

**Universiteit Gent,  
Faculteit Letteren & Wijsbegeerte,  
Vakgroep Nieuwste Geschiedenis  
Academiejaar 2003-2004**

# **In de ban van de ring: Beeld en betekenis van het circus in de burgerlijke samenleving (ca. 1850 – 1950)**

**Eindverhandeling voorgelegd tot het behalen van de graad  
van Licentiaat in de Geschiedenis  
door Sarah Keymeulen**

UNIVER  
SITEITS  
BIBLIO  
THEEK  
GENT

**Promotor: Prof. Dr. Jan Art  
Commissaris: Prof. Dr. Karel Velle  
Commissaris: Prof. Dr. Marc Jacobs**

UNIVER  
SITEITS  
BIBLIO  
THEEK  
GENT

# *Inhoud*

<b>INHOUD</b>	<b>I</b>
<b>VOORWOORD</b>	<b>IV</b>
<b>INLEIDING</b>	<b>V</b>
1. HET CIRCUS: EEN KORTE VOORSTELLING VAN HET ONDERWERP	V
2. PROBLEEMSTELLING: EEN NIEUWE KIJK OP CIRCUSONDERZOEK	XII
<b>DEEL I. DE STUDIE VAN HET CIRCUS: DANSEN OP HET SLAPPE KOORD?</b>	<b>1</b>
3. BRONNENPROBLEMATIEK: EEN SYNOPSIS	2
4. METHODOLOGISCHE BESCHOUWINGEN	10
<b>DEEL II. HISTORISCH KADER</b>	<b>14</b>
5. BEKNOPTE HISTORIEK VAN HET CIRCUS	14
6. CIRCUS: HET MEKKA VAN DE MODERNISERING?	16
6.1 Definitie en periodisering van het moderniseringsproces	16
6.2 De triade van de modernisering: differentiatie, commodificatie, rationalisatie	17
6.2.1 <i>Differentiatie</i>	17
6.2.2 <i>Commodificatie</i>	19
6.2.3 <i>Rationalisatie</i>	21
6.3 Het vraagstuk van de sociale cohesie	23
6.4 Verstedelijking, vrijetijd en de 'spektakelmaatschappij'	24
6.4.1 <i>Het circus in de context van verstedelijking</i>	25
6.4.2 <i>Het circus in de context van vrijetijd</i>	28
6.4.3 <i>Het circus in de context van de spectacularisering van de samenleving</i>	30
6.5 Imperialisme en kolonialisme	33
6.6 Transport, technologie en media	36

<b>DEEL III. THEORETISCH KADER</b>	<b>41</b>
7. BINAIRE OPPOSITIESCHEMA'S IN DE HISTORIOGRAFIE	41
8. HET CIRCUS ALS HET PROTOTYPE VAN DE ANDER?	43
9. HET CIRCUS ALS HET PROTOTYPE VAN VOLKSCULTUUR?	52
10. BINAIRE OPPOSITIES IN DISCOURSANALYSE	57
<b>DEEL IV. HET CIRCUS EN DE BURGERMAATSCHAPPIJ: EEN AMBIGUE VERHOUDING</b>	<b>59</b>
11. INLEIDING: BELEID EN BEELDVORMING OVER CIRCUS	59
12. DE MARGINALISERING EN BESCHAVING VAN HET CIRCUS	61
12.1 Seculiere autoriteiten & het circus: tussen marginalisering en gedoogbeleid	61
12.1.1 <i>Circusartiesten: een etnisch-culturele minderheid?</i>	61
12.1.2 <i>De begripsverwarring tussen circusartiesten en zigeuners</i>	65
12.1.3 <i>De bescherming van circuskinderen: arbeid, moraliteit en onderwijs</i>	68
12.1.4 <i>Circusartiesten en de overheid: een pragmatisch beleid</i>	77
12.2 Geestelijke autoriteiten & het circus: tussen beschaving en voorbeeldfunctie	83
12.2.1 <i>De stichting L'Oeuvre des Forains: zielzorg voor foor- en circusreizigers</i>	83
12.2.2 <i>Het doel van L'Oeuvre des Forains: bekering en beschaving</i>	86
12.2.3 <i>Het werkterrein van L'Oeuvre des Forains: evangelisatie &amp; alfabetisering</i>	88
12.2.4 <i>L'Oeuvre des Forains en de beeldvorming over foor- en circusreizigers</i>	91
13. DE IDEALISERING VAN HET CIRCUS: EEN 'POËTISCHE UTOPIE'	94
13.1 De 'poëtische utopie' van het circus: een bron van inspiratie	95
13.2 De 'poëtische utopie' van het circus: een burgerlijke constructie	97
13.3 Nomadisme	101
13.3.1 <i>Nomadisme in de circusliteratuur</i>	101
13.3.2 <i>Nomadisme als strategie</i>	107
13.4 Familietraditie	114
13.4.1 <i>Familietraditie in de circusliteratuur</i>	114
13.4.2 <i>Familietraditie als strategie</i>	122
13.5 Arbeidsethos	134
13.6 Rituelen en sacraliteit	143

<b>CONCLUSIE</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	<b>158</b>
14. ONUITGEGEVEN BRONNEN	158
15. UITGEGEVEN BRONNEN	159
16. LITERATUUR	160
17. INTERNETLOCATIES	167
18. ILLUSTRATIES	169

## *Voorwoord*

*Verschillende personen hebben bijgedragen tot de totstandkoming van dit werk.*

*In de eerste plaats bedank ik mijn promotor, Prof. Dr. Jan Art, voor het vertrouwen dat hij - ondanks het onconventionele onderwerp van deze thesis - in mij heeft gesteld en de vrijheid die hij me heeft geboden om mijn eigen weg te zoeken. Ik ben Prof. Dr. Marc Jacobs erg dankbaar voor zijn enthousiaste en inventieve begeleiding, om mij te wijzen op relevante auteurs, invalshoeken en evenementen over circus en om mij te laten inzien dat men, mits een creatieve omgang met de bronnen, ook op basis van 'sprokkels' een boeiend historisch werk kan afleveren. Prof. Dr. Karel Velle ben ik erkentelijk voor zijn behulpzaamheid bij de zoektocht naar relevante archiefbronnen in verband met het circusmilieu. Ik bedank ook Prof. Dr. Magda Devos om mee op zoek te gaan naar de etymologische oorsprong van het begrip circus.*

*Ik dank de heren André De Poorter, Erik van Lathem en Guy Puttevils om hun kennis over de circuswereld met mij te delen en hun collecties voor mij open te stellen, en Dhr. Edouard Remuhs van de Betere Boekenwinkel omdat hij zo vriendelijk was mij de zeldzame catalogus van Marc Chagall over circus toe te vertrouwen om er enkele passages uit te kopiëren.*

*Als het schrijven van deze thesis één lange circusvoorstelling is geweest, dan verdient Gillian een ereplaats op de tribune van dit voorwoord om het hele spektakel geduldig met mij uit te zitten, om de plankenkoorts onder controle te houden met bizarre muzikale intermezzo's en om te jongleren met synoniemen wanneer ik weer eens naar het geschikte woord zocht. Hannes of Zijne Nooit Aflatende Staat van Paraatheid bedank ik voor de louterende bezoekjes, de lekkere pannenkoeken en de hartverwarmende babbels. Hij bezit de humor, de mensenkennis en het relativiseringsvermogen van een geboren clown, en dat is een compliment. Ik bedank al mijn vrienden uit geschiedenis en daarbuiten omwille van hun kleurrijke persoonlijkheden. De bewoners van het Vacuüm Circus bedank ik om hun poorten open te stellen voor enkele gesmaakte geschiedenisfeestjes, en om de straatparades gaande te houden die echte circussen al ettelijke jaren geleden hebben moeten laten varen.*

*Tot slot wil ik in het bijzonder mijn ouders bedanken voor hun onmisbare morele en financiële bijdrage tot dit werk, mijn grote zus Els en mijn tante Nini voor het nalezen van een groot deel van deze thesis en mijn grootouders voor hun lieve, bemoedigende woorden.*

## *Inleiding*

### **1. Het circus: een korte voorstelling van het onderwerp**

Wie 'circus' zegt, denkt aan rood-wit-gestreepte tenten, glinsterende pakjes, tromgeroffel, volgspots in dramatische kleuren, acrobaten, clowns en olifanten. Kinderen denken aan de kleurrijke prentenboekjes over circus, de affiches in de stad of aan die keer dat ze met de hele klas een namiddagvoorstelling bijwoonden en na afloop even op de foto mochten met de paardjes. Volwassenen herinneren zich de circusvoorstellingen die ze met hun kinderen bezochten, of mijmeren nostalgisch over vroeger, toen ze jong waren en de komst van een circus in de stad nog een opwindende ervaring was.

Romantische zielen - waartoe ik mijzelf tegen beter weten in kan rekenen - dromen weg bij de lange omzwervingen van circusreizigers langs eenzame, verregende wegen en bij de magische sfeer die regeert in de woordenloze beslotenheid van de circustent, waar voorstelling na voorstelling wordt gegoocheld met grote thema's als Liefde, Dood, Humor, Tragiek en Ontroering. De representatie van het circus in de populaire cultuur - dat is in romans, poëzie, films, liedjesteksten, reclame, kunst, pers, etc. - reproduceert, verspreidt en versterkt dit beeld. Sceptici hebben het eerder over gebakken lucht, over vergane glorie en voorbijgestreefd volksvermaak, over slechte smaak op wielen en dieren in te kleine kooien. Circus is met andere woorden een complex van associaties, beelden en betekenissen. Een eenduidige definitie geven van het fenomeen is onmogelijk en vooral onwenselijk, omdat circus precies gebruik maakt van zijn verwarrend en enigmatisch karakter om de toeschouwers een totaalspektakel te verschaffen van gemeenschappelijke en persoonlijke, zintuiglijke en mentale ervaringen.

Op de persvoorstelling van zijn publicatie *Circussen in Vlaanderen* stelde Marc Jacobs: "Circus is een bijzondere vorm van cultuur. Het tart en bespeelt niet alleen de verbeelding. Het tart en bespeelt ook allerlei categorieën en indelingen. De circuswereld is niet gemakkelijk in een hokje of in een set van regels te vatten. Dat maakt het natuurlijk niet eenvoudig maar wel des te spannender voor onderzoekers."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> JACOBS M., *Circus en cultuur*, toespraak gehouden op een persconferentie te Brussel op 13/03/2002, naar aanleiding van het verschijnen van de publicatie *Circussen in Vlaanderen* en de ondertekening van een afsprakennota tussen voormalig Minister van Cultuur Bert Anciaux en de zeven erkende Vlaamse circussen.

Met dit inzicht als leidraad trad ik als een geïntrigeerde maar kritische toeschouwer de 'wondere wereld van het circus' tegemoet, vastberaden om zijn geheimen te ontrafelen en zijn complex en ambigu karakter te proberen vatten, ontleden en indien mogelijk ook verklaren. Ik had een thesisonderwerp te pakken waarin ik me kon vastbijten, ik had de kans om een alom bekend, universeel maar marginaal cultureel fenomeen uit zijn tent te lokken en in de openbaarheid te brengen – en mijn opwinding daarover kon vergeleken worden met de sensatie die de artiest in het circus moet voelen net voor hij de salto mortale ten uitvoer brengt.

Circus is een fenomeen dat automatisch verbanden oproept met volksvermaak en folklore, en als thema frequent opduikt in de beeldtaal en het woordgebruik van de populaire cultuur. Het vormt een belangrijke inspiratiebron voor kunstenaars, auteurs, muzikanten, striptekenaars en reclamemakers; het wordt gebruikt voor educatieve projecten in scholen en het behoort tot het collectief geheugen van vrijwel elke stedelijke gemeenschap. Die prominente plaats in de populaire cultuur dankt het circus aan zijn populariteit in het verleden.

In de 19<sup>e</sup> en het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw kende het circuswezen overal in Europa en in Amerika een grote bloei, en in België was dat niet anders. Naast de rondreizende circussen, die tot diep in de 20<sup>e</sup> eeuw bijna onlosmakelijk verbonden waren met kermissen, kwamen her en der ook vaste circusgebouwen voor. De 'cavalcades' door de straten en de circusvoorstellingen zelf lokten steevast massa's kijklustigen.

Het circus serveerde de toeschouwers wat ze in het dagelijkse leven nooit te zien kregen: uitzonderlijke fysieke proeven, wilde dieren, vreemde volkeren, medische abnormaliteiten... In de circustent wisselden onhoudbare spanning en algehele hilariteit elkaar even snel af als een partij kegels in de handen van een jongleur, konden clowns de gangbare regels rustig met de grotesk lange voeten treden en kreeg het publiek een portie magie toegediend die zijn dagelijkse leefwereld even deed relativeren.

De belangstelling voor de mysterieuze, exotische circuswereld vormde een opvallende discrepantie met de argwaan waarmee sommige mensen - en niet in het minst de lokale autoriteiten - circusartiesten bejegenden. Omwille van hun marginaliteit werden zij niet zelden bestempeld als zigeuners of criminelen, die de sociale orde in de sedentaire gemeenschap zouden verstoren en de (morele en fysieke) veiligheid van de burgers in het gedrang zouden brengen.

In de loop van de 20<sup>e</sup> eeuw belandde het circus in een tot op heden blijvende impasse, die over het algemeen wordt toegeschreven aan de niet te stuiten opmars van de massamedia. Door de opkomst van film, televisie, radio en toerisme ging de unieke capaciteit van het circus om 'de wereld in het dorp' te brengen verloren, en verwerd circus voor velen niet meer dan een voorbijgestreefd volksvermaak.

Deze beknopte excursie over de (moderne) geschiedenis van het circus brengt ons meteen ook bij een aantal invalshoeken waarrond het onderzoek naar circus zich tot op heden heeft gekristalliseerd.<sup>2</sup>

**Historische studies** benadrukken vooral de samenhang tussen de evoluties binnen het circus en de ontwikkelingen in het moderniseringsproces. Het rondreizend circus verschafte een levendig cultureel venster op het complexe, vluchtige web van historische veranderingen in dit tijdperk. Het circus van rond de eeuwwisseling was een krachtig cultureel icoon van de nieuwe, moderne natiestaat. Deze uitgestrekte, kosmopolitische cultuurvorm was het product van dezelfde sociale en economische krachten die ook inwerkten op andere gebieden van de maatschappij. De ontwikkeling van het circus *reflecteerde* echter niet alleen de sociale, economische en technologische evoluties van zijn tijd, ze *beïnvloedde* ook in aanzienlijke mate de cultuur, als inspiratiebron voor andere ontspannings- en vermaaksvormen en als kennisverspreider. Lang voor de komst van film, televisie of internet bracht het circus 'de wereld aan huis'. De groei van het circus verhaalde de overzeese expansie van de natie, de militaire macht en de structuren van raciale hiërarchie. Het circus kwam tot in de kleinste gehuchten en versnelde zo de infiltratie en interiorisering van culturele veranderingen op het gebied van modernisering, urbanisatie, industrialisering en overzeese expansie. Het circus was ook onlosmakelijk verbonden met bredere sociale kwesties in verband met ras, fysieke handicaps en dierenrechten. Zo werd onder invloed van de medicalisering en verwetenschappelijking het kijken naar freaks aanvankelijk gelegitimeerd als een educatieve ervaring, om vervolgens - ten gevolge van gewijzigde maatschappelijke normen - moreel onaanvaardbaar verklaard te worden.

---

<sup>2</sup> De geschiedenis van het circus wordt soms al aangevat vanaf de Oudheid. Een licentieverhandeling werd geheel aan de voormoderne geschiedenis van het circus gewijd. Cf. EELBODE B., *De voorgeschiedenis van het circus: overzicht van de oudheid tot Philip Astley; bijdrage tot de historiografie van het circuswezen*, Leuven, KUL (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1982, 261 p. (Instituut voor Lichamelijke Opleiding).



Een dergelijke aanpak vinden we in eigen land onder meer terug bij Guido Convents.<sup>3</sup> Voor wat het buitenland betreft zijn de studies van Janet Davis treffende voorbeelden van deze werkwijze.<sup>4</sup>

**Antropologische, etnografische en semiotische studies** concentreren zich voornamelijk op de specifieke codes, symbolen en rituelen die in het circus worden uitgespeeld en die bijdragen tot zijn mysterieuze, enigmatische, magische karakter.

Voorals Paul Bouissac heeft in dit opzicht baanbrekend werk verricht. Bouissac was eerst zelf artiest en directeur van een rondreizend circus, alvorens universitair hoogleraar Semiotiek te worden. Hij onderzoekt het circus als een complex, poëtisch universum waarin conventionele grenzen, categorieën, betekenissen en codes worden gemanipuleerd en bespeeld. Als semioticus 'leest' en 'decodeert' hij circusperformances als metaculturele teksten en gaat hij na welke interacties daarbij plaatsvinden tussen de performers en het circuspubliek.

Zo analyseerde hij onder meer het semiotisch statuut van circusvoorstellingen en –affiches, onderzocht hij de problemen en betekenissen die ontstaan wanneer een circus zich invoegt in de ruimtelijke structuren van een stad en ging hij na op welke manier circusbezoek kan bijdragen tot de cognitieve ontwikkeling van kinderen. Op die manier krijgt het kleinste detail in de circusperformance een culturele betekenis: van de volgorde van de acts in circusprogramma's tot de presentatie van de artiesten in de piste, van de kleuren en de typologie op de affiches tot de muziek en de kostuums die in de voorstelling worden gebruikt.

**Sociologische studies** over het circus situeren zich doorgaans binnen de context van een ruimer onderzoek naar marginale groepen in de samenleving. Daaronder kunnen woonwagenbewoners worden begrepen, maar ook zigeuners, binnenschippers of leurders. Sociologen analyseren de evolutie van het beleid ten opzichte van deze groepen, hun economische en sociale positie, de overlevingsstrategieën die ze hanteren of de processen van stigmatisering en minorisering waarmee ze te maken hebben.

---

<sup>3</sup> Cf. CONVENTS G., 'Van spel tot amusementsproduct. Een poging tot het situeren van de kermisfoor in een industrialiserende maatschappij (tot 1940)', in: VAN GENECHTEN G., *Kermis, het spiegelpaleis van het volk*, Gent, MIAT, 1986, p. 48-111.

<sup>4</sup> DAVIS J., *The Circus Age. Culture and Society under the American Big Top*, University of North Carolina Press, 2002. [http://www.ibiblio.org/uncpress/chapters/davis\\_circus.html](http://www.ibiblio.org/uncpress/chapters/davis_circus.html).

Een exhaustieve studie over woonwagenbewoners in Nederland werd gemaakt door Annemie Cottaar.<sup>5</sup> Ze verwijst daarin echter slechts zeer beknopt naar circusreizigers - volgens haar niet uit onachtzaamheid of desinteresse, maar omwille van het problematische karakter van systematisch bronnenonderzoek naar ambulante vermaaksvormen. We komen hier verder op terug.

