

## **Tóth Réka: Circus Amok: 21. századi freak show**

Dolgozatomban azt vizsgálom meg, hogy a cirkuszi előadásokra milyen mértékben alkalmazhatók esztétikai szempontok, illetve mennyiben képesek kultúr- és társadalomkritikai tartalmakat artikulálni. A modern cirkusz vállalkozói szemléletére fókuszálva rávilágítok, hogy miként válik a cirkusz a kirekesztettek menedéke helyett egy felkapott művészeti ággá, és az esztétizálása hogyan kapcsolódik bele a poszt-fordista termelés kreatív fordulatába. A Circus Amok segítségével azt mutatom be, hogy ilyen körülmények között hogyan képes mégis társadalmi kritikát megfogalmazni egy cirkuszi előadás. A Circus Amok előadásainak esztétikájában azt elemzem, hogy a hagyományos cirkuszi eszköztárat miként forgatják ki, és hogyan hozzák mozgásba a queer és a groteszk fogalmait. A különbözőség megjelenítésével nemcsak a régi freak show hagyományát elevenítik fel, hanem rákérdeneznek az uralkodó narratívák normalitására: a szakállas nő és a queerség központi szerepe a Circus Amok-ban a nőiségről és a másságról alkotott elképzeléseink elbizonytalanításán dolgozik.

### 1. A modern cirkusz

A cirkuszi számok története több száz évre nyúlik vissza, de a 18. századra alakult ki a különböző mutatványok sorozatából a cirkusz mint performatív előadás. A hagyományos cirkusz általában etnikai kisebbségek vagy más kirekesztett, szegény csoportok társulásából jött létre, és mivel hosszabb időre nem telepedhettek le, illetve gazdaságilag is rá voltak kényszerítve, ezért nomád életmódot folytattak. Az előadások során a nézők számára olyan egzotikus és rendkívüli mutatványokkal készültek, amelyek „a bátorság testi élményét, a kockázatot, a szélsőséges fizikalitást, és a rendkívüli, álomszerű, abszurd, kalandos és marginális világokat”<sup>[1]</sup> idézte meg. A 20. század második felében azonban olyan cirkusziskolák nyitottak meg, amelyek a családi közösségekre épülő cirkuszi hagyománnyal szemben professzionális karrierlehetőséget teremtettek bárki számára, és ezzel a cirkusz társadalomban betöltött szerepe is egyre inkább átalakult:

Az ipusztriális és poszt-ipusztriális társadalmakban a cirkusz fokozatosan az egyik olyan előadóművészetté vált, amely meghatározza a kultúrát. A tiszteletet parancsoló művészi státusza egy új keletű jelenség. A cirkusz mai viszonylagos dzsentifikációja a nemzeti intézményekben, a műemlékekben, hivatalos fesztiválokon és multinacionális vállalatok formájában párhuzamosan jelent meg az ősi nomád életforma továbbélésével, amely számos cirkuszi család számára továbbra is azt a megélhetést jelenti, amelyet társadalmi környezetükben maradvá látványos mutatványok által érnek el.<sup>[2]</sup>

A cirkuszok dzsentifikációja, ahogy Bouissac nevezi, egy nagyobb gazdasági átalakulás következménye, amely a neoliborális gazdaságpolitikában a kreatív munka kiterjedtté válását jelentette. Ebben a kontextusban a kreativitás fogalma, illetve a hozzá kapcsolható szabadság és önmegvalósítás, a korábbi hierarchizált munkaszervezéssel és kevés autonómiával szembeni pozitív kiállást jelenti. Valójában a kreatív munkák – mind az alacsony, mind a magas fizetés esetében – a szabadságnak köszönhetően bizonytalan, átmeneti és kiszolgáltatott helyzetet eredményeznek, ráadásul a kreatív szakmák a munka és a szabadidő összemosódását eredményezték. A kreatív karrier az általában is szolgáltatásalapú, immateriális munkára építő kapitalizmus korszakában jelentek meg, ahol a művészi és kreatív tartalmak a gazdasági termelési meghatározó részévé váltak. „A művészet és a művészek többé nem a »a szabadság, a heterogenitás, a különbözőség és a deviancia paradigmái«, vagy

a társadalmi és politikai kritika forrásai, hanem a fegyelmezés, a kapitalista termelés és a kommodifikáció eszközei.”[\[3\]](#) A cirkuszi karrier, illetve a cirkuszi mutatóványok mint hobbik, testformálási gyakorlatok elterjedése a városi gazdaság kulturális iparágak felé fordulásával párhuzamosan zajlott, és így a művészivé emelkedésük ebbe a folyamatba ágyazódott bele.

