-Kao mégsem vele fog foglalkozni, hanem egy másik illetővel, aki vár rá? Nem lehet tudni, és azt sem, hogy melyik nemből kerül ki az úr vetélytársa, hiszen Cha-U-Kao leszbikus. Egy női rivális talán elviselhetetlenebb lenne az ősz férfinak, a teljes figyelmen kívül hagyás.[11] Így vizslató szempárok keresztüztüzebe kerül a bohócnő és maga a festményt szemlélő is. Henri de Toulouse-Lautrec a szoba vibráló színeinek örvénylése és a bohócnő alakváltozása mellett a néző identitását is feloldja. A képet szemléli csupán, a képterétől biztonságos távolságra, vagy a festmény már eleve magába szippantotta, hogy kliensként figyelje Cha-U-Kao vetkőzését? Vagy eddig csak a bohócnő szerepét ismerte? És kíváncsiságból utána lopódzott a cirkusból? Így Cha-U-Kao a cirkuszi és bordélyházi közeg határán egyensúlyoz, a feladatba merülve, míg rajta kívül a kétes identitású nézőt szintén látja és árgus szemmel figyeli a kliens a tükörből, ahonnan mindent leural tekintetével. A tükörben tükrözés viszont nem zavarhatja meg a nézőt. Nem őt ábrázolja kopaszodó úrként a festő. Az egyik nem állhat ott, ahol a másik, mert a néző és a kliens helyzete egymáshoz képest elcsúsztatottn áll elő. A kép nagyszerűsége tehát a finom, de feszült helyzetek megkonstruálásában áll. Hogyan és egyáltalán kit fürkészh az ősz hajú kliens? A festő még egy apró, komikus elemet rejtett el a képen – a bohócnő homlokán összefogott copf végénél egy mérges tekintetű, ugató kutyafejet. Lehet, hogy ez, a bohócnő transzfigurációja közben mindenkit távortartó házőrző bosszantja?

3. kép: Henri de Toulouse-Lautrec: *Entree de Cha-U-Kao from La Rire*. 1896. In: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cha-U-Kao#/media/File:Brooklyn Museum - Entree de Cha-u-Kao from La Rire - Henri de Toulouse-Lautrec.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cha-U-Kao#/media/File:Brooklyn_Museum_-_Entree_de_Cha-u-Kao_from_La_Rire_-_Henri_de_Toulouse-Lautrec.jpg), utolsó letöltés dátuma 2019. február 10.

Cha-U-Kao Napóleont idézi bevonulásával, ahogy a katonai és rézfúvósok kísérik, miközben férfiasan ül a nyeregben, buggyos nadrágjával és széles vállrészével. Fejdíszként egy bohócsipkát és a férfi nemi szervet megidéző hajviselet szolgál, amelyet szalaggal szelídít meg – azaz a festő folyamatosan él a férfi-női jegyek keverésével.[12] Nem lehet benne a hagyományos női ábrázolást látni, mintha egy teljesen új nőtípus születne meg minden egyes képen.[13] Cha-U-Kaót itt diadal és dicsfény övezi, ám az elkülönülése ugyanúgy jelen van, nem lehet megközelíteni. Sőt, nem ismerhető meg Cha-U-Kao valódi identitása, hiszen folytonos keveredésben és ellentmondásban állnak egymással a szerepei. A félvilági nő mindent uraló pillantásával tekint körbe, Cha-U-Kao, a bohócnő, aki bevonulásával egy szerepet játszhat vagy éppen megelőlegezi azt a porondra vonulásával. Verhagen mutat rá[14] Henri de Toulouse-Lautrec művészetében arra, hogy nem a megszokott cirkuszábrázolást valósítja meg képein. A festő nem egy totális látványképet kíván nyújtani, sem bemutatni/kiállítani a cirkusz káprázatos világát. De legfőképpen nem azonosítja magát a bohóc figurájával, mert ő mint festő nem bújhat egy másik szerepbe, csupán nyomon

követheti az eseményeket, megfigyelőként, ahogy azt életében is tette. Finom torzulást valósít meg magán a képen, különösen cirkuszi alakjai esetében. Egy olyan testi deformálásról van itt szó, amely megkülönbözteti a festő alakjait a *megszokott* cirkuszi ábrázolásoktól; a csillogó ruhájú artistától, a száguldó paripát légies könnyedséggel megülő lovarnótól, a szomorúként, vidámként vagy titokzatosként megjelenített bohóctól, vagy éppen az ünneplő tömeg látványától^[15] – vagyis a felszín bemutatásán túlmegy. Toulouse-Lautrec alakjainak testi átrajzolása és különcsége mindig egy belső, rejtettebb réteget sejtet. Alakjai folyamatosan a látásnak és megfigyelésnek kínálják fel magukat, de valamiféle különállóságot, önmagukba rejtettséget hordoznak.