Omdat over het circus hoofdzakelijk gerechtelijke en politieke bronnen zijn bewaard, wordt het circusmilieu in studies over beleid en behandeling van woonwagenbewoners meestal eenzijdig als een criminele, marginale groep benaderd. Cottaar schrijft in dat verband: "Al eeuwenlang zijn historici in het voetspoor getreden van de afwerende overheden en hebben zij gezorgd voor een continue reproductie van het negatieve beeld over rondtrekkende mensen. Ook heden ten dage besteden zij aan dergelijke groepen alleen aandacht in de context van criminaliteit, marginaliteit en armoede. De sociaal-economische positie van ambulante beroepsbeoefenaren door de tijd heen is, wanneer we ons tot Nederland beperken, zelden onderwerp van studie geweest."<sup>6</sup> De criminele invalshoek, gebaseerd op een aantal selectieve, meestal traditioneel repressieve bronnen, besteedt vooral aandacht aan de houding van de autoriteiten en houdt doorgaans vast aan de bestaande negatieve interpretaties over de sociaal-economische positie en functies van woonwagenbewoners.

Om een vollediger, genuanceerder beeld te kunnen schetsen, raadt Cottaar onderzoekers daarom aan om naast justitiële bronnen ook alternatieve bronnen te raadplegen, zoals economische, statistische en administratieve documenten, maar ook kranten, literatuur, eigentijdse beschrijvingen, iconografisch materiaal en interviews.

Deze bemerking brengt ons bij de **populariserende literatuur** over circus.

Een peiling naar de beschikbare literatuur over circus levert alleen al voor België een waslijst op van publicaties. De overgrote meerderheid hiervan bestaat echter uit populariserende, anekdotische werken, geschreven met één gemeenschappelijk (en uiteraard niet onverdienstelijk) doel: de belangstelling voor het circus weer op te krikken door een soort 'familiekroniek' te schetsen van het 'magische maar harde' (Belgische) circusleven.<sup>7</sup>

Deze studies zijn meestal van de hand van circusliefhebbers die zich op basis van eigen privé-collecties, onsystematisch pers- en bronnenonderzoek en hun eigen ervaringen met de circuswereld wagen aan een publicatie. Onder meer André De Poorter en André Minne zijn

<sup>5</sup> COTTAAR A., *Kooplui, kermisklanten en andere woonwagenbewoners. Groepsvorming en beleid 1870-1945*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1996, 339 p.

<sup>6</sup> COTTAAR A., *op. cit.*, p. 11.

<sup>7</sup> DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 5.

veelschrijvers over de Belgische circusgeschiedenis. Hun publicaties zijn rijk aan anekdotes en biografische informatie over de gewezen circusartiesten en -families, en leveren bijgevolg een waardevolle bijdrage tot de instandhouding van het culturele erfgoed door de talloze circusondernemingen die België - en bij uitbreiding Europa en de Verenigde Staten - bereisden van de vergetelheid te redden.

Dat neemt echter niet weg dat er ook nood is aan een meer kritische en structurele studie van het onderwerp. Zoals M. W. Disher in 1942 (!) al opmerkte: "Circus books have been swirling around in flood mainly the work of fans who have been enjoying themselves without worrying about the task of deserving the adjective 'comprehensive'".<sup>8</sup>

In verhouding tot de populariteit van het circus in de populariserende literatuur is er onthutsend weinig academisch onderzoek verricht naar het circus, niet in het minst voor wat België betreft. Met de wetenschappelijke studie van het circus in Vlaanderen werd pas zeer recentelijk een aanvang genomen, en voor zover bekend is in eigen land nog nooit wetenschappelijk *historisch* onderzoek over het ontstaan, de betekenis en de maatschappelijke impact van circus gepubliceerd.<sup>9</sup> Tot die conclusie kwam ook Freek Neiryneck, in zijn inleiding op André De Poorters *De Geschiedenis van de Belgische circussen* (1990): "Er is (...) in het verleden niet zo overdreven veel belangstelling geweest, om over de circensische spektakelwereld te schrijven. Zeker niet bij de wetenschappers... Dan maar zelf doen, zei De Poorter, een bescheiden man zonder academische titelatuur voor of achter zijn naam."<sup>10</sup> Ook de antropoloog en socioloog Yoram Carmeli bekloeg zich over het gebrek aan degelijke circusstudies: "An academic interest in and writing about the phenomenon of the travelling circus performers and performances could be reasonably expected in several fields of research such as the study of peripatetic people or the research of theatre or studies of popular culture. But circus seems to be almost completely ignored in all these fields".<sup>11</sup>

Carmeli is de eerste circusonderzoeker die - althans voor wat Groot-Brittannië betreft - de interpretatie van de beschikbare circusliteratuur problematiseerde. Zoals Annemie Cottaar

<sup>8</sup> Geciteerd in: CARMELI Y.S., 'The invention of circus and bourgeois hegemony: a glance at British circusbooks', in: *Journal of Popular Culture*, 29 (1998), 1, p. 214.

<sup>9</sup> Er bestaan wel enkele antropologische en kunsthistorische studies, maar ook hier betreft het bijna uitsluitend licentiaatsverhandelingen en dus geen wetenschappelijke publicaties.

<sup>10</sup> NEIRYNCK F., 'Inleiding', in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, loc. cit., p. 5.

<sup>11</sup> CARMELI Y.S., *art. cit.*, p. 213.

pleitte voor een confrontatie van het ‘harde’ bronnenmateriaal over circus met alternatieve bronnen zoals kranten, eigentijdse beschrijvingen en literatuur, zo stoorde ook Carmeli zich aan het feit dat wetenschappelijke vorsers het bestaande corpus van circusliteratuur nog steeds verwerpen als onwetenschappelijk en folkloristisch, in plaats van het kritisch te analyseren en te contrasteren met de bevindingen uit de ‘harde’ bronnen.

Hij formuleerde het voor dit onderzoek cruciale inzicht dat “the dismissal of circus literature as unimportant and unserious, as well as the meagreness of ‘serious’ academic writing about circus, reveal that scholars, too, are being played by this literature’s play. It is by a bourgeois notion of some objective real, reified in these books - as well as in circus live show and lore - that study of circus literature and circus in general is dismissed.”<sup>12</sup>

Carmeli is er van overtuigd dat de ‘werkelijkheid’ van het circus zoals die wordt weergegeven in de circusliteratuur een sociale constructie is, die ontmanteld kan worden als een instrument ter bevestiging van de burgerlijke hegemonie. Vanuit die opvatting pleit hij voor een kritische, radicaal nieuwe invalshoek voor de studie van het circus: “It is indeed only through turning the real and seriousness themselves into objects of study that the significance of circus and circus literature can be critically assessed.”<sup>13</sup>

Met andere woorden: in plaats van circusboeken als secundaire bronnen te verwerpen omdat ze ‘onwetenschappelijk’ zijn, zouden onderzoekers ze als primaire bronnen moeten hanteren en analyseren. Op die manier kan volgens Carmeli de maatschappelijke betekenis van het circus in een heel nieuw daglicht worden gesteld.

---

<sup>12</sup> CARMELI Y. S., *art. cit.*, p. 220.

<sup>13</sup> *Ibid.*

## 2. Probleemstelling: een nieuwe kijk op circusonderzoek

Carmeli's revolutionaire inzicht dat het dominante discours over het circus ontmanteld kan worden als een hegemone strategie van de heersende (burgerlijke) klasse, werd door hemzelf tot op heden slechts in een aantal briljante maar bondige artikels uiteengezet. In het 'bronartikel' uit 1998 - *'The Invention of Circus and Bourgeois Hegemony: A Glance at British Circus Books'* - onderzocht hij de voornaamste thema's binnen het ruime corpus van populariserende circusliteratuur in Groot-Brittannië aan de hand van vier stereotype circusboeken, geschreven door auteurs uit de 'Britse middenklasse', en gepubliceerd kort na de Tweede Wereldoorlog, "a period which marked the epilogue of a social and economic order which had existed since the 1860s and which will soon have witnessed the development of a crisis of hegemony in Britain."<sup>14</sup>

In de daaropvolgende artikels over circus combineerde hij zijn vaststellingen met de resultaten van zijn veldwerk in een aantal bekende Britse familiecircussen.

Een exhaustief onderzoek van zijn hand werd, voor zover bekend, nog niet over dit onderwerp gepubliceerd.

Hoewel hij dat verband zelf nergens insinueert, vertoont Carmeli's werkwijze belangrijke overeenkomsten met de aanpak van Lynn Hunt in haar studie over de Franse Revolutie.<sup>15</sup> Daarin trachtte deze cultuurhistorica de verschillende toespraken en verklaringen van de revolutionaire politici te benaderen als één tekst. Ze poogde daarmee niét alle revolutionaire vertogen terug te brengen tot elementen van één vaststaand betekenisstelsel - dat dan bijvoorbeeld de gemeenschap zou blijken te weerspiegelen, maar wilde veeleer aantonen hoe politieke taal net retorisch kon aangewend worden om een sluimerend gemeenschapsgevoel wakker te schudden, en tegelijk nieuwe sociale, culturele of politieke conflictvelden in het leven riep.<sup>16</sup>

Ook Carmeli benaderde het corpus van de populariserende circusliteratuur - en bij uitbreiding het discours over circus in film, strips, kranten en fictie - als één tekst, en ook hij kwam tot de conclusie dat dit discours een gemeenschapsvormende, normbevestigende functie had.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> HUNT L., *The family romance of the French Revolution*, Berkeley, University of California press, 1992, 212 p.

Hij onderschreef daarmee het inzicht dat taal de werkelijkheid tegelijk reflecteert en herschept, en dus zowel een spiegel is van de heersende normen als een sociaal agens: een instrument in handen van individuen en groepen om een ‘mentaal thuis’ te scheppen.<sup>17</sup>

Mijn eigen ervaringen met de studie van het circus bleken Carmeli’s werkwijze en interpretaties alleen maar te bevestigen.

Tijdens de lectuur van (eigentijdse en hedendaagse) krantenberichten, romans, populariserende literatuur en de weinig talrijke ‘academische’ studies over circus in België, groeide stilaan het besef dat in elk van deze werken steevast een zelfde visie op het circus als uitgangspunt werd genomen en aldus werd gereproduceerd. Dit stereotiepe beeld over het circus zou als volgt kunnen worden samengevat: “De geschiedenis van het circus is een geschiedenis vol sterke verhalen, risico’s, spektakel en erotiek, successen en tegenslagen, grote helden en voorbeelden [en] bijzondere families.”<sup>18</sup>

Het circus werd met andere woorden – ook door de meeste onderzoekers - benaderd als een magische, complexe wereld die het moest hebben van verhulling en mysterie, en wellicht daarom ook in de bronnen zijn geheimen niet prijs gaf. De publicaties van Carmeli deden mij echter inzien dat zich achter het hardnekkige folkloristische circusgordijn een hele wereld moest bevinden van onvermoede verbanden en verhelderende inzichten, die de bestaande kennis en opvattingen over het circus gevoelig konden bijstellen.

In dit werk wil ik daarom onderzoeken of de aanpak en de bevindingen van Carmeli voor het Britse circus kunnen worden geëxtrapoleerd naar de Belgische – en bij uitbreiding: de algemene – circusgeschiedenis.

Daarbij wordt een holistische benadering vooropgesteld: het circus zal worden bestudeerd als een onderdeel van bredere maatschappelijke verschuivingen en trends, en zijn opkomst, ontwikkeling en teruggang gespiegeld aan parallelle evoluties in de samenleving.

Dat hierbij ook een interdisciplinaire aanpak zal worden voorgestaan, spreekt voor zich.

---

<sup>16</sup> Cf. ART J., *Cultuurgeschiedenis van de nieuwste tijden. Capita selecta*, Gent, RUG, Academia Press, 2002, p. 59.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> JACOBS M., *Circus en cultuur*. Onuitgegeven toespraak naar aanleiding van de persconferentie over de publicatie *Circussen in Vlaanderen*, ut supra.

Welke rol heeft het circus vervuld in de overgang van de pré-industriële naar de industriële samenleving, en met name tijdens de cruciale transitiefasen in de modernisering op het vlak van technologie, transport, wetenschap en mentale kaders? Hoe stonden de autoriteiten en de sociale elites tegenover het circus en op welke manier uitte zich dat in het beleid? Kwam het circus soms in botsing met het gerecht? Hoe valt het te rijmen dat het beeld over circus in literatuur en film zo geëxalteerd, romantisch en nostalgisch is, terwijl circus zo'n lage maatschappelijke status geniet, zeker op economisch vlak? Hoe kan de huidige crisis in de circusindustrie worden verklaard? En is er nog hoop op een 'renaissance' van het circus?

Omwille van de veelheid aan vragen en de prille stand van het onderzoek kan of wil dit werk zeker geen definitieve, ultieme synthese zijn van de geschiedenis van het circus. De toegemeten tijd en het ontbreken van werkbare bronnen lieten geen exhaustieve exploratie van de behandelde thema's toe. Daarom werden hier enkel de meest opvallende facetten uitgediept.

Toch wordt met dit werk wel degelijk een eenheid beoogd, een sluitend geheel dat een eerste inzicht kan bieden in het mechanisme waarmee de burgerlijke samenleving een marginale cultuurvorm als het circus heeft aangewend om haar dominante normen en waarden te helpen verspreiden en interioriseren...

Omdat het circus een moeilijk toegankelijke wereld is - ook in de bronnen - wordt het eerste deel van deze studie gewijd aan de *bronnenproblematiek* en aan enkele methodologische moeilijkheden en mogelijkheden die in de loop van het onderzoek zijn opgedoken.

Het tweede deel schetst het *historisch kader* waarbinnen het circus ontstond en evolueerde. Na een beknopte historiek van het circus zelf wordt deze cultuurvorm gesitueerd in de bredere maatschappelijke context van de modernisering. Daarbij zal vooral worden ingegaan op de weerslag van enkele typische evoluties en uitwassen van de moderne, geïndustrialiseerde samenleving op de ontwikkeling, de inhoud en de sociale functie van het circus.

In het derde deel wordt een *theoretisch kader* opgesteld om de aparte status van en de beeldvorming over het circus in de samenleving beter te kunnen duiden. Hiervoor wordt het circus gesitueerd in het stereotiepe binaire oppositiestelsel dat inherent is aan de moderne Westerse manier van denken, en dat de wereld opdeelt in een mannelijke en een vrouwelijke, een goede en een slechte, een rationele en een irrationele helft.

Aansluitend daarbij wordt onderzocht waar het circus zich bevindt ten opzichte van de breuklijn tussen volks- en elitecultuur.

In het vierde, meest uitgebreide deel van het onderzoek wordt de hypothese van Carmeli - dat het circus als instrument van de hegemonische klasse zou hebben gefungeerd in de verspreiding van enkele typisch burgerlijke waarden en idealen - uitvoerig getoetst aan het eigen bronnenmateriaal. Daarbij is de *ambigue verhouding tussen het circus en de burgerlijke samenleving* het centrale thema.

Er zal worden aangetoond dat er een opvallende discrepantie bestond tussen het gevoerde circusbeleid - dat vooral in het teken stond van marginalisering en disciplineren - en de dominante beeldvorming over het circus in het burgerlijke discours - die een duidelijk idealiserende functie had. Daartoe zal eerst het *beleid* ten opzichte van circusartiesten worden onderzocht aan de hand van gerechtelijke, administratieve en katholieke bronnen, waarbij een onderscheid wordt gemaakt tussen de behandeling van het circus door de seculiere en door de geestelijke autoriteiten. Daarna en tot slot wordt, op basis van de in de loop van dit werk geformuleerde inzichten, de *beeldvorming* over het circus uitvoerig behandeld aan de hand van een thematische analyse van het burgerlijke discours over circus, zoals dat tot uiting kwam (en nog steeds komt) in populariserende circusboeken, kranten, tijdschriften en romans.



## *Deel I. De studie van het circus: dansen op het slappe koord?*



Fig. 1

Als een relatief nieuw en onontgonnen studiegebied confronteert het circus de historicus met een aantal specifieke moeilijkheden inzake bronnenselectie en onderzoeksmethoden. We gaan daarom eerst in op de problemen die opduiken bij het bronnenonderzoek en de ontsluiting van het archiefmateriaal met betrekking tot Belgische circussen. Vervolgens formuleren we enkele methodologische moeilijkheden die optreden bij de interpretatie van dat bronnenmateriaal, en bekijken we enkele invalshoeken om het fenomeen circus te bestuderen. Daarbij wordt ook telkens gespecificeerd welke bronnen werden geconsulteerd en welke methoden werden aangewend bij de totstandkoming van dit werk.

### 3. Bronnenproblematiek: een synopsis

Teneinde de bronnenproblematiek inzake circusonderzoek te situeren, is het misschien nuttig eerst het blikveld te verruimen naar de beschikbare bronnen voor de studie van *performing arts* in het algemeen. Op woensdag 11 december 2002 organiseerde het *Vlaams Theater Instituut* een discussiepodium over de problematiek van de inventarisatie en ontsluiting van het theatraal erfgoed in Vlaanderen.<sup>19</sup> Het ‘veldwerk’ dat de onderzoekers totnogtoe verrichtten, concentreerde zich op het teksttheater in Vlaanderen sinds de Tweede Wereldoorlog. Circus lag dus niet binnen het onderzoeksdomein, maar de moeilijkheden die het Instituut ondervond bij het opsporen van archiefmateriaal in verband met theater liggen ook aan de basis van de bronnenproblematiek bij circusonderzoek.

De onderzoekers stuiten op drie typesituaties van archivering.

In de eerste plaats hielden **leden van theatergezelschappen (of circusartiesten)** zelf - uit interesse voor het eigen verleden en ondanks het frequente verhuizen - soms een eigen archief bij. Bij gebrek aan wettelijke bepalingen of overheidsdirectieven in verband met de bewaring van theater- (of circus-)archieven, hangt het overleven van dergelijke archieven nog steeds af van het persoonlijk engagement van de leden. Bij circussen stelt zich in dit verband bovendien nog een aantal specifieke problemen.

*Ten eerste* stammen de bezielers van de huidige Belgische circussen doorgaans uit circusfamilies die al enkele generaties lang meegaan. In tegenstelling tot theatercollectieven, die een relatief stabiele samenstelling kennen, ontstonden uit één ‘stichtingscircus’ vaak verschillende nieuwe circussen ten gevolge van faillissementen, fusies met andere circussen, familieleden die met een eigen show begonnen of die zich door een huwelijk bij een andere circusfamilie aansloten (ut infra). Gezien die versnippering van circusfamilies en de relatief korte levensduur van circusondernemingen ging veel archiefmateriaal dan ook verloren en geraakte het eventueel bewaarde archiefmateriaal sterk gefragmentariseerd.

*Ten tweede* schept het ambulante karakter van circusondernemingen belangrijke problemen voor de archivering van circusmateriaal. Het rondtrekkende bestaan van circusartiesten, de krappe behuizing in de woonwagens en het feit dat velen onder hen ook geen vaste woonplaats hadden buiten het trekseizoen, vormden belangrijke redenen om alleen het

---

<sup>19</sup> Vlaams Theater Instituut vzw, Saintelettesquare 19, 1000 Brussel (<http://www.vti.be>). Contactpersonen project ‘Stafkaart Theatraal Erfgoed’: Dries Moreels, coördinator collecties ([dries@vti.be](mailto:dries@vti.be)) en Tine Rams, projectmedewerker ([tine@vti.be](mailto:tine@vti.be)).

hoogstnoodzakelijke materiaal te bewaren. In veel gevallen maakten dus enkel speciaal gekoesterde foto's of documenten kans om overgeleverd te worden.