A cirkuszi előadások átalakulásával azonban megjelentek olyan cirkuszi gyakorlatok, előadások, amelyek valamilyen társadalmi hatást tűznek ki célul. A nevelő célú vagy közösségépítő cirkuszi gyakorlatok („social circus”) a figyelmet, az együttműködést erősítik, míg politikailag elkötelezett aktivisták a tüntetéseken, utcai performanszok során alkalmaznak cirkuszi megoldásokat az erőszakmentes ellenállás jegyében (pl. Clandestine Insurgent Rebel Clown Army).

## 2. Circus Amok

A cirkusznak egy újabb fajtáját képviseli a Circus Amok, amely radikális utcai performansz-előadásokkal („radical street performances”) kívánja megszólítani a helyi lakosságot. A honlapjukon így mutatkoznak be:

A Circus Amok egy New York-i székhelyű cirkuszi-színházi vállalat, amelynek az a küldetése, hogy ingyenes public art műveket biztosítva megszólítsa New York város lakosságát a kortárs társadalmi igazságosság témáival.

Jennifer Miller igazgatásával és alapításával a csoport 1989 óta van együtt, azóta az egy porondon bemutatott, vicces, queer, szarkasztikus és szexi, politikai látványosságait a város különböző környékeire viszik el. Hagyományos cirkuszi mutatóványokat – kötél-táncot, zsonglőr-ködést, akrobatikát, gólyalábazást, bohócszámokat – kombinálják experimentális tánccal, életnagyságú bábjátékkal, régi és új zenével, gendert áthágó performanszművekkel és improvizációs technikákkal, új jelentéseket teremtve a cirkusz számára, miközben a városi tömegek számára továbbra is szórakoztatást nyújtanak a városi utcákon, kertekben, parkokban és játszótéren.[\[4\]](#)

Habár már 1989-ben megalakultak, 1993-ig beltéri performanszokat tartottak, és csak utána változtattak, és vitték ki darabjaikat a köztérre. A darabok minden esetben valamilyen politikai témát ölelnek fel, amelyet közösen, hosszú beszélgetések során találnak ki. Habár a téma egy évre szól, a különböző helyszínekhez adaptálódnak, a társulat igyekszik minél inkább helyspecifikussá tenni az előadásait.

### 2.1. Freak show

A freak show a hagyományos cirkuszban a „szörnyszülöttek” látványossággá tételét jelentette. A Circus Amok a szakállas nő toposzát eleveníti fel, hiszen igazgatója, Jennifer Miller egy cisz nő, aki szakállas. Amíg a „freak show a marginalizáltakat a központba helyezte, hogy egy olyan helyet szolgáltasson, ahol a domináns, hegemon tekintet a Másik szemtanúja volt”,[\[5\]](#) addig a Circus Amok előadásai az ellenállás jegyében születtek meg, és a cirkuszi előadás keretén belül forgatja ki a nőiség és normalitás koncepcióit.

Azáltal, hogy Miller szakállal jelenik meg, de női ruhákat visel, és női hangot beszél, áthágja a nemi szerepekről alkotott bináris felfogást, és ezáltal deviánsként jelenik meg. A rövid haj és arcszőrzet a férfiak, míg a hosszú haj és sima arc bőr a nők képzetéhez társul, de az arcszőrzet a rövid hajnál sokkal erősebb határáthágásnak számít. Így az, „hogy Miller

szándékosan használja az arcát arra, hogy behatoljon a gender hibriditás területére, egy erőteljes taktika, amely újírja a kényszerű normativitás autoritását, a »nőről« alkotott kép hegemonikus meghatározottságát.”[6] A szakáll mint az esszenciális nőkép egyik legnagyobb ellensége a nőikkel szembeni fegyelmező eszközként kerül felhasználásra, és a hegemon kultúrában a normatív női test ellenpéldája jelenik meg. Azáltal, hogy Miller nem betegségként, devianciaként tekint a szakállára, és azt nem távolítja el, szembeszáll a nőket eltárgyasító, fegyelmező diskurzusokkal, és megteremti a saját „szakállas hölgy” mítoszát.