Ezen ellenpéldára alapozva vitatnám Orlóci Edit véleményét,^[16] miszerint a cirkusz témakörében kutatókat feddésben kell részesíteni. Kritikája szerint először is nem élnek világos témakörülhatárolással a tanulmányírók, hanem összemossák más művészeti ágazattal, legtöbbször a színházzal. Azonban ez az eljárás bizonyos szinten érthetővé válik, ha csupán rövid pillantást vetünk a cirkuszelméletek és cirkuszkritikák által vizsgált cirkusz és színház egymást keresztező történetére. A lovas produkciók mellett a pantomimek, erős arcjátékú és taglejtésű mimodramák, amelyek a teatralizálási átalakításokat jelezték, uralták a manézst, és a 19. század végére professzionalizálódtak, hogy a konkurens varietékkal felvegyék a versenyt. A narrativizált és dramatizált kerettörténetbe való beágyazottság a bohócszámokat is meghatározta, amelyek szórakoztató szándéka szerint a két műsorszám közötti szünetet kívánták kitölteni. A cirkuszok tehát színpadi illúzióval kívánták megerősíteni magukat, de a színházakban is megfigyelhető volt az előbbire jellemző szemfényvesztő eszközök, technikák alkalmazása, így mindkettő a szórakoztatás és műélvezet kettősségének kielégítésére törekedett. Ám a „mindent kínálás szinte minden rétegnek” szelleme a színházat kevésbé veszélyeztette, mint a cirkuszt, amelynek e szellem sugallta igény követésével szembe kellett néznie azzal, hogy egyszerűen beolvad a színházba és fizikailag is átépítik azzá.^[17] Orlóci Edit másodikként viszont egy jogos véleményt fogalmaz meg a témakör vizsgálata kapcsán: bár cirkusszal való foglalkozást művelnek, valójában azonban a gyakorlati cirkuszt nem ismerik, konkrét példát vajmi kevésszer hoznak írásaikban. A szerző végül amiatt él megrovó érveléssel, mert a kutatók figyelme a cirkuszi gárdán belül többnyire egy szereplőre korlátozódik: „A legátszellemültebb figurát, a bohócot nagymértékben túlprezentáltan szerepeltetik.”^[18] A feddésben részesített kutatók mellett beletartozik ennél a pontnál maga a művész is:

[...M]egengedhetetlen egyszerűsítéssel [...] a cirkuszműsor összefüggéséből kiemelten, elkülönítve elemzik a figurát. Ezzel az eljárással a cirkusznak, mint kulturális intézménynek látszólag olyan *intellektuális* értéket tulajdonítanak, amilyennel az ténylegesen nem rendelkezik. Ezen önbecsapó kísérletek nem hitelesíthetők, a cirkuszi kommunikáció egyik lényegi tulajdonsága az antiintellektuális értékrend.^[19]

A kontextusból kiemelésnek és az ebből származó „károsító folyamatnak” helyt adok, és egyetértek azzal, hogy szükséges a cirkusz kutatása szempontjából egy objektív, leíró, más kiindulási pontok helyett magából a cirkusból eredő vizsgálatokat végezni, amelynek alapjait a magyar szakirodalomban valóban Orlóci Edit vetette meg, és amely origóként szolgálhat a jövőbeli kutatók számára. Ám éppen az intellektuális érvelésével nem tudok egyetérteni, mivel ebben ugyanazt az elutasítást érzem, mint amellyel a művész él gyakran a műkritikus és annak ítélkező munkájával szemben. Ha az intellektuálist értelmiséginek értjük és nevezzük, akkor ez esetben a cirkusz korábbi közönségét kell röviden szemügyre venni. Számos 19–20. század eleji állandó vagy vándorcirkusz büszkélkedhetett uralkodói, főnemesek részére fenntartott páhollyal, vagy éppen külön előadással kizárólag a nemesek számára, vagyis a

korabeli művelt réteg a cirkuszi előadások egyik állandó szemtanúja volt.^[20] A cirkusz történetében végbemenő változásokon túl az a fontos tényező is elengedhetetlenné teszi a cirkuszi szféra művészet – írásom szempontjából a festészet – felőli megközelítését és vizsgálatát, hogy a porond szereplői egyben előadóművészek. Az általuk megteremtett illuzórikus és szemfényvesztő világ estéről estére megbabonázta és mibenlétének tanulmányozásra készítette például a festőket. Szabolcsi Miklós is ebből az irányból közelít, amikor fiatal festők műveit tárgyalja. Pablo Picasso kapcsán Brassai visszaemlékezését idézi:

[...] Picasso azt mondta: – Egy este el kéne mennünk valahová... Mit lehetne megnézni? Van valami ötlete? A *Moulin Rouge*? A *Tabarin*?... – Majd egy pillanatnyi tűnődés után hozzátette: – Szereti a cirkuszt? Mit szólna a *Médranóhoz*? [...] Tudtam, hogy mindig is nagyon vonzódott [Picasso] a cirkuszhoz, az akrobaták és a műlovarnók világához. Eszembe jutott, hány Pierrot-t, Harlekint, artistát, zenebohócot festett e ponyvatető és porond ihletésére. Aznap este ugyanolyan műsor volt, mint egyébként: kötél-táncosok, akrobaták, vadállatok, széles farú lovakon piruettozó, túllszoknyás műlovarnók. Semmi világrengető produkció. Picasso vidám volt, boldogan mártózott meg újra a cirkusz levegőjében, beszívta az istálló, nedves szalma meleg illatát, a vadállatok savanykás kigőzölgését. Szívből nevetett a bohócokon... [...] Picasso a cirkuszról mesélt. Valahányszor volt egy kis pénze, mondotta, meghívta vacsorára a barátait, hogy azután együtt menjenek a cirkuszba. [...] A színház untatta őket. Színházba úgyszólván sohasem jártak...^[21]

A művészeti műfajok mellett a magas és populáris kultúra műfajai – tehát a festészet és az „antiintellektuális” cirkusz – között húzódó határok átjárhatóvá váltak, egymással keveredve különös heterogenitást kaptak a saját műfajukon belül, amivel együtt jár a funkcióváltozás is.^[22] A „túlreprezentált” clown szerepe és alakja pedig változásokon ment keresztül a más művészeti szférákba való átkerüléssel, azokba való beágyazódásával, ennek eredményeként pedig az irodalom és a művészetek motívumban gazdag maszkját jelenti a mai napig, vagyis alakja új elemekkel kiegészülve árnyaltabbá vált.^[23] A művészeket inspiráló és lenyűgöző, a komikum és a karikatúra kifordító és megfordító elemeinek használata a társadalomra és annak habitusára reflektálva, a Toulouse-Lautrec esetében is látható, többszörös identitásképzés, a bohócok alakjában rejlő szubverzivitás – midenezeknek köszönhetően a cirkusz nemcsak a tömegmutatvány és szenzáció képével bír, hanem tekinthető a művészet előképének, egy radikálisan kívülálló, mégis határsértő műfajnak/intézménynek, amely felidézi nyomokban a műalkotásokban rejlő megismerhetetlenséget.^[24] Miért szórakoztatja a felnőtteket is, és miért nyújthat ihletet a művészek számára? Miközben megmarad a spektakulum, a nevetés és elragadtatottsággal teli, az artista és állatidomárok életéért való izgulás funkciójánál, az *őszinte giccsnél*. Az általam bemutatott Henri de Toulouse-Lautrec a cirkusznak ezt a művészeti előképét ragadta meg, amelynek csak egy szeletét tudtam érzékeltetni Cha-U-Kao képeinek elemzésekor. Lefesteni úgy a bohócniót, hogy őt magát állítsa ki vásznain és plakátjain, a megismerhetetlen és szubverzív különállóságában.

[1] Szabolcsi Miklós csupán Degas és Seurat neve mellett említi meg Toulouse-Lautrec-ét, mint akik totális látványfestők. Viszont ez a megnevezés abban az esetben érvényes, amelyet Szabolcsi úgy konstruált meg, hogy Seurat *Cirkusz* és Toulouse-Lautrec *A Fernando-cirkuszban* festményeinek fekete-féher nyomtatású képeit egymás mellé helyezte, mintegy párt alkotva. Mindkettőnél a porond egyik szűk képterű metszete látható, a kép egyik sarkában álló, a kép közepéig elérő, agresszívan megjelenő, ecsetvonáshoz hasonló ostorú állatidomár irányítja a vagy megbokrosodó, légiés lovat és az azon álló lovarnót, vagy pedig a robusztus, pusztító kinézetű ló felé csap az állatidomár, miközben parancsoló tekintetével figyeli a lovarnót. Szabolcsi: *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest, Corvina, 1974, 48. o., a képek itt: 52–53. o.