Een *derde* probleem met betrekking tot de bewaring van bronnen over rondreizende circussen heeft te maken met het tijdelijk karakter van circusconstructies en de vluchtige invoeging van circussen in de stedelijke context. Een mogelijke invalshoek voor de historiografie van vermaaksinstellingen zoals opera's, theaters, bioscopen en cabarets, is - in het spoor van de industriële archeologie - een onderzoek naar de gebouwen die met deze bestemming werden opgericht. Paul Bouissac schreef in dat verband: "L'histoire de ces institutions est possible dans la stricte mesure où elles ont pignon sur rue. Jusqu'à leur démolition, ces établissements garantissent la continuité de l'institution ou de ses traces."<sup>20</sup> De gebouwen waarin voorstellingen werden opgevoerd, vormen met andere woorden tastbare getuigen van het verleden van spektakelvormen.

In de tweede helft van de 19<sup>e</sup> eeuw ontstonden her en der in Europa ook vaste circusgebouwen. In België werden in totaal zeven circusgebouwen opgetrokken, waarvan slechts één momenteel nog in gebruik is. De aanwezigheid van dergelijke historische panden (of van hun ruïnes en gedenktekens) in het stedelijke landschap, bevestigt volgens Bouissac het bestaan en de populariteit van spektakelinstellingen: "Toute propriété secrète des archives et, même lorsqu'il n'en reste que la coque, les empreintes internes et externes des ruines authentifient l'inscription, la durée et l'emprise des institutions sur l'espace: arènes gallo-romaines ou cloîtres romans transformés en jardins publics, châteaux devenus musées, ou encore noms de rue<sup>21</sup> et plaques<sup>22</sup> commémorant 'l'ancienne comédie' ou 'le cirque' - le cirque stable s'entend, l'une de ces bâtisses (...) dont il ne reste, à la fin du XXI<sup>e</sup> siècle, sans doute guère plus qu'une douzaine pour la plupart détournées de leur usage premier."<sup>23</sup> De ontstaanscontext, evolutie en betekenis van vaste circusgebouwen in België (in het bijzonder van het *Nieuw Circus* te Gent) werd recentelijk bestudeerd door Katrien Vervloet.<sup>24</sup>

Toch maakte slechts een klein percentage van de bestaande circusondernemingen gebruik van deze gebouwen. De overgrote meerderheid van circussen was ambulant en liet dus geen tastbare indruk na in het landschap. In tegenstelling tot bijvoorbeeld rondreizende

<sup>20</sup> BOUISSAC P., 'Espace performatif et espace médiatisé: la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées', in : *Degrés*, 55 (1989), 1, p. 3-4.

<sup>21</sup> Een voorbeeld is de *Rue du Cirque* in Brussel, dichtbij het Centraal Station.

<sup>22</sup> Zoals de gedenkplaat ter ere van het *Nieuw Circus* te Gent, in de Lammerstraat.

<sup>23</sup> BOUISSAC P., 'Espace performatif et espace médiatisé: la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées', loc. cit.

theatercollectieven, die gebruik maakten van de bestaande faciliteiten in de stedelijke centra (vb. theaters, culturele centra, parochiezalen) en in de archieven van deze gebouwen ook kunnen worden teruggevonden, hielden ambulante circussen voorstellingen in snel op- en afbouwbare tentenconstructies, die zodra de circustroep de stad verlaten had geen enkele indruk meer nalieten in het stedelijke landschap.<sup>25</sup>

Dat neemt niet weg dat ook circusgezelschappen kunnen worden opgespoord in de bronnen. Reizende circussen mochten dan al geen gebruik maken van bestaande gebouwen, ze namen wel kortstondig bezit van de openbare ruimte, en dienden daartoe officiële vergunningen aan te vragen en de nodige rechten te betalen. Deze contractuele onderhandelingen met de autoriteiten - en de nodige polemiek waarmee deze soms gepaard gingen - zijn wel terug te vinden in de archieven.

In de tweede plaats kon materiaal van theater- (of circus-)gezelschappen bewaard blijven dankzij de belangstelling van **privé-personen**, die collecties aanlegden van affiches, foto's, brieven, krantenknipsels en andere memorabilia.

Deze privé-archieven zijn waardevol omdat ze doorheen de jaren bijgedragen hebben tot de verzameling en bewaring van zeldzame en interessante stukken, maar bemoeilijken het overzicht op het bestaande bronnenmateriaal. Vaak komt - ook vanwege de verzamelaars zelf - de vraag naar ontsluiting van het materiaal in een openbare instelling, maar slechts zelden is er plaats, tijd of geld vrij om de collecties toegankelijk te maken voor het publiek. Vorig jaar kocht het Gentse *Huis van Alijn* met de steun van de Vlaamse Gemeenschap wel het uitgebreide circusarchief van André De Poorter aan. Momenteel zijn op de website reeds de circusaffiches te bezichtigen; de ontsluiting van de rest van de collectie zal wellicht nog jaren in beslag nemen. Andere eigenaars van privé-archieven bewaren hun collectie bij zich thuis; de meesten onder hen staan consultatie door derden wel toe, maar uiteraard kan dat niet onbeperkt en is de bezoeker afhankelijk van wat wordt 'opgediept' uit de meestal niet-

---

<sup>24</sup> VERVLOET K., *Het Nouveau Cirque te Gent en andere stenen circusgebouwen in België*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 2001 (Kunstgeschiedenis).

<sup>25</sup> Er bestaat een even dramatische als fascinerende uitzondering op deze regel. In 1932 woedde in Antwerpen (Berchem) de grootste circusbrand aller tijden ten gevolge van de concurrentiestrijd tussen de twee belangrijkste circussen van dat moment, Circus Sarrasani en Circus Gleich. De Belgische clown Libot, die geëngageerd was bij Circus Gleich, zou betaald zijn geweest om het concurrerende Circus Sarassani in brand te steken. De gevolgen waren verschrikkelijk: de hele onderneming werd in de as gelegd, en talloze circusartiesten en dieren, waaronder enkele van de 22 olifanten, kwamen om het leven of liepen ernstige brandwonden op. Alle apothekers uit de omgeving werden opgeroepen om massaal brandwondenzalf aan te maken om de huiden van de dieren te verzorgen. De karkassen van de overleden dieren werden op de plaats van de ramp begraven in diepe kuilen. Bij de bouw van de Ring rond Antwerpen waren deze op de luchtfoto's nog duidelijk zichtbaar. Een dramatisch stukje circusgeschiedenis liet op die manier wel degelijk zijn sporen na in het landschap (met dank aan Dhr. Erik Van Lathem voor de informatie).

geïnterpreteerde verzameling. Voorbeelden van verzamelaars van circusmateriaal in Vlaanderen zijn onder meer Dhr. Guy Puttevils, de reeds genoemde Dhr. André De Poorter, Dhr. Pierre Jegers, Dhr. Gilbert Herman, Dhr. Erik Van Lathem, Dhr. Gommaar De Smet en Dhr. Roland Van Halst. Een lijst met contactadressen is te verkrijgen in het VLO (ut infra).

Tot slot bestaan er ook specifieke **verenigingen, openbare instellingen, musea en documentatiecentra** die collecties over theater of circus bijhouden. Ook hier rijst het probleem van de fragmentarisering van het archiefmateriaal. Een overkoepelende instantie die de bestaande circusarchieven bewaart of inventariseert, bestaat vooralsnog niet. Bovendien dateert de interesse voor de archivering en ontsluiting van dergelijke collecties nog maar van erg recent. De door Roland Van Halst opgerichte *Vereniging voor Circusvrienden* formuleert op haar website plannen voor een eigen circusarchief,<sup>26</sup> de VLO of *Vlaamse Organisatie voor Circuskunsten* bouwt aan een documentatiecentrum en wil de talrijke grote en kleine verzamelingen enarchieven in Vlaanderen in kaart brengen,<sup>27</sup> het reeds genoemde *Huis van Alijn* herbergt sinds kort een privé-collectie,<sup>28</sup> en voor theoretische duiding over het circus als cultureel fenomeen kan men momenteel nog terecht bij het Vlaams Centrum voor Volkscultuur.<sup>29</sup> Het is dus wachten op de nodige financiële middelen en inzet voor een systematische en grondige inventarisering van het bestaande archiefmateriaal over het Belgische circusverleden.

Op welke manier kunnen we nu effectief bronnen over het circus terugvinden in de **algemene rijks-, provincie- en stadsarchieven**?

Belichten we eerst even de **administratieve bronnen**.

We stelden reeds dat circusondernemingen tijdens hun tournees officiële vergunningen moesten aanvragen bij de lokale besturen om gedurende de periode van de voorstellingen hun tenten te mogen opslaan in de stad. Circusdirecteurs dienden de plaatselijke autoriteiten vooraf per brief op de hoogte te stellen van hun komst en een standplaats aan te vragen. Van zo'n circusbezoek moet dan ook nog informatie bewaard zijn in de *stadsarchieven*. Een steekproef in de inventaris van het Gentse stadsarchief wees uit dat onder de rubrieken 'foren', 'vreemdelingen op doorreis' of 'feestelijkheden' ook enkele dossiers in verband met

<sup>26</sup> Roland Van Halst, *Circus record and documentation center*, <http://www.circusnet.info>.

<sup>27</sup> VLO, Bij Sint-Jacobs 18, 9000 Gent, <http://www.circusvlo.be>.

<sup>28</sup> Huis van Alijn, Kraanlei 65, 9000 Gent, <http://www.huisvanalijn.be>.

<sup>29</sup> VCV, Gallaitstraat 76/2, 1030 Brussel, <http://www.vcv.be>.

het circus worden bewaard.<sup>30</sup> De documenten die in stadsarchieven over het circus zijn verzameld – waaronder uitgetekende plannen van de circusconstructies, de briefwisseling over standplaatsen en programma's van de circusvoorstellingen - kunnen helpen bij de reconstructie van zeer diverse feiten, zoals de frequentie en aard van de gegeven voorstellingen, de behandeling van circusgezelschappen door de lokale autoriteiten, de evolutie van de standgelden en toegangsprijzen of de graduele verschuiving van het toegewezen circusterrein van het centrum naar de periferie van de stad. Zeker voor de stad Gent en deels ook voor andere grote steden, werd het ontsloten stadsarchief met betrekking tot circus reeds volledig doorgenomen door Dhr. André De Poorter. Deze informatie verwerken en interpreteren bleek voor dit onderzoek echter een te tijdrovende en weinig efficiënte bezigheid.

Nuttiger voor deze thesis bleken de archieven van de *Vreemdelingenpolitie*: de instantie die onder meer bevoegd was voor de controle, de opvolging en indien nodig ook de bekeuring van circusgezelschappen. De dossiers die in deze archieven zijn bewaard gebleven, kunnen een indicatie geven van de frequentie en de aard van kleine overtredingen en misdrijven binnen het circusmilieu, en van het beleid dat de lokale autoriteiten voerden ten opzichte van circusartiesten.<sup>31</sup>

Het gebeurde soms dat een circus plots onaangekondigd opdook in de stad, zonder daar eerst het stadsbestuur van op de hoogte te hebben gebracht. In dat geval stelde de Vreemdelingenpolitie een onderzoek in naar de herkomst en de verdere reisplannen van het circusgezelschap en werd afgewogen of het circus al dan niet moest worden uitgewezen. Deze beslissing hing af van de mate waarin de circusartiesten de nodige identiteitsbewijzen en reisdocumenten konden voorleggen, en van de vraag of andere circussen de stad niet rond dezelfde periode bereisden; in dat geval kregen de circussen met een officiële vergunning uiteraard voorrang. Bij aankomst van een circustroep in de stad controleerde een daartoe gemachtigde ambtenaar van de Vreemdelingenpolitie de personeelslijsten van het gezelschap, met daarop in het ideale geval de naam, leeftijd, functie, geboortestad en volgende reisbestemming van alle medewerkers van het circus. In de praktijk bleken deze lijsten echter vaak onvolledig en lang niet voor elk circus bewaard. In de meeste gevallen was een politieambtenaar aanwezig bij de opstelling van de circusconstructie en de eerste voorstelling, teneinde de fysieke en morele veiligheid van het publiek te controleren. Bij

<sup>30</sup> Bibliografie – Onuitgegeven Bronnen.

<sup>31</sup> De algemene dossiers van de Vreemdelingenpolitie die in het Algemeen Rijksarchief te Brussel worden bewaard, zijn slechts toegankelijk tot 1927. Recentere dossiers bevinden zich bij het Ministerie van Binnelandse Zaken, dienst Vreemdelingenzaken, maar ik heb niet de tijd gevonden deze te consulteren.

grote circussen waren doorgaans gedurende alle voorstellingen en tijdens de straatparades politieagenten aanwezig om de mensensmassa in goede banen te leiden. Bovendien werd van elk circusgezelschap nagegaan of ze geen minderjarigen tewerkstelden in het circus – wat strijdig was met de Wet op de Kinderbescherming – en of de inhoud van hun voorstellingen niet strijdig was met de openbare zeden. Verontrustende feiten of afwijkende gevallen werden uitgebreid gerapporteerd aan de Directeur-generaal van het bestuur van Openbare Veiligheid (ut infra).

Dat brengt ons meteen ook bij de **gerechtelijke bronnen**.

Traden er moeilijkheden op met de circusartiesten gedurende hun verblijf – hetzij omwille van schendingen op de Wet van de Kinderbescherming, hetzij omdat de tentenconstructie onveilig bleek, hetzij omdat de Wet op de Auteursrechten niet werd nageleefd, hetzij omdat er ongevallen gebeurden of amok werd gemaakt - dan werd een onderzoek ingesteld en een proces-verbaal uitgeschreven. Bij ernstige ongevallen of delicten in het circus ging de zaak naar de correctionele rechtbank. De hierover bewaarde strafdossiers kunnen, met name omwille van de getuigenverslagen, relevante bronnen vormen voor de studie van de beeldvorming over het circus (ut infra). Vermits de gerechtelijke archieven niet geïnventariseerd staan op trefwoord is het echter niet evident om dergelijke processen op het spoor te komen. Een mogelijke maar bijzonder tijdrovende en onsystematische methode is af te gaan op tijdsaanwijzingen over grote circusongevallen of -misdaden in literatuur, pers en interviews. Het doornemen van de registers op naam en beroep bleek in dit onderzoek een vruchtbaarder werkwijze. Afgaande op de namen van gekende circusdirecteurs als ‘Schumann’ en via trefwoorden als ‘Ambulante beroepen’, ‘Foorreizigers’ of ‘Circusartiesten’ konden zo toch enkele strafdossiers worden geconsulteerd.<sup>32</sup>

Als aanvulling op de ‘harde’ bronnen werd in deze studie in belangrijke mate gebruik gemaakt van **populariserende en fictieve literatuur**.

In de inleiding werd reeds uitgebreid verklaard waarom naast de beschikbare archiefbronnen ook de bestaande populariserende circusliteratuur – die doorgaans als secundair bronnenmateriaal wordt gebruikt - als een primaire bron kan worden geanalyseerd. In dit werk werden als primaire bronnen gebruikt: de in België gepubliceerde populariserende circusboeken en enkele internationale circusgeschiedenissen, het katholieke tijdschrift

---

<sup>32</sup> Cf. Bibliografie – Onuitgegeven Bronnen.

*L'Oeuvre des Forains* (waarover verder meer), enkele fictieve en autobiografische romans over het circus en citaten betreffende het circus van kunstenaars en auteurs.<sup>33</sup>

Een nog niet vermelde en voor de bestudering van de circusgeschiedenis erg waardevolle alternatieve bron zijn **interviews**. Het circus wordt gezien zijn ambulante karakter wel eens 'volkscultuur op wielen' genoemd, en deze eigenschap kwam de bewaring van schriftelijke bronnen over het circus allerm minst ten goede. Circusartiesten waren er begrijpelijkerwijs niet happig op om karrenvrachten papier met zich mee te sleuren, net zoals steden of dorpen zich de moeite getroostten om hele dossiers aan te leggen over een circus dat er occasioneel eens zijn tenten opsloeg. Bovendien liepen circusmedewerkers, precies omwille van het vele reizen, maar zelden school en waren de meeste bijgevolg ongeletterd: ook schriftelijke egodocumenten over het circus zijn bijgevolg zeldzaam.

Om die lacune op te vangen zouden interviews met personen die beroepsmatig, familiaal of uit interesse aan het circusmilieu verbonden zijn hun nut kunnen bewijzen. Ongeacht de methodologische moeilijkheden die gepaard gaan met het gebruik van mondelinge bronnen, rijzen hier echter nog een aantal andere problemen. Het circus is een erg gesloten, weinig toegankelijk milieu waarin scherpe onderlinge concurrentie en wantrouwen ten opzichte van de buitenwereld aan de orde van de dag zijn. Het is dus allerm minst evident om bereidwillige en geschikte informanten te vinden, zeker in een onderzoek dat zich ten eerste niet op het huidige circus richt, maar op de ontstaanscontext en de ontwikkeling van het circus tijdens het moderniseringsproces, en dat zich ten tweede voor de verandering eens niet tot doel stelt het circus louter opnieuw naar waarde te doen schatten of te idealiseren.

Bovendien zou het systematisch afnemen, verwerken en interpreteren van interviews een te tijdrovende bezigheid zijn geweest binnen het kader van dit nu reeds ambitieuze onderzoek. Toch werden enkele interviews met circusartiesten en –liefhebbers afgenomen en verwerkt in deze studie.<sup>34</sup>

Ook de initieel gevolgde methode om informatie over het circus op te sporen aan de hand van **culturele magazines en gedrukte pers** werd al snel verlaten. Het leek aanvankelijk nuttig om specifieke variété- en andere culturele magazines, aangevuld met populaire

---

<sup>33</sup> Cf. Bibliografie – Uitgegeven Bronnen en Literatuur. Hoewel de geraadpleegde *secundaire* literatuur in dit werk in bepaalde gevallen dus ook als *primaire* bron werd gebruikt, is in de bibliografie de traditionele indeling tussen onuitgegeven en gepubliceerde (archief)bronnen, mondelinge bronnen en literatuur aangehouden.

<sup>34</sup> Cf. Bibliografie – Mondelinge Bronnen.



kranten uit de periode 1880-1950, te doorzoeken op hun informatiewaarde over het circus. Bij wijze van steekproef nam ik in het AMSAB twee willekeurige jaargangen van het populaire ABC-Magazine door (wat overeenkomt met een honderdtal nummers), teneinde na te gaan hoe vaak over een tijdspanne van twee jaar iets verscheen in verband met het circus. Het resultaat was niet echt bemoedigend: de werkwijze was enorm tijdrovend, en het circus bleek nauwelijks zeven keer summier aan bod te komen.<sup>35</sup> Gerichtter steekproeven zouden allicht meer informatie opleveren maar zijn zeer moeilijk nauwkeurig te bepalen, aangezien circustournees een veel minder gestructureerd verloop kenden dan kermissen, die op vaste periodes in het jaar werden georganiseerd.