De nemcsak a megjelenése, hanem a retorikája is kiforgatja a hagyományos szakállas hölgy („bearded lady”) képét azáltal, hogy megfordítva, úgy hivatkozik magára, mint nő, szakállal („woman with beard”). Ez a megfordítás a másodlagos nemi jelleg – az arcszörzet – helyett a nőiségre helyezi a hangsúlyt, és ezáltal szintén felszabadítja magát a stigmatizált szakállas nő kép alól. Ez a nyelvi játék alátámasztja „Judith Butler állítását, miszerint habár lehet, hogy nem lehetséges a hatalmi viszonyokon kívül létezni, de szubverziók megjelenhetnek, és valóban képesek lehetnek változást okozni.”[7]

A jelmezekkel hasonlóképpen Butler performativitás-elméletét erősíti meg a cirkusz, miszerint a nemi jelzők nem rögzítettek, csupán a folyamatos ismétlés, előadás révén jelennek meg állandó és megváltoztathatatlan tulajdonságokként.[8] Azáltal, hogy a Circus Amok előadásain a férfiak női ruhákat, melltartót és parókát viselnek, míg Miller ahelyett, hogy eltüntetné, büszkén viseli a szakállát, rájátszanak a nézők elvárásaira, és megkérdőjelezzik a nemi jelzők normativitását. Mindezt pedig egy előadás keretén belül teszik, ahol a cirkuszi humor alkalmazásával lehetőség nyílik rámutatni az esszenciális nőiség vagy férfiaság disszonanciájára. A nézők rákényszerülnek, hogy átértékeljék a nemi jelzők stabilizálását, és ugyanakkor a más, a normalitástól eltérő testek a cirkuszi előadásban levetkőzik a deviánság asszociációit. „A Circus Amok felkarolja a marginalizált testet, játszik vele, és a parkokban bemutatja a közönségnek. Ez a cselekedet a test fizikai másságát ismerőssé teszi, a hegemon diskurzus által freaknek tekintetteket megjeleníti a köztereken.”[9]

A hagyományos freak show-kkal ellentétben a fizikai másságot képviselő előadók a Circus Amokban nem mint szörnyszülöttek, dehumanizált személyek jelennek meg. Ugyanakkor itt is mint látványosság szerepelnek, akik azonban a freak show-k hierarchiáját megfordítják: „Miller kijátssza a bámulásra való hajlamot, azonban a látványosságot a közönség humanizálására használja fel, nem pedig a freak dehumanizálására.”[10] A freak show-kra jellemző egyenlőtlenéget a néző passzív tekintete és a cirkuszi előadók aktív szereplése között a Circus Amok előadásain úgy igyekeznek feloldani, hogy interaktívabbá teszik az előadásukat, miután pedig végeznek, a pakolás során szóba elegyednek a közönséggel, hogy ne csak a cirkuszi illúzió keretén belüli látványossággént értelmezzék őket.

Mark Sussman a Circus Amok-ot az említett felforgató potenciáljai miatt queer cirkusznak nevezi.[11] A „queer” a nemiségről alkotott fogalmaink dekonstrukcióján dolgozik, ahogy Eve Kosofsky Sedgwick fogalmaz: „a lehetőségek, rések, átfedések, disszonanciák és rezonanciák nyitott hálójában, ahol a jelentések felfüggesztése vagy túlsúlya bárki genderének vagy szexualitásának alkotóelemeit tekintve nem monolitikus jelzéseként konstruálódik.”[12] A freak diskurzus beemelése a queer művészetbe pedig annak a felfedése, hogy a freak fogalma nem csupán egyes testek deviánsként való megjelölését szolgálja, hanem széleskörű társadalmi gyakorlatokat fed le, amelyek normalizáló és fegyelmező funkcióval rendelkeznek. A freak azonban a normalizáció ellen dolgozik, hiszen az ő teste nem illeszthető a hegemon rendszerbe, és ezért annak számára fenyegetőként jelenik meg. „A »freak« nem egy félreeső pozíciót jelöl, hanem helyette egy eltávolodó mozgást, távolságtartást a fehérség, a

heteroszexualitás, a normalitás és a hatékonyság ideáljaitól. A freak elmélet [...] a különbözőség olyan megközelítése, amely visszautasítja a különbségtétel elhagyását.”[13]