[2] Harmincéves korára számos képe született a cirkuszról. Amikor alkoholproblémával kezelték egy szanatóriumban, sok cirkuszi jelenetet vagy ahhoz hasonlót készített emlékezetből. Vö. Jacqueline Bouchot-

- Saupique: A Group of Toulouse-Lautrec Drawings in the Cabinet des Dessins. In: Master Drawings, 1965/2, 166–169. és 212–218. o., <https://www.jstor.org/stable/1552793>, utolsó letöltés dátuma 2019. február 8.
- [3] Nem szabad megfélekedezni arról, hogy ekkor ismételt az ázsiai, főleg a japán kultúra hatalmas divathullámmal söpört végig Nyugat-Európán.
- [4] Musée d'Orsay: Henri de Toulouse-Lautrec: The Clown Cha-U-Kao. In: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-clown-cha-u-ka-2996.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=4ae0050a01, utolsó letöltés dátuma 2019. február 10.
- [5] Utóbbiak ellentéteit jelentették a festő születési rendellenességéből fakadó testi korlátainak. Henri de Toulouse-Lautrec tehát valóban egy megfigyelő szerepével bírt. Nyomon követte és bemutatta Párizs akkoriban híres, félvilági nőinek az életét. „One could say that his depiction of their lives both onstage and off was a prefiguration of the contemporary media’s obsession with celebrity.” Lisa Mintz Messinger: Stieglitz and his artist. Matisse to O’Keeffe. The Alfred Stieglitz Collection in The Metropolitan Museum of Art. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, 78. o.
- [6] Jessica Cale: Bohemian Rhapsody: Toulouse-Lautrec’s Montmartre. In: <https://dirtysexyhistory.com/tag/cha-u-ka/>, utolsó letöltés dátuma 2019. február 10.
- [7] Vö. Laurence Senelick: The Changing Room: Sex, Drag and Theatre (2000). New York – London, Taylor and Francis E-Book Library, 2005, o. n.
- [8] Marcus Verhagen: Whipstrokes. In: Representations, 1997/tavaszi, 115–140. o., itt: 119. o., <https://www.jstor.org/stable/2928825>, utolsó letöltés dátuma 2019. február 8.
- [9] Verhagen: i. m., 121. o.
- [10] Jane Kinsman: Masterpieces from Paris. Exhibition, National Gallery of Australia. In: <https://nga.gov.au/Exhibition/MASTERPIECESfromPARIS/Default.cfm?IRN=191261&BioArtistIRN=16815&MnuID=SRCH&ArtistIRN=16815&ViewID=2>, utolsó letöltés dátuma 2019. február 10.
- [11] Vö. Édouard Manet 1877-ben festett azonos című festményét és Émile Zola: Nana. Budapest, Európa, 1982, 350–351. o. Muffat grófot, Nana gazdag szeretőjét, aki a párizsi Villiers sugárúti palotába költözteti a színésznőt, kétségbeesett féltékenység fogja el, amikor Nana az utcalányt, Satint befogadja a házába, és nyíltan vállalja kettejük viszonyát.
- [12] Am nemcsak a bohóc nő esetében, hanem a *Clown dresseur* című kép (1899) esetében is; túlzott maszkulin bohócot alakít át az alsótestében femininné.
- [13] Ahogy Angela Carter is androgün vonásokkal ruházza fel Fevverst, a regény főszereplőjét; vö. Angela Carter: Esték a cirkuszban. Budapest, Magvető, 2011.
- [14] Verhagen: i. m. 137. o.
- [15] Ha megfigyeljük Cha-U-Kao bevonulását, a publikumot egyáltalán nem hozza izgalomba és büvöli el a bohóc nő és díszkísérete, a nagy csinnadratta ellenére sem. Csak egy szemüveges úr fordul a látványosság felé.
- [16] Különösen ebben a könyvében több helyütt is kifejtett véleményével: H. Orlóci Edit: Szabad a porond. A magyar cirkuszi testnyelvjáték (1890–1914). Budapest, Jászöveg Műhely, 2006.
- [17] Vö. Teller Katalin: „Az exorbitáns bizonyuljon orbitánsnak”. Az 1920-as évek cirkuszelméletei és gyakorlatai. In: Olay Csaba – Weiss János: A művészettől a tömegkultúráig. Budapest, L’Harmattan – Könyvpont, 2014, 205–214. o.
- [18] Orlóci: i. m., 113. o.
- [19] Orlóci: i. m., 118. o.
- [20] Számos forrást meg lehetne jelölni. Lásd például n. n.: Brief History of Circus. National Fairground and Circus Archive. In: <https://www.sheffield.ac.uk/nfca/researchandarticles/circushistory>, utolsó letöltés dátuma: 2019. február 22.; n. n.: The Nikitin Brothers. In: http://www.circopedia.org/Russian_Circus_of_the_Nikitin_Brothers, utolsó letöltés dátuma: 2019. február 22.
- [21] Szabolcsi: i. m., 50. o.
- [22] Teller: i. m., 206. o.
- [23] Szabolcsi: i. m., 19. o.
- [24] Teller: i. m., 205. o.