Een laatste alternatief op de traditionele ‘harde’ bronnen vormen **visuele bronnen**. Deze vallen uiteen in twee categorieën: enerzijds de foto’s, prentbriefkaarten, affiches of reclameborden die verspreid werden door het circusmilieu zelf (daartoe kunnen ook de reclamepanelen en beschilderde woonwagens of voorgevels van circussen worden gerekend), anderzijds foto’s, films, schilderijen, tekeningen, strips, speelgoed en dergelijke meer in verband met circus, gemaakt en verspreid door derden.

De eerste categorie laat toe de beeldvorming rond het circus te onderzoeken zoals die geconstrueerd werd door het milieu zelf, via de tweede categorie kan worden nagaan welke de visie over circus was bij kunstenaars, commercianten en de publieke opinie in het algemeen.

Visuele bronnen over het circus kunnen onder meer worden opgespoord in musea (zo herbergt het Mechelse Speelgoedmuseum een collectie circusstukken), bibliotheken (in de Handschriftenleeszaal van de Centrale Bibliotheek van de UG bevat de collectie ‘Vliegende Bladen’ vijf dozen vol programmaboekjes, toegangsbewijzen, affiches en aankondigingen in verband met het circus)<sup>36</sup>, curiosawinkels (de eigenaar van Habbekrats te Gent heeft een aardige verzameling circusmateriaal), bij persoonlijke collectioneers (waaronder André De Poorter en Guy Puttevils) en natuurlijk ook bij circusartiesten of -verwanten zelf.

---

<sup>35</sup> Cf. Bibliografie – Uitgegeven Bronnen.

<sup>36</sup> Cf. Bibliografie – Onuitgegeven Bronnen.

#### 4. Methodologische beschouwingen

Een belangrijk methodologisch probleem met betrekking tot het onderzoek naar de beeldvorming over circus werd in de inleiding reeds geschetst: omdat over het circus hoofdzakelijk bronnen van restrictieve en repressieve aard zijn bewaard, wordt het circusmilieu in wetenschappelijke studies vaak eenzijdig als een criminele, marginale groep benaderd. Het is bovendien allerm minst evident om in een onderzoek naar de representatie en maatschappelijke betekenis van een fenomeen relevante informatie te halen uit de 'harde' bronnen. Beeldvorming heeft te maken met mentaliteiten, normen, waarden - en hoe vind je die terug in archieven? Om een vollediger, genuanceerder beeld te kunnen schetsen was het daarom raadzaam naast justitiële en politieke bronnen ook *alternatieve bronnen* te raadplegen. In dit onderzoek is een groot deel van de inzichten over de representatie van het circus gebaseerd op de analyse van krantenberichten, populariserende en fictieliteratuur en een aantal iconografische bronnen en interviews. Het gebruik van dergelijke 'nieuwe' bronnen brengt echter een aantal specifieke problemen met zich mee.

Peter Burke stelde reeds dat de grootste problemen waar 'nieuwe historici' mee kampen, te maken hebben met de gebruikte bronnen en methoden.<sup>37</sup> Op het moment dat historici zich nieuwe vragen begonnen te stellen over het verleden en nieuwe studieobjecten gingen aanboren, ontstond ook de nood aan nieuwe bronnen als aanvulling op de officiële documenten. Dat konden mondelinge, visuele of statistische bronnen zijn, maar het bleek ook mogelijk om de traditionele officiële bronnen met een andere bril te bekijken en ze op die manier te herinterpreteren. Zo vormen gerechtelijke bronnen in het algemeen en getuigenverslagen in het bijzonder een belangrijke bron in het historisch onderzoek naar populaire cultuur. Twee van de bekendste voorbeelden van 'geschiedenis van onderuit' zijn inderdaad gebaseerd op dergelijke getuigenverhoren: Le Roy Ladurie's *Montaillou* (1975) en Carlo Ginzburg's *De kaas en de wormen* (1986).

Toch duiken bij de interpretatie van deze bronnen specifieke problemen op. Burke wijst erop dat het in zekere zin paradoxaal is van cultuurhistorici om alledaagse veronderstellingen en mentaliteiten proberen te reconstrueren op basis van buitengewone gebeurtenissen als verhoren en processen.

<sup>37</sup> BURKE P., 'Ouverture: the New History, its Past and its Future', in: Idem (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 12.

Onafgezien daarvan blijft het portretteren van de anonieme massa of van sociaal marginale groepen die 'zwijgen' in de bronnen, hoe dan ook een veel risicovoller onderneming dan aan traditionele geschiedbeoefening doen op basis van 'harde' archiefbronnen.

Een andere veelgebruikte maar omstreden methode in de cultuurgeschiedenis is die van de zogeheten '*thick description*'.<sup>38</sup> Deze techniek, waarbij een geïsoleerd sociaal of cultureel fenomeen geanalyseerd wordt door het in zijn bredere maatschappelijke context te plaatsen, werkt volgens Jim Sharpe in twee richtingen. Het via '*thick description*' verkregen inzicht in dat geïsoleerde fenomeen, kan immers op zijn beurt als aanknopingspunt worden genomen om een dieper inzicht te krijgen in de bestaande maatschappelijke structuren. Sharpe pleit er dan ook voor om de 'geschiedenis van onderuit' niet louter te beoefenen als doel *an sich*, maar om deze aan te wenden voor het bekritisieren, herdefiniëren en corrigeren van de historische *mainstream*.<sup>39</sup>

Ook in dit onderzoek is het niet de studie van het circus als marginaal cultureel en sociaal fenomeen op zich die centraal staat. Wel wordt de geschiedenis van het circus onderzocht in de context van de bredere maatschappelijke trends en verschuivingen tijdens het moderniseringsproces, waarna de verkregen inzichten en onderzoeksresultaten aangewend worden om een conclusie te vormen over de maatschappelijke structuren en verhoudingen in het algemeen.

Een vruchtbare invalshoek voor specifieke studies met betrekking tot vermaak - waarvan dit onderzoek naar de betekenis van het circus een voorbeeld hoopt te zijn - is volgens Kalb en Kingsma dan weer de koppeling van vermaak en plezier aan *dwang en hegemonie*.<sup>40</sup>

De Angelsaksische *New Social History* heeft meerdere geschiedenissen van plezier en vrijetijd het licht doen zien, en dat geldt ook voor de Duitse *Alltagsgeschichte*. Waar mentaliteitshistorici als Febvre en Huizinga er nog van overtuigd waren dat de historiografie niet buiten de psychologie zou kunnen om een mentaal evenement als plezier te beschrijven, blijken recente studies echter meer naar de antropologie en de sociologie te neigen. Plezier wordt daarbij niet meer benaderd als een individuele ervaring, maar als een sociaal georganiseerde praktijk, waarvan ook de betekenissen sociaal geconstrueerd en dus omstreden zijn. "Veel sterker dan Febvre of Huizinga zich zouden kunnen hebben

<sup>38</sup> SHARPE J., 'History from Below', in: BURKE P. (ed.), *op. cit.*, p. 35.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>40</sup> KALB D. & KINGMA S. (red.), *Fragmenten van vermaak. Macht en plezier in moderniserend Nederland*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 5.

indenken”, zo stelt Kalb, “wijzen recente studies daarom op conflicten van klasse, etniciteit, sexe of generatie, op confrontaties van elite- en volkskultuur, op ambivalenties, kortom: op machtsverschillen.”<sup>41</sup> Ook als een meer literaire en culturele geschiedschrijving wordt geambieerd, bouwt deze onvermijdelijk voort op de inzichten over maatschappelijke ongelijkheid die zijn ontwikkeld door auteurs uit bovengenoemde stromingen.

Het academisch onderzoek naar groepen, praktijken en ervaringen uit de populaire cultuur heeft zich in de loop der jaren gekristalliseerd rond de heersende sociale verhoudingen in de samenleving, en dat komt volgens Kalb vooral tot uiting in studies over historische verandering. Recente studies van plezier en vrijetijd snijden hun object dan ook aan vanuit overkoepelende processen van modernisering, industrialisering en staatsvorming, maar kiezen daarbij wel de bijzondere ontwikkeling van groepen en lokaliteiten als insteek.

Deze studie naar de positie en functie van het circus in de ontwikkeling van de moderne, geïndustrialiseerde burgermaatschappij is dan ook een voorbeeld van deze methode.

Ook hier wordt immers de opkomst, evolutie en teloorgang van een populaire vermaaksvorm gesitueerd in de context van bredere maatschappelijke transformaties, en ook hier zullen hegemonie, dwang, consensus en sociale verhoudingen kernthema's blijken in de resultaten van het onderzoek.

Vernieuwend historisch onderzoek naar plezier en vrijetijd is volgens Kalb echter niet uitsluitend voortgekomen uit de geschiedwetenschap; ook andere stromingen en tradities hebben sterk bijgedragen tot de totstandkoming van dit interdisciplinaire studieveld.<sup>42</sup>

De invloed van de *Frankfurter Schule* was groot. In het werk van onder meer Adorno, Horkheimer, Marcuse en Sternheim werden verbanden tussen cultuurindustrie, natiestaat en klassenbewustzijn gethematiseerd. Hetzelfde geldt voor de Britse *Cultural Studies*, die op de voorgrond traden met een vruchtbare verbinding tussen etnografie, literatuurkritiek en marxisme. Onmiskenbaar is ook de invloed van de historiserende sociologie van Norbert Elias, die de kennis over gedragsstandaarden en afhankelijkheidsrelaties in de maatschappij aanzienlijk verdiepte. Van toenemend belang zijn volgens Kalb bovendien de Franse sociologieën van Michel Foucault en Pierre Bourdieu, die het verband tussen cultuur en macht hebben getheoretiseerd via respectievelijk historiserende discoursanalyses in verband met machtsstrategieën en concepten als cultureel en symbolisch kapitaal.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 6.

In de *culturele antropologie* wordt de verwevenheid van cultuur met andere levenssferen onderzocht en bestudeert men het cultuurbezit van lagere klassen. De antropoloog Lévi-Strauss zag in “dat cultuur een krachtig instrument was waardoor individuen worden gekneed en hele samenlevingen vormgegeven. Hij zag toneel, roman, spel, opvoeding, onderwijs, taal en religie als evenzoveel manieren om de realiteit te ordenen en gedrag te kanaliseren. Hij zag ze niet uitsluitend als doorgeefluiken van waarden maar als machtsfactoren op zichzelf.”<sup>43</sup>

Strauss' inzicht bevestigt de in dit onderzoek geformuleerde hypothese over de normbevestigende functie van het circus in het moderniseringsproces. Dat inzichten uit de antropologie een belangrijke rol spelen in deze studie hoeft overigens niet te verwonderen; de laatste jaren gaan cultuurhistorici wel vaker te rade bij de antropologie. Zo ontleende Natalie Davis in haar onderzoek naar rituelen, carnaval, feesten en opstoten veel begrippen aan de antropologen Mary Douglas en Victor Turner.

Een belangrijk doel van dergelijke antropologiserende geschiedenis is om een ‘ordescheppende’, ‘gemeenschapsvormende’ functie te herkennen in de gedragingen van de leden van een groep, en ook deze thematiek zal uitgebreid aan bod komen in dit onderzoek naar de maatschappelijke positie en functie van het circus.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

## *Deel II. Historisch kader*

### **5. Beknopte historiek van het circus <sup>44</sup>**

Over de oorsprong van het circus bestaat vooralsnog geen consensus. Sommige historici voeren de geschiedenis van het circus terug tot in de oudheid, anderen laten het circus ontstaan in de middeleeuwen. Publieke optredens van kunstenaars kwamen alleszins reeds duizenden jaren geleden voor in China, Egypte, Griekenland en Rome. De naam 'circus' is trouwens een duidelijke verwijzing naar de massaspektakels die tijdens de glorie-dagen van het oude Rome in het Circus Maximus werden georganiseerd.

In de middeleeuwen trachtten troubadours aan de kost te komen door hun kunsten te vertonen op feesten en kermissen, tijdens Blijde Inkomsten, toernooien of optochten. Daarnaast trokken tal van acrobaten, koorddansers, marionettenspelers, mimespelers, dwergen en reuzen rond op openbare plaatsen of aan de hoven. In de 16<sup>de</sup> eeuw werden enkel de minstrelen die aan het hof verbonden waren erkend; anderen moesten hun toevlucht zoeken tot theaters of foortheatres, waar hun kunsten evolueerden tot op elkaar aansluitende optredens. Kermismensen en circusartiesten kunnen in zekere zin beschouwd worden als de afstammelingen van deze middeleeuwse kunstenaars, maar in de middeleeuwen was van het eigenlijke circus nog geen sprake.

Het moderne circus zoals we dat nu kennen ontstond pas op het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw, toen kunstrijdersgezelschappen uit Engeland naar het Europese vasteland kwamen afgezakt. Philip Astley (1742-1814) wordt algemeen aangenomen als de stichter van het moderne circus. Oorspronkelijk sergeant-majoor in het Engelse leger, richtte hij rond 1770 een ruiterschool op te Londen. Al snel bakende hij een ruimte af met koorden en liet het publiek toekijken. Geleidelijk aan werden de vertoningen van paardrijkunsten aangevuld met clownerie en acrobatie, koorddansers en dierentemmers en week het concept uit naar de buurlanden.

Het moderne circus was een in hoofdzaak Westers fenomeen, dat rechtstreeks verbonden was met de opkomst en verschuiving van de grote machtscentra in de wereld. De gouden jaren van het Engelse circus speelden zich af in de periode 1770 tot 1842, en ook in

---

<sup>44</sup> Vrij naar DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, loc. cit.; JACOB P., *La Fabuleuse Histoire du Cirque*, s. e., Éditions du Chêne, 2002 en JACOBS M., *Circussen in Vlaanderen*, Brussel, Vlaamse Gemeenschap, 2002, passim.

Frankrijk kwam het circus tot grote bloei tussen 1780 en 1840. In de Verenigde Staten kwam het circus pas tot volle wasdom rond het midden van de 19<sup>de</sup> eeuw. De ontwikkelingen in transport en technologie zorgden ervoor dat de Amerikanen met ware monstercircussen konden rondtoeren en wereldwijde successen konden beleven. Typisch Amerikaans waren ook de zogenaamde 'side-shows', die het opvoeren van freaks in het circus populair maakten. In Duitsland kenden de nationale circussen pas groot succes na de eenmaking, rond het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw. In Rusland werd het circus onder krachtig impuls van de Staat erg populair in de 20<sup>ste</sup> eeuw. In eigen land kan het ruitergezelschap van Gentenaar François Erasmus (1817) beschouwd worden als het eerste circus van de Zuidelijke Nederlanden. In de 19<sup>de</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw ontstonden tal van kleine Belgische circusondernemingen, en uiteraard deden ook de internationaal befaamde circussen België aan op hun tournees.

Rond het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw beleefde het circus algemeen zijn glorie dagen. In enkele decennia tijd ontwikkelde de originele circusvorm zich tegen 1880 als één van de meest gewaardeerde, populairste oorden van vermaak. Het circus was meer dan welke andere cultuurvorm ook belust op exotisme, blonk uit in elegantie, pracht en praal en keek met argusogen naar de evolutie van techniek en wetenschap. De voordelen van de verlichting op gas en elektriciteit en van de ontwikkeling van de auto, de spoorwegen en de fiets waren het snelst in het circus te zien. De kolonisatie die op dat moment in verschillende Europese landen werd ingezet, liet het circus toe te profiteren van de invoer van wilde dieren. De 19<sup>e</sup> eeuw was ook een gouden eeuw voor de opkomst en ontwikkeling van grote circusdynastieën als Sarassani, Gleich of Schumann. De ontwikkeling van enorme, snel opzetbare tenten bespoedigde de ontwikkeling van grote ondernemingen en zorgde voor een exponentiële toename van het aantal circustroepen. Het optreden in vaste circusgebouwen raakte steeds meer in onbruik, het rondreizende bestaan van circussen werd vastgelegd in rigoureuze georganiseerde tournees en ontpopte zich tot hét symbool van het circus.

Hoe geavanceerder de wetenschappelijke en technologische kennis en mogelijkheden echter werden, hoe moeilijker circussen het kregen om het hoofd boven water te houden.

Rond de Eerste Wereldoorlog verloor het circus onder druk van de concurrentie van amateurkunsten, sport en film zijn status als populairste volksvermaak. Met de doorbraak van film en de opkomst van televisie rond de Tweede Wereldoorlog ging de aantrekkingskracht van het circus verder verloren. De komst van de auto en de democratisering van het toerisme brachten het circus in de jaren '50 in een zware crisis. Sindsdien hebben circussen hun oorspronkelijke populariteit nooit meer kunnen herwinnen.

## 6. Circus: Het mekka van de modernisering?

### 6.1 Definitie en periodisering van het moderniseringsproces

Het ontstaan en de ontwikkeling van het circus zijn onlosmakelijk verbonden met het moderniseringsproces. 'Modernisering' is echter een problematisch begrip, omdat het een vergaarbak is voor een groot aantal deels met elkaar verbonden veranderingsprocessen, omdat het een veelheid aan betekenissen oproept en zich laat gebruiken voor zeer uiteenlopende, zelfs tegenstrijdige interpretaties van processen van maatschappelijke verandering.

Voor veel auteurs vangt de moderne periode – aangeduid met termen als '*moderniteit*' en '*modernisme*' – reeds aan in de 16<sup>de</sup>-17<sup>de</sup> eeuw, wanneer de moderne staten ontstaan, de wetenschap aan zijn gestage groei begint en de eerste kiemen worden gelegd van de Verlichting. Dit moderne tijdvak wordt beschouwd als een vooruitstrevende periode, waarin vooruitgangsgeloof, vrijheid, accumulatie van kennis en welvaart en universalisme een integraal onderdeel vormen van het wereldbeeld.

De term '*modernisering*' verwijst naar het geheel van samenhangende maatschappelijke veranderingen die vanaf de eerste industriële revolutie hebben plaatsgevonden en die een overgang tot stand hebben gebracht van de traditionele naar de moderne samenleving.<sup>45</sup> In de loop van de 19<sup>de</sup> eeuw vonden ingrijpende ontwikkelingen plaats als industrialisering, de opkomst van de moderne wetenschap en technologie, verstedelijking, staats- en natievorming, bureaucratisering, democratisering, secularisering, rationalisatie en individualisering - tendensen die zich verder doorzetten en verankerden in de 20<sup>e</sup> eeuw. Geleidelijk aan werden ook de maatschappelijke gevolgen van dit moderniseringsproces zichtbaarder. In 1979 beschreef Lyotard in 'La Condition Postmoderne' de kenmerken van onze huidige postindustriële, postkapitalistische, *postmoderne* samenleving: het geloof in 'de grote verhalen' of ideologieën is verdwenen, en niet langer het bezit van materiële productiemiddelen maar de toegang tot informatie bepaalt de machtsverhoudingen. De industriële maatschappij is geëvolueerd naar een complexe beeld- en informatiecultuur, met als voornaamste kenmerken de teloorgang van een overkoepelend zingevend kader, stuurloosheid, pluriformiteit, mondialisering en verregerende individualisering.