### 3. Karneválesztétika

A cirkuszi előadás keretén belüli freak és queer diskurzusok felforgató működtetése a Bahtyin által leírt karnevált juttathatja eszünkbe. Bahtyin a karnevál fogalmához a középkori és reneszánsz korabeli nevetéskultúra vizsgálatával jut el. Kultúraelméletében a népies, nevetető szertatások szembehelyezkedtek a hivatalos, szakrális és nem szakrális kultuszokkal. A karnevál Bahtyin számára a nevetéskultúra vizsgálatának egyik fő helyszíne, amely számára „egyáltalán nem tisztán *művészi* színházi látványosság és általában nem fér meg a művészet határai között. A művészet és az élet határán helyezkedik el. Tulajdonképpen maga is élet – különleges, játékos formába öltve.”[14] Amíg a hivatalos ünnepek az egyenlőtlenségeket szentesítették, és a fennálló világrend vallási, politikai és erkölcsi normáit megváltoztathatatlanként jelenítették meg, addig a „karneválon az ember mintegy újjászületett, [...] az elidegenedés átmenetileg megszűnt. Az ember visszatért önmagához és egyszerűen embernek érezte magát, a többi ember között.”[15] Amíg tehát a hivatalos ünnepek a fennálló stabilitását hirdették, addig ellenpontként a karneválokön átmenetileg felfüggesztődtek az uralkodó igazságok.

Ezt a mindennapi, össznépi ünnepséget és annak a testi, anyagi vonatkozásait megjelenítő esztétikai felfogásmódot nevezi Bahtyin groteszk realizmusnak. A groteszk „a jelenségeket változásuk, még lezáratlan metamorfózisuk, haláluk és születésük, növekedésük és keletkezésük állapotában mutatja be.”[16] A karnevál és a groteszk így képes destabilizálni a jelenségeket, igazságokat, és nem csupán az átmeneti felszabadulást ünnepli. Miközben a jelenségeket a változásokban, átalakulásukban mutatja be, egyben a történelmi-társadalmi folyamatokat is viszonylagosítja, és ezzel a társadalmi rend hierarchiáit és függőségi viszonyait bomlasztja fel. A groteszk testek a hagyományos esztétikák számára csúfként jelennek meg, mert magukba foglalják ezt az átmenetiséget, változékonyságot. „Semmi sincsen készen bennük – az egész maga a befejezetlenség. S éppen ez a groteszk test felfogása.”[17]

A karneváli mulatság legfontosabb jellemzője a nevetés, amely nem egyéni, hanem kollektív, össznépi kacagás, ahol „*mindenki* nevet, a nevetés itt az »egész világ« kinevetése: [...] *egyetemes*, mindent és mindenkit célba vesz, [...] és végül *ambivalens*: [...] egyszerre tagad és állít, egyszerre temet és új életre kelt.”[18] Ez a kacagás a résztvevőkre magukra is irányul, önmagukat sem tekintik fixnek és befejezettnek, hanem a felszabadító közösségi élmény hatására, akár csak a társadalmi rend, a saját létük is az örök változékonyságot, ambivalenciát fejezi ki. A Bahtyin által leírt nevetés mint közösségi élmény azonban a modern korban átalakult, ahogy az emberek betagozódtak a kapitalista termelésbe. Bergson szerint a modernkori nevetés így „a kizárást és a távolságot szükségszerűen előfeltételezi. Számára a nevetés, habár mindig összekapcsol minket másokkal – mindig egy csoport nevetése –, mégis függ ennek a csoportnak a nevetésük tárgyától való érzelmi elkülönülésétől.”[19] Szerinte ugyanis ez az érzelmi elkülönülés szükséges ahhoz, hogy valamiféle tartós változás történjen az emberek gondolkodásában.

Ezek után felmerül a kérdés, hogy a bahtyini karneváli örömnépség vége után vajon azok a meghatározottsági és függőségi viszonyok, amelyek alól átmenetileg felszabadulnak a résztvevők, nem maradnak-e meg változatlanul, avagy akár azoknak terhe nem lesz-e még nyomasztóbb. Valamint azt is fontos belátni, hogy a karnevál megtisztító ereje csupán a valós

világból való átmeneti kiszakadásként tűnt érvénybe lépni, és így „a karnevál szabadsága mindig is a valós idő merevségétől függ, éppen úgy, ahogy a groteszk Másik mindig is a normatív Azonostól.”<sup>[20]</sup> A bergsoni nevetélmélet a nevetők és a kinevetettek, vagyis ez esetben az előadók és a közönség közötti elválasztással kerüli ki a problémát, amely lehetőséget teremt a nézők számára egy tanulási folyamatban való részvételre, amely azonban egyéni szinten kell, hogy végbemenjen. Egy másik szempont szerint pedig a Circus Amok esetében a darabok átmeneti hatásának a „való életre” való kiterjesztését éppen a groteszk queer ábrázolása jelenti. Malouin szerint ugyanis „a queerség ellent tud állni az időbeliség normatív modelljeinek, és a »hivatalos« és nem a »nem hivatalos« (vagy karneváli) idő közti elválasztást képes megkérdőjelezni.”<sup>[21]</sup> Mivel a queer egyszerre destabilizálja a hegemon rendet, illetve ragadja magához a saját teste feletti hatalmat, kiutat jelenthet a normatív meghatározottságok világából.