<sup>45</sup> VAN HOOF J. & VAN RUYSEVELDT J. (red.), *Sociologie en de moderne samenleving. Maatschappelijke veranderingen van de industriële revolutie tot in de 21<sup>ste</sup> eeuw*, Boom, Open Universiteit, 1999, p. 19.



## 6.2 De triade van de modernisering: differentiatie, commodificatie, rationalisatie <sup>46</sup>

Ten aanzien van het moderniseringsproces worden in de sociologie drie hoofddimensies onderscheiden: differentiatie, commodificatie en rationalisatie. Deze ontwikkelingen worden niet beschouwd als alternatieve, elkaar uitsluitende verklaringen, maar als evenwaardige en elkaar aanvullende invalshoeken bij de studie van het moderniseringsproces. Een beknopte bespreking van deze ontwikkelingen laat toe om een eerste inzicht te verkrijgen in de samenhang van de transformaties in het moderniseringsproces met de maatschappelijke functie en betekenis van het circus.

### 6.2.1 Differentiatie

Differentiatie heeft betrekking op “de splitsing van een oorspronkelijk homogeen geheel in delen met een eigen karakter en samenstelling en met een eigen functie ten opzichte van dat geheel”.<sup>47</sup> Die splitsing of afscheiding kan zowel personen en groepen als, meer abstract, instituties en structuren betreffen.

Wanneer personen en groepen in toenemende mate specifieke taken en functies toebedeeld krijgen, spreekt men van *taakdifferentiatie*. De arbeidsverdeling kan als prototype van dit proces worden beschouwd. Een tweede vorm van differentiatie is *systemdifferentiatie*. Die ontstaat als functies die voorheen binnen een samenlevingsverband werden gecombineerd, zich gaan verzelfstandigen en aan aparte sociale structuren (organisaties en instellingen) worden gekoppeld. Zo werden in de voormoderne familie meerdere functies verricht: het opvoeden en verzorgen van kinderen, het vervaardigen van goederen en levensmiddelen voor eigen levensonderhoud, het bieden van zorg of steun aan zieke, gebrekkige of oudere gezinsleden en zomeer. Tegenwoordig wordt het merendeel van deze functies niet langer in familieverband verricht: er zijn aparte organisaties en instellingen voor opgericht, zoals scholen, bedrijven, ziekenhuizen en bejaardentehuizen.

In de loop van het moderniseringsproces raakten de taken en functies van sociale groepen dus gedifferentieerd. Dat proces verliep parallel met de overgang van de traditionele, overwegend agrarische samenlevingsstructuren naar moderne, stedelijke samenlevingsverbanden, of zo men wil, met de evolutie van *Gemeinschaft* naar *Gesellschaft*.

<sup>46</sup> Gebaseerd op VAN HOOFF J. & VAN RUYSEVELDT J., *op. cit.*, passim.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 26.

Dit begrippenpaar, dat voor het eerst werd geformuleerd in 1887 door de Duitse socioloog Ferdinand Tönnies en aan de basis lag van de sociologische theorie van Max Weber, wordt nog steeds gebruikt als verklaring voor het gevoel “dat in de moderne samenleving iets waardevols verloren gaat, dat mensen van elkaar vervreemd raken, dat waar vroeger lotsverbondenheid mensen aaneensmeedde, nu calculerende burgers elkaar voornamelijk bezien als middelen voor het realiseren van hun particuliere doelen.”<sup>48</sup>

Gemeinschaft-verbanden worden daarbij gekenmerkt door intense affectieve bindingen tussen mensen, een sterk ontwikkeld saamhorigheidsgevoel en een belangrijke nadruk op solidariteit en loyaliteit. Ze worden beschouwd als het resultaat van gemeenschappelijke gevoelens en overtuigingen, gedeelde levenservaringen, van wederzijdse sympathie en van tradities, en toegeschreven aan de traditionele, besloten agrarische samenleving. In de moderne samenleving kan dit maatschappijtype volgens bepaalde auteurs nog teruggevonden worden in innige vriendschapsrelaties, hechte familiebanden of in geïsoleerde, gesloten sociale groepen.<sup>49</sup>

“Ten gevolge van urbanisatie, industrialisatie, kapitalisme en het zich presenteren van de nationale eenheidsstaat” zou dan de Gesellschaft als samenlevingsvorm ontstaan zijn, die zich kenmerkt door kille, rationele, economische banden tussen mensen en toegeschreven wordt aan het leven in de moderne grootstad.<sup>50</sup>

Volgens Katleen de Beukeleer is dit echter een ongenueanceerd beeld, waarin duidelijk de typisch 19<sup>e</sup>-eeuwse, romantische verheerlijking van het plattelandsleven doorklinkt.<sup>51</sup> Noties als collectief, traditioneel, irrationeel, vertrouwd en statisch worden te eng diametraal geplaatst tegenover begrippen als individueel, modern, rationeel, nieuw en dynamisch, die gehanteerd worden om de ‘voortgang’ in het moderniseringsproces te kenschetsen. Het geïdealiseerde beeld van de traditionele ‘peasant-samenleving’ als de bakermat van solidariteit en belangeloze uitwisseling moet volgens haar worden gecorrigeerd tot een stelsel van wederzijds hulpbetoon op basis van reciprociteit (*do ut des*).

Dat neemt niet weg dat in de loop van het moderniseringsproces het gemeenschapsgevoel uit de traditionele samenlevingsverbanden inderdaad vervangen werd door een meer individualistisch en gedifferentieerd maatschappijtype, een evolutie die aanleiding gaf tot gevoelens van vervreemding en machteloosheid.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> ROOIJAKKERS G., *Rituele Repertoires*, 1994, p. 67, geciteerd in: DE BEUKELEER K., *Traditionele volkse feestcultuur en modernisering. Het platteland rond Gent ca. 1860-ca. 1940*.

[http://home.planetinternet.be/~sintlod9/volkscultuur/volkscultuur\\_deel\\_2.htm](http://home.planetinternet.be/~sintlod9/volkscultuur/volkscultuur_deel_2.htm).

We stelden reeds dat Gemeinschaft-verbanden in de moderne samenleving nog teruggevonden kunnen worden in gesloten, geïsoleerde sociale groepen.

De circusgemeenschap kan als een voorbeeld van een dergelijke *closed community* worden beschouwd. Processen van modernisering leken geen vat te hebben op de samenlevingsverbanden in het circus. Uit de analyse van het romantische, nostalgische discours in de circusliteratuur zal blijken dat het circusbestaan werd voorgesteld als een plaats waar solidariteit, intense familieverbanden en sociale cohesie nog onvoorwaardelijk de boventoon voerden. Het circus werd daarbij beschouwd als een onveranderlijk, traditioneel bolwerk dat de stedelijke, industriële samenleving terugvoerde naar gelukkiger tijden, en haar voor de duur van de voorstelling het gevoel gaf weer even 'een gelukkige droom te dromen', een droom die zich laat omschrijven als de tijdelijke herbeleving van het teloorgegangene gemeenschapsgevoel. Soms werd expliciet de parallel getrokken met het gemeenschapsleven in de traditionele, ongecompliceerde plattelandssamenleving (ut infra).

Van *differentiatie* is in de circusgemeenschap geen sprake: iedereen neemt in het circus alle taken op zich, kinderen worden van jongs af aan opgeleid om mee in het inkomen te voorzien, artiesten op rust worden onderhouden door hun actieve familieleden en alle gezinsleden werken constant en intens samen om in hun levensonderhoud te voorzien.

De idealisering van het circus in het burgerlijke discours moet onder meer in deze context worden gezien.

### 6.2.2 *Commodificatie*

Een tweede ontwikkeling in het moderniseringsproces is de commodificatie van menselijke activiteiten en hun resultaten, wat inhoudt dat deze meer dan voorheen worden afgemeten aan het geld dat ze opbrengen, of dat ze herleid worden tot 'waren' die op de markt verhandeld kunnen worden.

De intrinsieke waarde van een gebruiksvoorwerp, van menselijk dienstbetoon of van menselijke kunstuitingen wordt met andere woorden steeds meer ondergeschikt gemaakt aan hun in geld uitgedrukte ruilwaarde.<sup>51</sup> Het begrip, dat geïntroduceerd werd door Marx, wordt vooral aangewend om evoluties op het vlak van menselijke arbeid te beschrijven.

---

<sup>51</sup> DE BEUKELEER K., *loc. cit.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

In tegenstelling tot differentiatie, een ontwikkeling die geen vat scheen te hebben op het geïsoleerde circusbestaan, is het proces van commodificatie in uitgesproken vorm aanwezig in het circus. Circusartiesten verhandelen in de eerste plaats hun *kunsten*. Deze zijn het meest zichtbare product van hun arbeid, ervaring en talent. Op basis van hun kunnen worden ze geëngageerd door circusdirecteurs, 'aangeboden' aan het publiek via de aankondiging van hun act op de affiches en in de circusprogramma's, en 'verkocht' aan de toeschouwers in ruil voor de prijs van een toegangsbewijs.

**STAD DENDERMONDE.**  
AANKOMST VAN DEN GROOTEN

# CIRKUS LIBOT

**HEDEN AVOND**  
om 8 uren

## GROOTE VOORSTELLING

met het operette van geheel den trop. bestaande uit:  
Talrijke paarden van alle rassen, eigenlijc in vrijheid, Hiphop, Hiphop, m.c.

**DE GEBROEDERS TCHING-TCHENG**  
Excentricque Kunstenaar

Lichtwerkzaamheid op den Telegraafstraad door Miss Pharis

**Ruiterlijk werk in snelheid**  
door J. J. J. J. J.

**THE ORIGINAL GRATONS**  
Equilibristes de tout de l'Equilibrium de tout

**SULTANE**  
Reitpaard Kunstenaar Paard, vliegende in beide richt. door M. LIBOT.

**ISABELLA, JEANNETTA EN VLADIMIR**  
**de 3 Reacles paarden in volle Vrijheid**  
Programme door M. LIBOT.

**MEPHISTOS PACHA**  
In 20de eeuwige werkzaamheid in Arabische hiphop. vliegende door M. LIBOT.

**TALRIJKE CLOWNS EN DOMMEN O'GUST**

**HENRY M. L. LIBOT**  
In 20de eeuwige werkzaamheid in Arabische hiphop. vliegende door M. LIBOT.

**DE VIER ALEXANDROS. Aerobalen onder voering**

**NIEUWS - VULCAN, HET VUURPAARD - NIEUWS**  
Mingame werkzaamheden van den slangenman door Miss Edith

**HARTOCH**  
Arabische Kunst. vliegende in vrijheid door M. LIBOT.

**Gebroeders MARCOUS**  
Excentricque Kunstenaar

**M. E. BLONDEL KO-THO**  
Kunstenaar Hiphop Kunstenaar Hiphop

**DE VLIEGENDE TRAPÈZE**  
Excentricque Kunstenaar Excentricque Kunstenaar

**TOT SLOT:**  
**GROOTE PANTOMIME**

Alle avonden verandering van programma

**GROOT ORKEST ONDER DE LEIDING VAN DEN HEER J. VAN ROTEN**

**SPREKEN DER STAATSMEN:**  
Staan 2 1/2. Kerste rang 1.80 fr. 2e rang 1.20 fr. 3e rang 80 centimes.  
Plaatsen op voorhand te hebben aan het Bureau van het Circus.  
Staan 2, 20 fr. Kerste rang 1.20 fr. 2e rang 80 centimes. 3e rang 50 centimes.  
Opening van het Bureau 7 uren. — **HELEN AVOND** — Begin om 8 uren

Directie: G. DEVELLE, Dendermonde, 100, Grootestraat.

Fig. 2 Commodificatie van kunsten op de affiche van Circus Libot

In zijn studies over het circus wees Yoram Carmeli er bovendien ook op dat circusartiesten niet enkel hun talenten verhandelen, maar hun hele levenswijze (i.e. de ambulante woonvorm, het rondreizen, het opzetten van de tenten, hun marginaal en enigmatisch karakter) inschakelen in de circusperformance (ut infra). Het totaalbeeld van het circus, het volledige complex van beelden, associaties en betekenissen die 'circus' oproept, vormen een cruciale factor in het aantrekken van het publiek.

Het circusbestaan wordt met andere woorden *in zijn geheel* tot koopwaar gemaakt, gecommuniceerd en blootgesteld aan de grillen van de kapitalistische vrijemarkteconomie. De bikkelharde concurrentie tussen circusbedrijven en de frequente implosies en fusies van circusondernemingen, waarover verder in dit werk meer, kunnen als een directe uiting hiervan worden beschouwd.

### 6.2.3 Rationalisatie

Een derde en laatste transformatie in het moderniseringsproces is de rationalisatie van de samenleving. Dit begrip duidt op het ordenen en systematiseren van de werkelijkheid met de bedoeling haar voorspelbaar en beheersbaar te maken. Rationalisatie impliceert dat denken en handelen steeds meer aan effectiviteit, efficiëntie, berekening en beheersing worden onderworpen.

In de loop van het moderniseringsproces werd het menselijke handelen "steeds minder bepaald door traditie, door van oudsher overgeleverde waarden en normen, door magie en geloof, en steeds meer door het min of meer bewuste afwegen van doelen en middelen ten opzichte van elkaar."<sup>53</sup>

Het proces van rationalisatie verliep hand in hand met het proces van secularisering of de tanende sociale en culturele invloed van religieuze factoren. Dit proces ging ook samen met wat Weber de 'onttovering' (*Entzauberung*) van het wereldbeeld noemde. Rationalisering had in zijn visie een dubbel karakter: ze bood enerzijds een bevrijding uit de mythen en de magie van de voormoderne samenleving, maar hield anderzijds ook een gevaar in voor vrijheidsverlies en dehumanisering.<sup>54</sup> Webers metafoor van de 'ijzeren kooi' - waarin de rationaliseringstendensen de individuele mens zouden opsluiten - en zijn pleidooi voor waardevrijheid symboliseerden de onzekerheden en tegenstrijdige gevoelens met betrekking tot de effecten van de modernisering (ut infra).

---

<sup>53</sup> DE BEUKELEER K., *loc. cit.*

Het is niet moeilijk om de rol van het circus in dit verband te situeren. De circuswereld werd beschouwd als een antithese van de gerationaliseerde samenleving. In het circus konden mensen zich onderdompelen in een irrationele, bevreedende, magische wereld, waar kunsten werden opgevoerd die grensden aan het onmogelijke en waar verhulling en mystificatie een wezenlijk deel uitmaakten van de performance.

‘Naar het circus gaan’ was een vorm van escapisme en werd voorgesteld als een gelegenheid om ‘in een met dromen gevulde luchtbel’ even naar adem te happen, zich te laten ‘betoveren’ en van (schijn)vrijheid te proeven, om zich nadien gelouterd en zonder morren weer in de dagelijkse realiteit in te schakelen. Dit was één van de manieren waarop het circus door de burgerlijke hegemonie werd aangewend als een instrument in de bestendiging van de bestaande sociale orde (ut infra).



Fig. 3 De circusparade: een getolereerde, betoverende inbreuk op de dagelijkse rationele orde

<sup>54</sup> VAN HOOFF J. & VAN RUYSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 150.

### 6.3 Het vraagstuk van de sociale cohesie

In de discussie over de transformaties in het moderniseringsproces overheerste de bezorgdheid over het verlies van samenhang of de ‘fragmentarisering’ van de samenleving. Die ging gepaard met een vervaging van traditionele waarden en normen, het tekortschieten van sociale controle, het afbrokkelen van sociale solidariteit door het optreden van ‘calculerende’ burgers, enz.<sup>55</sup> De vrees voor sociale desintegratie had vooral te maken met de voortschrijdende individualisering en de toenemende zelfstandigheid en keuzevrijheid van de mens. Door het verzwakken van traditionele familie-, gemeenschaps- en religieuze banden kregen individuen meer vrijheid om te gaan en te staan waar ze wilden, om over hun eigen leven te beschikken en mee te kunnen beslissen over zaken die hen persoonlijk aanbelangden. Deze tendensen versterkten de vrees dat mensen zich enkel nog door hun eigen belangen zouden laten leiden en dat de onderlinge solidariteit stilaan zou verdwijnen. Al in de 19<sup>de</sup> eeuw werd dit proces door sociologen als Comte en Durkheim onderzocht. /m

In tegenstelling tot de sociale desintegratie in de moderne burgerlijke samenleving, heerste in de microsamenleving van het circus wél nog een sterke sociale cohesie.

Wat volgens sociologen de samenleving bijeenhoudt, zijn wederzijdse afhankelijkheid (of eigenbelang), dwang (of macht) en gedeelde waarden en normen - en het daarmee verbonden saamhorigheidsbesef dat de basis vormt voor onderlinge solidariteit.<sup>56</sup>

Dit waren precies de eigenschappen die vereist waren voor het instandhouden van de circusgemeenschap. Tussen de leden onderling heerste een sterke wederzijdse afhankelijkheid, niet enkel op het gebied van inkomensvoorziening en huisvesting, maar ook op het niveau van de voorstelling: als tijdens een trapeze-act of bij de opbouw van een ‘menselijke piramide’ één artiest een misser beging, zette dat meteen het leven van diens collega’s op het spel. We zullen verder zien dat binnen de circusgemeenschap ook een sterk saamhorigheidsgevoel heerste, ten gevolge van de marginale positie van het circus in de samenleving en de sterke identificatie van de circusleden met de *in-group*.

Ook deze duidelijke en intense sociale cohesie was een bron van idealisering van het circus in het moderne, burgerlijke discours.

<sup>55</sup> VAN HOOF J. & VAN RUYSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 44.

In zijn befaamde 'Mythologieën' (1975) noemde Roland Barthes de 'gespierde magie' van het circus en de music-hall niet voor niets een typisch westers en stedelijk fenomeen, ontstaan in de Angelsaksische context van plots opkomende stedelijke concentraties en de grote Quakermythen over arbeid.<sup>58</sup> De opkomst van grootsteden, de democratisering van de vrijetijd en de 'spectacularisering' van de maatschappij in de loop van het moderniseringsproces speelden immers een cruciale rol in de aantrekkingskracht en de populariteit van het circus.

#### 6.4.1 *Het circus in de context van verstedelijking*

De moderne tijd kende rond de eeuwwisseling en in de eerste decennia van de 20<sup>e</sup> eeuw een bijzonder heftige fase: veel inwoners van de snel groeiende steden voelden zich ontheemd en hadden het gevoel geen vat te krijgen op het rusteloze, gefragmenteerde leven in de metropolis. Het circus profileerde zich in deze context als een typisch modernistisch fenomeen: circusvoorstellingen vormden een gefragmenteerd en chaotisch amalgaam van visuele en auditieve indrukken, die een soort miniatuurversie boden van de snelle veranderingen in de maatschappij. Het maakte bovendien gretig gebruik van de technologische veranderingen op het vlak van constructiematerialen, verlichting, verwarming, reclametechnieken en transport.

Sommige auteurs menen te kunnen constateren dat in de nog overwegend agrarische regio's in deze periode vooral kleine circussen optraden, die hun publiek nog tevreden konden stellen met korte, fragmentarische, traditionele voorstellingen. In de grootstedelijke gebieden daarentegen hunkerden de toeschouwers naar grote, duurere circussen wiens opvoeringen enige samenhang vertoonden. Groots opgezette pantomimes die belangrijke historische veldslagen of het leven in koloniale gebieden evoceerden, waren daar een uiting van. Deze tendens zou tegemoet komen aan de typisch modernistische drang van de gefragmentariseerde samenleving in grootstedelijke gebieden naar een herstel van samenhang, eenheid en structuur.

De meeste auteurs zijn het er echter over eens dat het circus vooral inging tegen de 'rechtehoekendictatuur' of de steeds verstikkender wordende structurering van het moderne leven. Daarvan was alleen al zijn circulaire grondplan een betekenisvol symbool, maar daarnaast ook de reeds vernoemde fragmentarische programmatie van de voorstellingen, de verstoring

---

<sup>58</sup> BARTHES R., 'De music-hall', in: *Mythologieën*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975, p. 227.



van het topologische systeem in steden en de persistentie van een ambulante levenswijze in een steeds meer gesedentarieerde maatschappij.

Weber waarschuwde al in de eerste jaren van de 20<sup>e</sup> eeuw voor de gevaren van overdreven bureaucratie, efficiëntie, functionaliteit en doelmatigheid – allemaal ‘oneigenlijke’ vormen van rationaliteit, die de kop opstaken in de moderne ‘onttoverde’ samenleving. Onttovering was één van Webers geliefde metaforen van de modernisering: hij vergeleek de gerationaliseerde wereld met een stalen kooi en uitte daarmee zijn vrees voor de ongewenste neveneffecten van de opkomst van het calculerend denken (ut supra).<sup>59</sup>

Terwijl het enerzijds inspeelde op de groeiende tendens van verwetenschappelijking - onder meer door in menagerieën exotische dieren tentoon te stellen en onder educatieve voorwendselen anatomische wonderen of ‘freaks’ aan het publiek te tonen – behield het circus temidden van deze onttovering van het wereldbeeld tevens een zekere graad van ‘betovering’ voor zijn publiek. De circusperformance creëerde een magische, irrealistische, ‘omgekeerde’ wereld waarin voor de duur van de voorstelling alle gangbare conventies en zekerheden even op de helling werden gezet. Voor essentiële menselijke eigenschappen als de behoefte aan oorspronkelijkheid, onvoorspelbaarheid en verandering was in de mathematische orde van de moderne industriële samenleving weinig plaats meer; het circus kwam aan deze behoefte tegemoet.

Tijdens de voorstelling wekte de fragmentarische opeenvolging van nummers de indruk op het moment zelf geïmproviseerd te zijn, en de acts waren voor hun welslagen ook werkelijk afhankelijk van het moment zelf. Dit bood de toeschouwers de illusie van een niet vaststaand verloop en van ruimte voor toeval en verandering in de voorstellingen. Precies in de mogelijkheid tot mislukken en het risicovolle karakter dat de opvoeringen daaraan ontleenden, lag de specifieke aantrekkingskracht van het circus.

Een andere gevolg van de modernisering was dat de producten van de moderne maatschappij steeds minder voor de eeuwigheid, maar voor direct gebruik bedoeld waren. De Nederlandse dichter Nijhoff (1894-1953) schreef daarover: “We bouwen geen kathedralen meer, (...) maar ruïnes. Alles wat gecreëerd wordt, is ten dode opgeschreven. Aangezwengeld door de idee-fixe van de vooruitgang, jagen we onszelf over de kling.

---

<sup>59</sup> VAESSENS T., *op. cit.*, p. 21.

Schijnbaar argeloos heeft de wereld 'een soort blinde methode' bereikt; we kijken niet meer om ons heen. De rationele orde (...) begint irrationele trekken te vertonen."<sup>60</sup>

Opnieuw blijkt het circus een typisch modern of zelfs modernistisch fenomeen te zijn. Temidden van de geurbaniseerde samenleving bleef het circus de irrationele drang vertegenwoordigen om eeuwig rond te trekken. Circusconstructies vormden in het stedelijke landschap het ultieme symbool van tijdelijkheid en vergankelijkheid - net als de circusondernemingen zelf, die door hun enorme economische kwetsbaarheid constant kopje onder gingen, zichzelf heruitvonden en opnieuw verdwenen.

De cultuurpessimist Nijhoff schreef ook: "We hollen onszelf voorbij (...) en dreigen daarbij iets essentieel te vergeten, dat we in de toekomst zeker nodig zullen hebben. Het is slechts de mechanische werkelijkheid van werk, wetenschap en politiek waarin we meester zijn geworden over de natuur, haar zijn gaan opvatten als levenloze bron van grondstoffen. Daartegenover moet de levende werkelijkheid staan waarin wij emotionele banden aangaan; waarin we onze kinderen grootbrengen in een animistische sfeer van sprookjes, sprekende dieren en magische metamorfosen. Er mag dan een gemechaniseerde orde zijn (...), zij sluit de stuwende (tegen)kracht van de betovering niet uit."<sup>61</sup>

De wereld van het circus wierp zich op als een dergelijk symbolisch tegenwicht van de werkelijkheid. In een wereld van toenemende rationalisering en beschaving nam het circus de taak op zich borg te staan voor de emancipatie van de zintuiglijke, animale, naïef-kinderlijke en irrationele instincten van het publiek.

Het circus vormde voor de toeschouwers een magische schemerzone in de stad, maar onderging door zijn economische kwetsbaarheid zelf tegelijk rauwer en diepgaander de gevolgen van de gerationaliseerde maatschappij dan alle andere 'instituten' die wel tot de (sociale, politieke, economische, juridische) kaders van de 'werkelijkheid' behoorden.

De schijnbaar mythische, exotische, sprookjesachtige wereld van het circus was bovendien slechts een romantisch ideaalbeeld, een bewust gecreëerde optische illusie waar een uiterst gestructureerde, gerationaliseerde logica achter zat, die zowel de belangen diende van de circusleden zelf als die van de burgerlijke hegemonie (ut infra).

---

<sup>60</sup> Geciteerd in: *Ibid.*, p. 67.

<sup>61</sup> *Ibid.*

#### 6.4.2 *Het circus in de context van vrijetijd*

In de loop van het moderniseringsproces ontstond in het kielzog van ontwikkelingen als verstedelijking, rationalisatie en arbeidsdifferentiatie nog een andere tendens: de opkomst en democratisering van de *vrijetijd*. Voor de machthebbers was de organisatie en inrichting van vrijetijd een cruciale factor: vrijetijd moest niet alleen veroverd worden op de werkgevers in de strijd om de arbeidstijd, maar ook op de volkse ‘zeden en gewoonten’ en het ‘platte’ commerciële vermaak: de vrijetijd moest worden ‘beschaafd’.<sup>62</sup> In die strijd om de goeie smaak kreeg vrijetijd stilaan de betekenis van ontspanning, verpozing en vermaak.

Met de democratisering van het publieke vrijetijdsaanbod zette zich ook een verregaande *spectacularisering* in van het commerciële aanbod. Visuele indrukken werden in toenemende mate van belang. De moderne samenleving evolueerde naar een beeldcultuur, en vrijetijd ontpopte zich daarin als het domein bij uitstek van het schouwspel. Vrijetijd werd steeds uitbundiger en met meer effectbejag ingericht, en stilaan kon de spectacularisering van de massaconsumptie het traditionele schild van de burgerlijke ingetogenheid doorbreken.

Volgens cultuurfilosoof Lieven De Cauter is de moderne mens belust op sensaties en belevenissen, hij is verslaafd aan ‘ervaringskapitaal’ dat hij tracht te verwerven via avonturen, erotiek, toerisme, sport, snelheidsmachines, verdovende middelen, relaties, zelfontplooiing, consumptie en dergelijke meer.<sup>63</sup> Onder druk van de snelheid van technologische innovaties zoekt hij naar steeds sterkere en steeds meer wisselende prikkels. In de loop van het moderniseringsproces is ‘ervaring’ echter een probleem geworden. Sociale disciplinerende en de economische en maatschappelijke rationalisering die met de industriële revolutie en het leven in de grootstad zijn verbonden, hebben een onvermijdelijk gevoel van vervreemding met zich meegebracht. De groeiende complexiteit van de samenleving heeft de moderne mens het gevoel gegeven geen vat meer te hebben op de dingen om zich heen. In die omstandigheden is ervaring als ‘vertrouwdheid met de dingen’ - de definitie die Aristoteles eraan gaf - niet langer houdbaar.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> MOMMAAS H., *De Vrijetijdsindustrie in stad en land. Een studie naar de markt van belevenissen*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 2000, p. 43.

<sup>63</sup> DE CAUTER L., *Archeologie van de kick. Verhalen over moderniteit en ervaring*, Amsterdam, De Balie/Van Halewijck, 1995, p. 7.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 15.

Volgens De Cauter heeft het vertoog over ervaring daarom in de loop van het moderniseringsproces de vorm aangenomen van een vertoog over *onmiddellijkheid*. Verveling, de grondtoon van het moderne levensgevoel, is in feite ervaringsarmoede, en deze is niet het resultaat van een *tekort* aan belevenissen, maar net van de *overvloed* aan prikkels waaraan de grootstadmens wordt blootgesteld.<sup>65</sup> Het is de moderne mens niet meer vergund om wat hij meemaakt te verwerken tot een ervaring. Tijdverdrijf is in de moderne samenleving het wezenlijk tegengif geworden van de verveling, een aaneenschakeling van snelle, sterke, gestandaardiseerde visuele prikkels die, zoals het woord ‘entertainment’ zegt, de aandacht even gaande moeten houden. Elk modern schouwspel moet derhalve gevarieerd zijn, of met ander woorden: een vorm van ‘variété’.<sup>66</sup>

Volgens Walter Benjamin begint deze ‘schokbeleving’ (*Shockerlebnis*) de overhand te krijgen op de ervaring vanaf het midden van de 19<sup>de</sup> eeuw.<sup>67</sup> Hij wijt deze transformatie aan heel concrete zaken, zoals de opkomst van de krant met zijn losse, korte, onsamenvangende informatie of de ontwikkeling van toestellen zoals het fotoapparaat en de telefoon.

De druk die van het moderne levensritme uitgaat, de ‘stress’, de haast, de jachtigheid en de rusteloosheid, zijn ook in de structuur van de vrijetijdsbeleving opgenomen.

Over de aantrekkingskracht van wereldtentoonstellingen bij het grote publiek - die in wezen dezelfde was als de bekoring die uitging van grote foren, circusspektakels en soortgelijke attracties - schrijft De Cauter: “Men kan geen conclusies trekken, enkel kijken, staren, zich laten volstromen, tot vermoeiens toe, met visuele prikkels; zich inleven in de sfeer van verre culturen en wegdromen in de illusie. Het didactische is een alibi voor een visuele extase van de veelheid en de verscheidenheid; voor de gulzige blik, de universele, niet te stillen honger van het nieuwsgierige rondkijken.”<sup>68</sup>

Circusspektakels speelden behendig in op deze moderne honger naar visuele prikkels, naar spanning en sensatie, naar illusie en exotiek. De invloed van kolonialisme en imperialisme was daarbij onmiskenbaar (ut infra).

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 130.

#### 6.4.3 *Het circus in de context van de spectacularisering van de samenleving*

In een artikel uit 1995 onderzocht de Canadese antropoloog Kenneth Little de verhouding tussen de moderne samenleving en circusspektakels.<sup>69</sup> Hij noemde het circus daarin zowel een archetype van de volkscultuur in de moderne (spektakel)maatschappij, als een belangrijk instituut voor reflexie over de knelpunten en verwezenlijkingen van de moderniteit.

Dergelijke modernistische visies op het spektakel vinden we volgens Little ook terug bij antropologen als Manning, Geertz, Turner, MacAloon en Handleman.

Ook de Franse filosoof en situationist Guy Debord (1931-1994) formuleerde in zijn boek *La société du spectacle* uit 1967 het inzicht dat het spektakel een metafoor is van de moderne samenleving, en meer zelfs: dat al het moderne leven spektakel is geworden.<sup>70</sup>

De moderne mens is volgens hem een passief toeschouwer geworden in een wereld die bestaat uit een aaneenschakeling van spectaculaire beelden, met als voornaamste beeld dragers de populaire cultuur en de media. Deze vervormen volgens Debord de geleefde werkelijkheid en scheppen een illusie van samenhang, net zoals het circus in de loop van het moderniseringsproces een gemeenschapsvormende functie vervulde (ut infra).<sup>71</sup>

Het was Little's bedoeling om, aan de hand van een cultuurstudie van de spektakelconsumptie, een etnografie op te stellen van de laatkapitalistische moderne samenleving als spektakel.<sup>72</sup>

Als casus voor dat 'theoretiseren van het spektakel' nam hij het internationale circus *Cirque Archaos*. *Cirque Archaos*, opgericht in 1988, is een alternatief circus dat bewust shockerende, doorgaans immoreel bevonden voorstellingen geeft, maar het publiek in feite gewoon de klassieke circusingrediënten – gaande van het spelen met conventies tot het dwepen met de dood - in extreme, karikaturale vorm presenteert.

Little's uitspraken over *Cirque Archaos* zijn dan ook vaak representatief voor het klassieke circus dat in deze thesis wordt onderzocht; men zou immers kunnen argumenteren dat *Cirque Archaos* staat tot de hedendaagse maatschappij zoals het klassieke circus zich verhiel tot de moderniserende samenleving van rond de eeuwwisseling.

<sup>69</sup> LITTLE K., 'Surveilling Cirque Archaos: Transgression and the Spaces of Power in Popular Entertainment', in: *Journal of Popular Culture*, 29 (1995), 1, p. 15-27.

<sup>70</sup> PLEIJ S., 'De Spektakelmaatschappij', in: *De Groene Amsterdammer*, 10/11/2001, [http://www.groene.nl/2001/0145/sp\\_spektakel.html](http://www.groene.nl/2001/0145/sp_spektakel.html)

<sup>71</sup> OOSTERLING, 'Het leven als spektakel', in: *Eureka*, <http://www.eur.nl/fw/cfk/oosterling/spectaculair.html>

Little stelde vast dat het circus omwille van zijn reputatie als afwijkend en immoreel spektakel in de meeste steden verplicht werd zijn tenten op te stellen op plaatsen die als marginale, verbasterde territoria worden beschouwd. Ook klassieke circussen werden in de loop van het moderniseringsproces steeds verder naar de rand van de stad verdreven.

Volgens Foucault was de ordening en positionering van het moreel zondige een moderne sociale strategie van beheersing, regulering en kolonisatie. Alle Westerse steden, ook de koloniale steden, werden georganiseerd op zo'n manier dat alle plaatsen en inwoners er onderworpen waren aan rationele planning, regulering en classificatie. De stad oefende via dergelijke vormen van disciplinair toezicht sociale controle uit. Alle stedelijke ruimtes moesten opengesteld worden voor inspectie: ook hun zogeheten schandelijke randgebieden moesten in het licht van de rede en de orde worden gebracht en zichtbaar gemaakt worden voor controlerende doeleinden. De mogelijkheid om de aanwezigheid van marginalen in de stad te controleren en hen aldus te benoemen, behoorde tot de kern van de productie en instandhouding van de moderne stedelijke morele orde.<sup>73</sup>

Ook circus en circusartiesten werden, zoals de marginalen waar Foucault het over had, letterlijk en figuurlijk naar de periferie verwezen en buiten de onmiddellijke grenzen en begripswereld van het 'normale' geplaatst. Deze strategische positionering stelde de disciplinaire burgerlijke samenleving in staat om het circus en zijn artiesten een stabiele identiteit te verschaffen: deze van 'Ander' of 'zondaar'. De zondige sociale ervaring kon vervolgens in rekening worden gebracht en sociaal gehandhaafd of gereguleerd.

Little toonde in zijn onderzoek aan hoe het circusmilieu door middel van een strategisch discours bewust werd gemarginaliseerd, teneinde het te kunnen disciplineren en controleren en de 'normale', traditionele burgerlijke waarden en gewoonten te beschermen: "Cirque Archaos is, zoals andere zondige krachten binnen de stad, datgene wat de stedelingen niet zijn, datgene wat uitgedreven, onderdrukt en gereguleerd wordt door de rationele logica van het officiële morele systeem, teneinde een overkoepelende stedelijke orde te vestigen. (...) Eenmaal geclassificeerd als 'Ander' en gemarkeerd als een gewelddadige en afwijkende buitenstaander, wordt het circus met zijn brutale circusmensen automatisch afgeschilderd als een gevaarlijk, bezoedelend spektakel."<sup>74</sup>

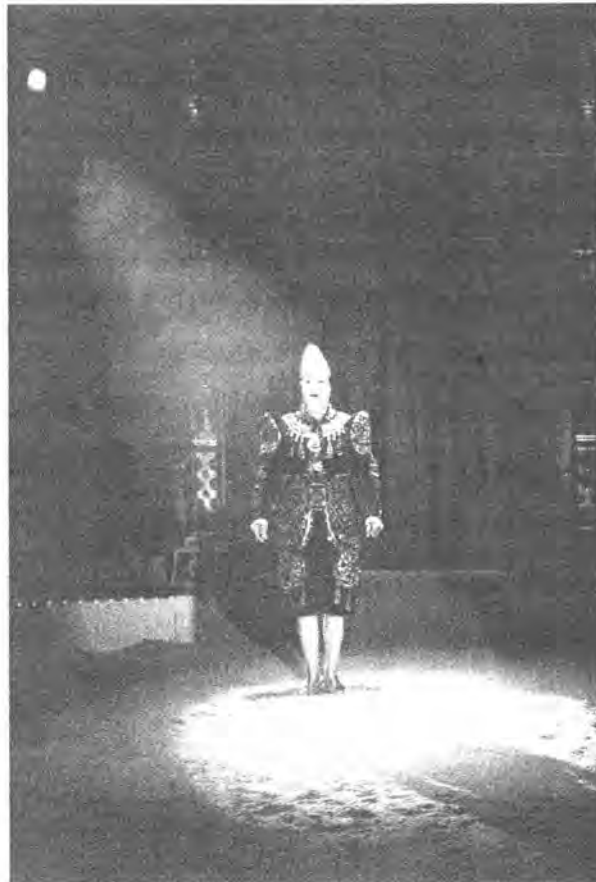
---

<sup>72</sup>LITTLE K., *art. cit.*, p. 16.

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 19 (eigen vertaling).