#### 4. Összefoglalás

Dolgozatom első részében azt a folyamatot írtam le, ahogyan a cirkuszi előadások betagozódtak a neoliberais kulturális termelésbe, aminek köszönhetően különböző önkormányzati támogatásokat kapnak, művészeti fesztiválok szerepelnek. A cirkusz ezáltal nem (vagy pontosabban nem csak) a kirekesztett társadalmi rétegek gyűjtőhelye, hanem egy kreatív, individuális fejlődést propagáló művészi vagy sporttevékenység lett. Ezáltal azonban betagozódott a rendszerbe, és az a karneváli groteszk, amelyet a dolgozatom második felében írtam le mint alapvető jellemzőt, már nem feltétlen tart ferde tükröt a fennálló rendszer igazságtalanságaival szemben.

A Circus Amok a hagyományos vándorcirkusz elemeit örökíti át, és „bizonyos értelemben a Circus Amok is az – egy normális egyporondos vándorcirkusz drag queen bohócokkal, igazi helyett papírmásé állatokkal, a New York-i hétköznapi élet minőségét illető kétségekkel.”<sup>[22]</sup> Az előadásaik felforgató erejét egyrészt a queer elemek adják, ahogyan a nézőket bevonva megteremtnek egy átmeneti karneváli hangulatot, amelyben a szakállas nő és a melltartós férfiak destabilizálják a leosztott nemi szerepeket, miközben a nevetés erejével felszabadítják a nézőket a hétköznapi élet elvárásaitól. Az előadásaik azonban ezen jóval túl mutatnak, minden évben a választott témájuk aktuálpolitikai kérdéseket szólaltat meg (például privatizáció, migráció, globális felmelegedés). Ezek az előadások ingyenesen látogathatók, és többnyire olyan köztereken játszódnak, amelyeket már privatizáltak. A cirkusz így olyan művészi beavatkozássá válik, amely egyszerre jeleníti meg a köztér funkcióvesztését, közösségi voltának elvesztését, valamint tereli a közönség figyelmét egy aktuális politikai témára.

---

[1] Bessone, Ilaria: Italian „Contemporary” Circus in a Neoliberal Scenario: Artistic Labour, Embodied Knowledge, and Responsible Selfhood. Phd dolgozat, Torino – Milánó, 2017, 13. o.

[2] Bouissac, Paul: Semiotics at the Circus. Berlin – New York, de Gruyter, 2010, 12. o.

[3] Bessone: id. mű, 46. o.

[4] Circus Amok: History. In: <https://www.circusamok.org/history/> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. január 24.)

[5] Kafai, Shayda: Subverting the Myth of the Bearded Lady: Jennifer Miller and Circus Amok. In: MP: An Online Feminist Journal, 2010/2, 59–80. o., itt: 70. o.

[6] Id. mű, 69. o.

[7] Id. mű, 68. o.

[8] Butler, Judith: Jelentős testek. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest, Új Mandátum, 2005, 23. o.

[9] Kafai: id. mű, 73. o.

[10] Id. mű, 75. o.

[11] Sussman, Mark: Queer Circus: Amok in New York. In: Jan Cohen-Cruz (szerk.): Radical Street Performance. New York, Routledge, 1998, 262–270. o.

- [12] Kosofsky Sedgwick, Eve: Tendencies. Durham, Duke University Press, 1993, 8. o. Idézi: Kafai, id. mű, 72. o.
- [13] Lorenz, Renate: Queer Art: A Freak Theory. Bielefeld, Transcript -Verlag, 2012, 21. o. Idézi: Bryan, Jade: Reclaiming "Freak" Discourses of Queer Desirability in Circus Amok. In: Journal of Literary & Cultural Disability Studies, 2018/ 3, 375–378. o., itt: 376. o.
- [14] Bahtyin, Mihail: Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Ford.: Könczöl Csaba és Raincsák Réka. Budapest, Osiris, 2002, 15. o.
- [15] Id. mű, 18. o.
- [16] Id. mű, 34. o.
- [17] Id. mű, 35. o.
- [18] Id. mű, 20. o.
- [19] Stoddart, Helen: Rings of Desire: Circus History and Representation. Manchester – New York, Manchester UP, 2000, 99. o.
- [20] Batson, Charles R. é. m.: Freak and Queer. In: Performance Matters, 2018/1 – 2, 163 – 199. o., itt: 170. o.
- [21] Id. mű, 174. o.
- [22] Sussman: id. mű, 263. o.