Ironisch genoeg zorgde precies die ordening en classificatie van het circus als een zichtbaar probleem voor zijn aantrekkingskracht bij het publiek. Precies de reductie van het circus tot ‘Ander’ veroorzaakte volgens Little zijn grote populariteit, en zijn buitenmaatschappelijke, marginale status werd door circussen zelf ook aangegrepen als een manier om zich te beschermen tegen represailles: “het circus vertaalt het feit dat het bekritiseerd wordt naar het plezier om bekeken te worden; het verstopt zich in de spotlichten”.<sup>75</sup>



**Fig. 5 De schijnwerpers: een veilig onderkomen**

Omdat het circus zichzelf presenteerde - en door de autoriteiten werd voorgesteld - als een buitenmaatschappelijke, sociaal gedisciplineerde Ander, zagen de toeschouwers tijdens het circusspektakel hun collectieve, burgerlijke identiteit en de daarmee corresponderende waarden en normen bevestigd. Een kritisch bekijken en analyseren van circusspektakels kan op die manier een dieper inzicht verschaffen in de werking en structuur van de moderne ‘spektakelmaatschappij’ in het algemeen.

Deze thematiek zal verder in dit werk nog omstandig worden uitgediept en geïllustreerd.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 21 (eigen vertaling).

## 6.5 Imperialisme en kolonialisme <sup>76</sup>



Fig. 6 Circus Congo van Victor De Jonghe: de kolonie aan huis gebracht

In het spoor van de imperialistische politiek die de grote Westerse mogendheden in de loop van de 18<sup>de</sup> en vooral de 19<sup>de</sup> eeuw gingen voeren en de koloniale expansie die daarvan een uiting was, groeide in Europa en de Verenigde Staten een toenemende belangstelling voor het exotische. Het circus speelde hier zoals gezegd gretig op in, en de groei en inhoudelijke evolutie van het circus verhaalden, zeker in Amerika en Groot-Brittannië maar ook in de rest van Europa, als geen ander vermaaksinstituut in deze periode de overzeese expansie van de natie, de militaire macht en de structuren van raciale hiërarchie.

Met zijn opvoeringen van exotische dieren, vertoningen van vreemde stammen en rassen en zijn historische pantomimes over het leven in de kolonies bood het circus aan het geïsoleerde, kleinstedelijke publiek een blik op verafgelegen culturen. Het aldus verspreide wereldbeeld prees de militaire macht en de suprematie van het blanke ras en bevestigde de hegemonie van de westerse waarden.

Circussen brachten de verafgelegen, nieuw gekoloniseerde gebieden niet enkel tot in het kleinste gehucht, maar namen ook zelf deel aan de overzeese handel als afnemers van dieren en werkgevers van mensen uit de overzeese gebieden.

<sup>76</sup> Gebaseerd op DAVIS J., 'Circus', in: *Gale Encyclopedia of Popular Culture*, 2002, [www.findarticles.com](http://www.findarticles.com) en Idem, *The Circus Age. Culture and Society under the American Big Top*, University of North Carolina Press, 2002, [http://www.ibiblio.org/uncpress/chapters/davis\\_circus.html](http://www.ibiblio.org/uncpress/chapters/davis_circus.html).



Reeds in de 18<sup>de</sup> eeuw ontstonden nationale, publieke en private collecties van uitheemse diersoorten, geïmporteerd uit Azië, Afrika en Zuid-Amerika. Menagerieën en circussen wierpen zich al snel op als de reizende echo's hiervan, die aan een zo groot mogelijk aantal toeschouwers en onder het mom van educatieve of wetenschappelijke doeleinden de ontelbare 'wonderen der natuur' wilden tentoonstellen. In enkele decennia tijd kende het opbod voor de meest vreemde en unieke diersoorten geen grenzen meer. Alle dieren die gevangen, gekooid en vervoerd konden worden, werden het slachtoffer van de hebzucht van de circusdirecteurs, en de nieuwsgierigheid van het publiek was al even onverzadigbaar.<sup>77</sup> De dierendressuur werd steeds vernuftiger en vormde al snel één van de meest essentiële bijdragen in de samenstelling van het traditionele circusprogramma, met als gevolg dat vanaf het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw de paardenummers in de piste steeds meer plaatsmaakten voor spectaculaire oefeningen met leeuwen, tijgers, panters en olifanten.<sup>78</sup>

Naast dieren werden ook mensen uit de overzeese gebieden tentoon en tewerkgesteld. Artiesten uit alle windstreken vervoegden de nationale circustroepen. Ze introduceerden nieuwe technieken in het circus (vb. het contorsionisme, waarbij 'slangenmensen' hun lichaam in allerlei onmogelijke houdingen plooiden), vormden goedkope arbeidskrachten en bleken vooral omwille van hun 'anderszijn' zelf een grote aantrekkingsfactor te vormen bij het publiek, dat anders maar zelden de kans kreeg kleurlingen te zien.

Toen het Duitse circus *Sarrasani* in november 1910 te St-Gillis stond opgesteld, vermeldden de personeelslijsten in de daartoe bestemde rubriek niet enkel beroepen als 'régisseur', 'couturière', 'acrobate' of 'homme de peine', maar ook 'Chinois', 'Marocain' en 'Japonais'.<sup>79</sup> De functie van deze buitenlandse werknemers in het circus was inderdaad in de eerste plaats hun vreemde afkomst en het verzorgen van het exotische aspect in de voorstelling – de aanwezigheid van vreemde nationaliteiten vergrootte immers geheid de toeloop van het publiek.

Deze nieuwsgierigheid naar verre culturen was echter niet vrijblijvend. De negerdorpen en Oosterse wijken die grote circussen tegen betaling bij de toeschouwers aan huis brachten, waren droomscenario's waarmee de Europeanen zich oefenden in de toe-eigening van andere continenten en overtuigd werden van de weldaden van de koloniale politiek.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> JACOB P., *op. cit.*, p. 76.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>79</sup> ARA, I 160, 840, *Dossiers Troupes étrangères exhibés au public (Cirque)*, 27/11/1910.

<sup>80</sup> DE CAUTER L., *op. cit.*, p. 130.

Circuseigenaars adverteerden de exotische opvoeringen of elementen in de voorstelling aan de hand van een medisch of wetenschappelijk discours, dat het tentoonstellen van vreemde volkeren moest legitimeren en tegelijk de militaire, culturele en raciale suprematie over de koloniale gebieden moest bevestigen.

In de loop van de 20<sup>e</sup> eeuw werden circusvoorstellingen gestoeld op raciale verschillen steeds controversiëler: overheden steunden niet langer de inspanningen van circusdirecteurs om buitenlandse artiesten aan te werven en deze op te voeren als ‘*missing link*’, ‘wilde’ of ‘lid van een uitstervende stam’, en het lucratief tentoonstellen van mensen op basis van afkomst of ras werd verboden.

Ook de opkomst van dierenrechtenorganisaties veranderde stilaan het uitzicht van het circus. Zeker sinds de jaren '80 weerklinken luide proteststemmen in verband met het opvoeren en onheus behandelen van (wilde) dieren in circussen. In eigen land startte GAIA in 2003 niet zonder succes een groots opgezette mediacampagne tegen het gebruik en misbruik van dieren in het circus. Het opvoeren van wilde dieren in Belgische circussen is verboden - tot grote onvrede van de Belgische circusondernemingen die daarmee hun concurrentiepositie met grote internationale circussen nog verder zien wegdeemsteren - en de meeste Belgische gemeenten hebben zich er inmiddels toe verklaard geen vergunning meer te verschaffen aan circussen met dieren.

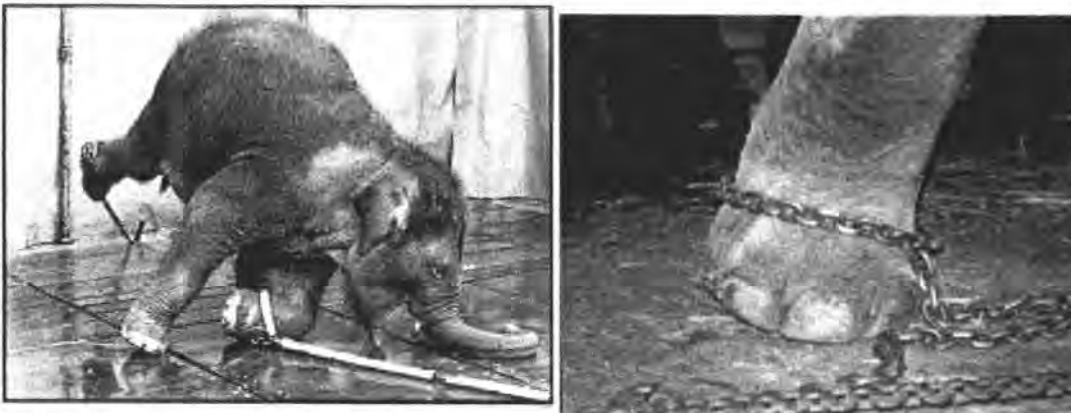


Fig. 7 en 8 Foto's uit de GAIA-campagne tegen dierenleed in het circus

## 6.6 Transport, technologie en media



**Fig. 9** Reclame voor het trapezenummer 'Miss Edy-Ruth and Francy', waarbij de trapeze ronddraaide door middel van een vliegtuig (ca. 1935)

Vanaf het laatste kwart van de 19<sup>de</sup> eeuw vond een reeks ingrijpende technologische en culturele veranderingen plaats die de traditionele tijds- en ruimteconcepties en het daaraan verbonden wereldbeeld grondig wijzigden.<sup>81</sup>

Primitieve samenlevingen koppelden tijd aan de traditionele levenscycli, de beweging van de hemellichamen, de seizoenswisselingen en activiteiten van planten en dieren. Ze kenmerkten zich door een cyclische en apocalyptische benadering van de geschiedenis.

Het was Durkheim die als eerste de sociale relativiteit van tijd aankaarte. Door de invoering van montagetechnieken in de cinema, de uitvinding van de telefoon, de instelling van de Wereld Standaard Tijd en de ontwikkeling van transportmiddelen als het stoomschip, de stoomtrein en de automobiel groeide ook bij de volksmassa's het inzicht dat tijd niet lineair verliep, maar ook omkeerbaar was, sprongen kon vertonen, zich in verleden of toekomst kon bevinden en verschilde al naargelang de plaats.

<sup>81</sup> Naar KERN S., *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1983, passim.

De verstedelijking die het moderniseringsproces kenmerkte kon als een proces van verdwijnende leefruimte worden beschouwd, de imperialistische politiek als een universalistische claim op meer ruimte. Nieuwe media als fotografie, film en nadien ook radio en televisie lieten toe een blik te werpen op het leven in verafgelegen gebieden of andere culturen. De groeiende transportmogelijkheden maakten snelle verplaatsingen over lange afstand mogelijk en doorbraken aldus de traditionele ruimtelijke grenzen.

Het circus volgde deze ontwikkelingen op de voet vanuit de dubbele bekommernis de eigen transport- en constructiemogelijkheden te optimaliseren en steeds nieuwe sensaties te zoeken om aan de veeleisende toeschouwers te kunnen presenteren. Op die manier droeg circus bij tot de introductie en verspreiding van nieuwe technieken bij het grote publiek.

We stelden reeds dat de ontwikkeling van het circus niet los kan worden gezien van het moderniseringsproces. Circus ontstond in het Groot-Brittannië van de 18<sup>de</sup> eeuw, het land dat als bakermat van de Industriële Revolutie de koploper zou worden inzake industrialisering. Gelijktijdig met de verspreiding van industrie en technologie op het vasteland stak ook het circus het kanaal over, en het waren vooral de grote industriële centra in West-Europa waar zich een bloeiend circuswezen ontwikkelde.

Al snel ontptopten de Verenigde Staten zich tot een geducht concurrent voor Europa, inzake industrialisering én inzake het circuswezen. Parallel met de ontwikkeling van technieken voor massaproductie en de uitbouw van een massamarkt werd ook het Amerikaanse circus *bigger, brighter* en *greater* dan welk Europees circus ook. De circussen van Barnum & Bailey's en Ringling Brothers - in feite letterlijk en figuurlijk monsterondernemingen - golden als exponenten van het Amerikaanse gigantisme en stonden met hun megalomane marketingcampagnes en fusies model voor het Westerse kapitalisme in haar meest zuivere vorm. De figuur van P. Th. Barnum werd zelfs in die mate invloedrijk dat ook in ons land het gebruikelijke woord voor circusdirecteur *barnum* werd, en men bij groots opgezette publiciteitscampagnes nog steeds spreekt van *barnumreclame*:

“Voor alle circussen is de reclame een belangrijke factor. (...) Van al de circusdirecteurs is Barnum de knapste reclame-man geweest. Zijn faam is zelfs spreekwoordelijk geworden. Spreekt men niet, bij een groots opgezette propaganda, van ‘Barnum-reclame’? (...) Een grondige vernieuwing heeft hij ingevoerd op het gebied der reclame-plakaten. Op plakaten van een ongewone grootte liet hij vooral

de woorden uitkomen, die indruk maakten op het publiek. Hij liet ze met reusachtige letters afdrukken en verscheidene malen herhalen.”<sup>82</sup>

Circus was één van de eerste terreinen waar geëxperimenteerd werd met nieuwe dragers en technieken voor massareclame. In de literatuur werd de creativiteit van circusondernemers inzake marketing en reclame uitvoerig besproken en geroemd. Dit was onderdeel van het bredere idealiserende discours over de *selfmade man*, waarover later meer.

Zo werd beschreven hoe Hans Stosch, die later uitgroeide tot de directeur van het befaamde Sarrasani, in zijn beginjaren het *Zoo Circus* stichtte en met enkele paarden, drie oude kermiswagens en een afgedankte tent door Saksen trok. Stilaan werd zijn onderneming groter; dit had hij volgens de auteur van het desbetreffende artikel vooral te danken aan zijn briljante manier van reclame voeren:

“Hij koopt een paar oude omnibussen, daarop rijdt zijn reclamecolonne door de dorpen en beplakt ieder huis. Een half dozijn in rok geklede mannen stappen een café binnen, nemen onder algemene spanning voor het buffet plaats, bestellen echter niets, maar roepen plotseling unisono: ‘Bezoek heden avond circus Sarrasani!’ en verdwijnen weer; kaalkoppige mannen zitten op en in de trams, lezen hun krant en laten van hun kale koppen de letters ‘Sarrasani’ aflezen. In Breslau kondigde Sarrasani in het Renz-gebouw zijn sensationele voorstelling aan. hij komt er zonder een cent in de stad, leent ergens een hoge hoed, maakt een vorst zijn opwachting en krijgt de toezegging van hem, dat hij de première zal bijwonen. Als een pijl uit een boog rent Sarrasani met dit bericht naar de courantenredacties. Des avonds is de première werkelijk uitverkocht, het programma slaat in, tijdens de pauze laat de vorst zich door de Directeur de stallen rondleiden en over de paarden vertellen.”<sup>83</sup>

Dit fragment toont goed aan hoe circussen zich van de nieuwe media en transporttechnieken bedienden om hun populariteit en aantrekkingskracht te vergroten.

De schaalvergroting van circusondernemingen was vooral een gevolg van de groeiende transportmogelijkheden. Vóór de komst van de stoomtrein verplaatsen circussen zich met traditionele woonwagens, getrokken door paarden. Een aanzienlijke schaaluitbreiding werd

<sup>82</sup> HENRI T., ‘Barnum’, in: *L’Étoile du Forain*, 3 (1948), 1, p. 10 en 12.

<sup>83</sup> KOBER A., ‘Twee circusmagnaten’, in: *L’Étoile du Forain*, 3 (1948), 6, p. 130.

mogelijk door het transport per trein, en met de komst van de automobiel konden circusgezelschappen zich verplaatsen waarheen en wanneer ze maar wilden.

In België bezat Charles Callebaut van 'Cirk Caroli' (ca. 1919) het eerste gemotoriseerde circus van het land. Hij verplaatste zich met een twaalfstal Amerikaanse legervoertuigen met aanhangwagen. Enkel voor het vervoer van zijn cavalerie deed hij nog beroep op de spoorwegen.<sup>84</sup> Toch bleef de traditionele woonwagen, zelfs tot op heden, opgevoerd worden als één van de belangrijkste symbolen van het circus (ut infra).

Waar de impact van nieuwe transportmogelijkheden op het circus onverdeeld positief was, betekende de komst van nieuwe mediavormen als film en televisie voor het circus eerder slecht nieuws. De functie van het circus om de wereld in het dorp te brengen en het publiek nieuwe sensaties en ervaringen te verschaffen, werd door de komst van de nieuwe massamedia immers stelselmatig ondermijnd.

Aanvankelijk trachtten circusondernemingen, die een nieuwe sensatie roken om publiek te lokken, de prille media te integreren in de voorstellingen. Zeker met film was dat het geval. Guido Convents stelde vast hoe West-Europese circussen omstreeks de eeuwwisseling meer en meer gebruik gingen maken van filmprojecties. De combinatie van het traditionele circus-variété met het nieuwe medium maakte de spektakels voor het publiek – en bijgevolg ook voor de circusdirecteurs – aantrekkelijker. Er werden zelfs enkele speciale circussen gebouwd voor filmprojecties, de zogeheten *Circus-Kinematographen*.<sup>85</sup> Ook in de literatuur werd de pioniersfunctie van circus- en kermisuitbaters inzake film onderkend: "Daar waar het op aan komt juist te situeren wie - althans in ons land - de pioniers geweest zijn van de cinema, staan de foornijveraars op de eerste lijn. Namen als KRUGER en Charles BUSH zijn onvoorwaardelijk verbonden aan de geschiedenis - en de evolutie - van het bewegende beeld."<sup>86</sup> Artiesten trakteerden de toeschouwers tussen de verschillende nummers door op korte filmfragmenten, en dompteurs lieten tijdens hun acts beelden projecteren van de natuurlijke leefomgeving van de wilde dieren om de ervaring voor het publiek compleet te maken.

Al snel weerklonken echter kritische geluiden over de impact van film op het circus. Traditionele stemmen beschouwden de integratie van filmprojecties in het circus als een afbreuk aan het ambachtelijk en spontaan karakter van circusacts. Met de opkomst van bioscopen en de uitbreiding van het filmaanbod kreeg de populariteit van het circus een

<sup>84</sup> DE POORTER A., *Gent circusstad. Twee eeuwen circusbezoek*. Aartrijke, Emiel Decock, 1992, p. 119.

<sup>85</sup> CONVENTS G., *Van kinetoscoop tot café-ciné*, Leuven, Universitaire Pers, 2000, p. 285.

<sup>86</sup> KLEYNEN V. E., 'Cinerama', in: *L'Etoile du Forain*, 7 (1953), 12, p. 262.

eerste flinke klap toegediend. De trucagetechnieken en stunts in films maakten bovendien beelden mogelijk die nog veel spectaculairder waren dan wat in circussen, waar alles live en onvervalst werd opgevoerd, kon worden gerealiseerd. Deze evolutie ondermijnde aanzienlijk het respect van de toeschouwers voor de prestaties van circusartiesten. Een ontgoochelde circusliefhebber schreef daarover:

“Jadis on pouvait entendre comment les enfants retenaient leur souffle dès que les lions faisaient irruption dans la cage. La mère agrippait le bras du père, quand un des grands félins, quoique séparé par des barreaux, s’approchait un peu trop. C’est ce qu’on ne fait plus maintenant. Toute la faute en est au film. Tout le monde pense maintenant que c’est du chiqué.”<sup>87</sup>

Vanaf de jaren '50 bracht de ontwikkeling en verspreiding van het medium televisie het circus verder klappen toe. Het publiek hoefde het huis niet meer uit om spectaculaire beelden, films of documentaires over exotische streken en culturen te zien.

In zijn artikel *'Espace performatif et espace médiatisé : la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées'* onderzocht semioticus Paul Bouissac nog op een andere manier de wisselwerking tussen circus en televisie.<sup>88</sup>

Hij kaartte daarin de onwenselijkheid aan van het overbrengen van circusvoorstellingen naar het televisiescherm. Ook vandaag nog zenden televisiemaatschappijen, zeker rond de traditionele feestdagen, regelmatig circusspektakels uit. Bouissac toonde in zijn studie aan dat het ‘bekijken’ van een circusvoorstelling op televisie de toeschouwer een compleet andere, veel minder ingrijpende zintuiglijke ervaring verschaft als het ‘beleven’ van de voorstelling vanop de tribune.

Televisie bracht bijgevolg ook op deze manier schade toe aan de algemene waardering voor circusspektakels.

<sup>87</sup> LILLIPUT (pseudoniem), ‘Au cirque. Drame dans la cage aux lions.’, in: *L'Etoile du Forain*, 4 (1949), 5, p. 101.

<sup>88</sup> BOUISSAC P., ‘Espace performatif et espace médiatisé: la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées’, in: *Degrés*, 55 (1989), 1, p. 1-21

## Deel III. Theoretisch kader

### 7. Binaire oppositieschema's in de historiografie

In de inleiding werd reeds gewezen op de ambiguïteit van het circus: het laat zich weliswaar moeilijk onderbrengen in gangbare categorieën en hokjes, maar is tegelijk ook beladen met allerlei stereotiepe kenmerken en vooroordelen.

Een analyse van de beeldvorming over en maatschappelijke rol van een dergelijk complex fenomeen vraagt dan ook om een functioneel classificatiemodel waaraan de (op het eerste zicht soms tegenstrijdige) gegevens kunnen worden getoetst. Een voor de hand liggend schema dat in die zin kan worden aangewend, reflecteert de stereotiepe, binaire opposities die - zeker sinds de moderniteit - eigen zijn aan de Westerse, dualistische manier van denken (slecht - goed, vrouw - man, lichaam - geest, wildheid - beschaving, etc.).

Binaire oppositieschema's zijn een vaste waarde in de minderhedengeschiedenis en het onderzoek naar de Ander: ze duiken met de regelmaat van de klok op in genderstudies (de Ander als vrouw of als homoseksueel) en in de 'postkoloniale' geschiedenis (vb. de Ander als Afrikaan).<sup>89</sup> Dat het historisch onderzoek naar etiketteringsprocessen in eerste instantie vanuit de minderhedengeschiedenis wordt bestudeerd, is volgens Lorenz het gevolg van het feit dat "degenen die door dominante culturen als De Ander werden geëtiketteerd - zoals joden, zigeuners en woonwagenbewoners in Europa (...) - daar over het algemeen minder prettige historische ervaringen mee hebben opgedaan. De definitie als De Ander ging namelijk steevast gepaard met de discriminerende behandeling als De Ander (vgl. Foucault)."<sup>90</sup>

Corbey merkte op dat de eigenschappen van de Ander doorgaans een omkering van de eigen kenmerken vormen: 'zij zijn wat wij niet zijn', 'zij doen wat wij niet doen'.<sup>91</sup> Dit mechanisme van omkering komt volgens hem neer op een 'negatieve zelfdefiniëring', en heeft bovendien een uitgesproken ideologische functie, omdat via het (negatieve) beeld van de Ander de eigen (positieve) collectieve identiteit tot uiting wordt gebracht.

<sup>89</sup> Studies die expliciet verwijzen naar binaire opposities zijn bijvoorbeeld PIETERSE J. N., *Wit over zwart. Beelden van Afrika en zwarten in de Westerse populaire cultuur*, Amsterdam, Koninklijk Instituut voor de Tropen, 1990, 257 p. en CORBEY R., *Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika*, Baarn, Ambo, 1989, 182 p.

<sup>90</sup> LORENZ C., *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Boom-Amsterdam, Meppel, 1998, p. 275.

<sup>91</sup> CORBEY R., *op. cit.*, p. 87-88.



Een binair oppositieschema heeft bijgevolg ook een asymmetrisch, sterk hiërarchisch karakter: doorgaans wordt de eigen cultuur gezien als positief, 'hoger', beschaafder en ethischer dan die van de Ander.

Omdat beeldvorming over 'de Ander' dus altijd een beeld van 'het Zelf' impliceert, reflecteren binaire oppositieschema's ook de normen en waarden van de dominante cultuur. Met dat doel duiken ze bijvoorbeeld op in het veld van de *masculinity studies*, een vrij recent onderzoeksdomein binnen de genderstudies dat de stereotypering en disciplinering van mannen in de patriarchale maatschappij onder de loep neemt.<sup>92</sup>

In de postmodernistische historiografie wordt op dit inzicht voortgebouwd binnen het zogenaamde *marginaliteitsmodel*, dat er van uitgaat "dat men een object, bv. een cultuur of vertoog, het beste leert kennen aan zijn grenzen of in de marges (...). Wat als normaal wordt beschouwd manifesteert zich namelijk het duidelijkst in de definiëring van het abnormale. Deze 'marginale' zichtbaarheid hangt weer direct met uitsluiting samen: in de marges van bv. culturen wordt hun identiteit juist 'zichtbaar' in wat zij proberen uit te sluiten en te verdringen."<sup>93</sup> De rol van de vrouw in de patriarchale samenleving, de beeldvorming over zwart Afrika in het imperialistische Westen en de behandeling van de Joden in het Duitse Derde Rijk kunnen met andere woorden meer onthullen over de collectieve identiteit van de patriarchale samenleving, het imperialistische Westen en het Duitse Derde Rijk dan over vrouwen, Afrikanen en Joden.

---

<sup>92</sup> Zo toetste Michael Kane de stereotiepe manbeelden uit de Engelse en Duitse literatuur aan de traditionele binaire opposities van het Westers dualistisch denken. Cf. KANE M., *Modern Men. Mapping Masculinity in English and German Literature, 1880-1930*, London & New York, Cassel, 1999.

<sup>93</sup> LORENZ C., *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Boom-Amsterdam, Meppel, 1998, p. 121.

## 8. Het circus als het prototype van de Ander?

Wanneer we uitgaan van deze binaire opposities en het daarbij aanleunende marginaliteitsmodel, dan kan ook de uitsluiting van circussen – letterlijk, door ze te verdrijven naar de rand van de stad, en figuurlijk, door ze te marginaliseren in beeldvorming en beleid – in deze context worden bestudeerd. Daarbij dient meteen te worden opgemerkt dat marginalisering een ambigu fenomeen is, dat naast de in het oog springende aspecten van uitsluiting en negatieve stereotypering ook altijd kiemen in zich draagt van bewondering en idealisering. Dat was zo in de beeldvorming over ‘zwarten’ en ‘vrouwen’, en in het discours over ‘circusmensen’ is dat niet anders.

Bekijken we eerst enkele indicaties van de negatieve stereotypering van circusmensen.

Reeds bij de aanvang van dit onderzoek viel op dat ook het ‘circusvolk’ beschouwd werd (en wordt) als een Ander, die geminoriseerd, gedisciplineerd en beschaafd moest worden.

In gesprekken met circushistorici, -liefhebbers en circusartiesten zelf werd telkens weer benadrukt dat circusartiesten in de volksmond werden geassocieerd met zigeuners, marginalen en criminelen.<sup>94</sup> Pastoors zouden in hun wekelijkse preek waarschuwen voor de komst van het circus: “*Moeders, haal uw wasgoed van de lijn, want het circus is in aantocht*”.<sup>95</sup> Men beschouwde het circus als een erg gesloten en vijandig milieu, waar quasi wetteloosheid heerste en allerlei dubieuze, louche praktijken plaatsvonden die angstvallig verstopt werden voor de buitenwereld. Om deze negatieve stereotypering aan te klagen vermeldden de meeste circuspublicaties - die zich al sinds het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw tot doel stelden het circus van zijn onzalige zigeunerstigma af te helpen - verontwaardigd de hardnekkige stadslegende dat circusartiesten kinderen van de burgerbevolking zouden ontvoeren, opsluiten in kisten en ze de botten zouden breken, om ze vervolgens als ‘freaks’ te kunnen tentoonstellen (ut infra).

Minstens even betekenisvol en voor zover bekend in geen enkele studie over het circus vermeld, is het metaforische gebruik van het begrip ‘circus’ in onze taal. Het woord ‘circus’ duikt in de betekenis van ‘gedoe dat aan circus doet denken’, ‘wanordelijke boel’,

<sup>94</sup> In verband met circusverzamelaars en -onderzoekers verwijs ik naar Dhr. André De Poorter, Dhr. Guy Puttevels en Dhr. Erik Van Lathem, door mijzelf verscheidene keren geïnterviewd in het najaar van 2002. In verband met circusartiesten refereer ik naar Dhr. Marquis Pauwels van het gelijknamige Circus Pauwels en naar Dhr. Ricky Malter van het Wiener Circus, door mijzelf geïnterviewd respectievelijk op 13 februari 2002 te Brussel en 24 maart 2002 te Geraardsbergen.

<sup>95</sup> Uitspraak van Erik Van Lathem, geïnterviewd door mijzelf op 16 september 2002.

‘kakofonie’ of ‘malle vertoning’ op in uiteenlopende contexten en met een vaak uitgesproken pejoratieve connotatie (cf. ‘politiek circus’, ‘mediacircus’).

In principe kan een dergelijke verfiguurlijking van een begrip zich ontwikkelen vanaf het moment dat het woord in zijn letterlijke betekenis in gebruik komt. ‘Circus’ in de moderne, letterlijke betekenis van het woord (dus niet in de betekenis van ‘amfiteater’ zoals in de Romeinse Oudheid) kwam volgens de circusliteratuur het eerst voor in Engeland in 1872, wanneer Charles Hughes, de rivaal van de algemeen aangenomen stichter van het circus, Philip Astley, zijn *Royal Circus* opende.<sup>96</sup> Het duurde echter tot het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw vooraleer het woord circus ingeburgerd raakte, wanneer Napoleon een decreet uitgevaardigde dat de woorden ‘theater’ en ‘amfiteater’ (de termen die Astley gebruikte) verbood voor opvoeringen van curiositeiten, paardenshows en acrobatische spektakels.<sup>97</sup>

In de praktijk dook het figuurlijk gebruik van het woord ‘circus’ zeker niet op vóór 1916.<sup>98</sup> Een korte steekproef in het historisch archief van de Nederlandse krant *De Groene Amsterdammer* (on-line ontsloten voor de periode 1870-1940) wees uit dat de figuurlijke betekenis van ‘circus’ daar voor het eerst in een politieke cartoon van 1936 werd gehanteerd, en een volgende keer in 1938 (fig. 10).<sup>99</sup> Uiteraard is de kans reëel dat het figuurlijke gebruik van ‘circus’ in andere bronnen al eerder opdook, maar met de hier beschikbare informatie kan de *terminus ante quem non*, althans voor het Nederlandse taalgebied, zeker niet vóór 1916 gesitueerd worden, en de *terminus post quem* zeker vanaf 1936. De metaforische betekenisontwikkeling van het woord circus als ‘kakofonie’ of ‘gedoe dat aan circus doet denken’ heeft dus ergens in het Interbellum plaatsgevonden, meer bepaald tussen 1916 en 1936.

<sup>96</sup> MINNE A., *Stad op wielen. De wereld van het circus*, Antwerpen, Hadewijch, 1989, p.10.

<sup>97</sup> DE SCHUTTER S., *Circus in de ring geworpen: beeld over en betekenis van het circus in het Westen*, Leuven, KUL (Onuitgegeven licentiaatsverhandeling), 2000, p. 25 (Sociale en Culturele Antropologie).

<sup>98</sup> KNUTTEL J. A. N., *Woordenboek der Nederlandsche Taal. Derde Deel, Tweede Stuk*, ‘s-Gravenhage/Leiden, 1916, kolom 2042. De algemene einddatum van het WNT is weliswaar 1921, maar het laatst verschenen deel strekt tot op heden slechts tot 1916. Supplementen tot 1921 worden verwacht. In het WNT komt het woord circus nog niet in zijn figuurlijke betekenis voor. In het *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* duurt het echter eveneens tot 1976 (10<sup>de</sup> editie!) vooraleer bij circus ook ‘gedoe dat aan circus doet denken, o.a. in de samenstelling verkiezingscircus’ is opgenomen. Woordenboeken werken - zeker wat figuurlijk taalgebruik betreft - dus met een zekere vertraging, en leveren in die zin geen sluitende indicatie van het opduiken van een bepaalde woordbetekenis in onze taal.

<sup>99</sup> “Het nieuwste nummer in Circus Europa”, in: *De Groene Amsterdammer*, 24/12/1938, p. 33. <http://www.groene.nl>. Het trefwoord ‘circus’ gaf maar liefst 830 treffers, op zich al een belangrijke indicatie van de populariteit en de maatschappelijke impact van het circus in de periode 1870-1940.

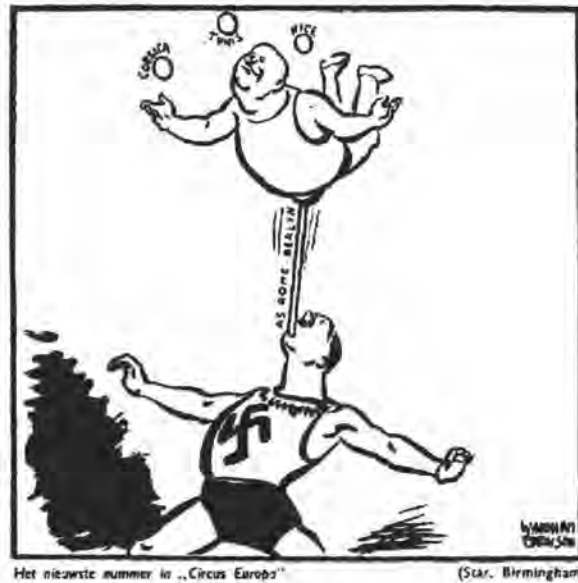


Fig. 10 'Circus': een (on)dankbare metafoor

Een mogelijke verklaring voor dit pejoratieve gebruik van 'circus' in de taal brengt ons terug bij het definitieprobleem dat in de inleiding reeds kort werd geschetst: 'circus' roept een hele reeks associaties en betekenissen op, en kan niet eenvoudig onder één noemer worden gebracht. Precies dat troebele maakt 'circus' tot een verdacht en verontrustend begrip. In een ludieke bespiegeling over de ordenende functie van taal legt Robert Darnton uit welk mechanisme hiervan aan de basis ligt.<sup>100</sup>

Door dingen te benoemen brengen we ze onder in linguïstische categorieën die ons helpen de wereld in te delen. 'Benoemen is kennen': op basis van namen rubriceren we de dingen om ons heen in een taxonomisch classificatiesysteem. Maar, zo stelt Darnton, "de dingen komen in wat wij 'natuur' noemen niet keurig gerangschikt en met etiketjes tot ons. En net als we het veilige gevoel hebben dat we ons een pad hebben gebaad door de ongedifferentieerde continuïteit van de natuurlijke wereld, stuiten we op iets onverwachts, dat ons als een plotseling opduikende slang een kort moment van paniek en ontzetting bezorgt, omdat het dwars door alle categorieën glibbert en het hele systeem verstoort. Slangen zijn vogels noch vissen. Ze glibberen over het land alsof ze in het water zwemmen. Ze lijken slijmerig. Je kan ze niet eten. Maar ze leveren prima hatelijke opmerkingen: 'Dat mens is een slang'. Dingen die tussen categorieën invallen, niet in hokjes gestopt kunnen worden en grenzen overschrijden, bedreigen ons in ons fundamentele gevoel van orde.

<sup>100</sup> DARNTON R., *De kus van Lamourette. Bespiegelingen over mentaliteitsgeschiedenis*, Amsterdam, Bert Bakker, 1990, p. 286.

Zulke fenomenen zijn machtig en gevaarlijk. Ook zij hebben een naam, tenminste in de antropologie: ze zijn taboe.”<sup>101</sup>

Was de circuswereld taboe? Vast staat dat het circus voor de nodige begripsverwarring zorgde in het discours van autoriteiten en publieke opinie. Waren circusreizigers nomaden? Zigeuners? Uit de burgerbevolking ontsnapte avonturiers? Vormden ze een apart ras, een aparte sociale klasse, vertegenwoordigden ze een soort natie die niet met ratificeerbare landsgrenzen samenviel? Maakten ze deel uit van de samenleving of stonden ze net volledig buiten de gangbare maatschappelijke kaders? Het gebrek aan een eenduidig antwoord op deze vragen leidt tot de vaststelling dat het circus - net zozeer als de slang uit het voorbeeld van Darnton - zijn tenten opsloeg tussen alle gangbare categorieën in, de vertrouwde grenzen overschreed en de bestaande sociale orde verstoorde. En net als in Darnton's denkoefening over het metaforisch gebruik van het woord slang, levert ook het circus prima schimpscheuten op: “Verhofstadt heeft het parlement in het algemeen en de Senaat in het bijzonder - helaas - gedegradeerd tot een circus waarin de parlementsleden hoogstens de rol van trieste clown mogen spelen.”, of: “Het paars-groen circus doet aan politiek, maar niet aan beleid”, of nog: “Waar blijven de snijdende en bijtende kritieken nu zich in Nederland zo'n ongekend politiek circus voltrekt?”<sup>102</sup>

Parallel met die negatieve connotatie werden aan het circus echter ook duidelijk positieve kenmerken toegeschreven. Precies in de vreemdheid, de buitenmaatschappelijkheid en de marginaliteit van het circus lag immers ook zijn aantrekkingskracht. De meerderheid van historische studies, fictieve literatuur, films en kunst in verband met het circus schetste een beeld van een weliswaar economisch precair en arbeidsintensief bestaan, maar overheerst door vrijheid, avontuur, magie, glamour en exotiek. Ook typisch burgerlijke deugden als moed en volharding, arbeidsethos, familiemoraal en solidariteit werden consequent aan het ‘circusvolk’ toegeschreven (ut infra). De beeldvorming over het circus steunde van oudsher op de romantische visie dat het circus een ‘wondere wereld’ vormde die buiten de gewone maatschappij stond, bevolkt met bizarre en excentrieke figuren, vol humor en tragiek, kleur- en klankuitspattingen, excessen en ontbering. Tegelijk werden circusartiesten

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Uitspraken respectievelijk ontleend aan Joris Van Hauthem (Vlaams Blok), toespraak voor de Senaat, [http://www.vlaams-blok.be/vbsenaat/tk\\_2001\\_38.htm](http://www.vlaams-blok.be/vbsenaat/tk_2001_38.htm), aan Stefaan De Clerck (CD&V), toespraak op het CD&V-congres te Gent, 26 april 2003, <http://www.cdenv.be/actueel/toespraken/gent2003.php> en aan VERMAAS P. en VAN CASTEREN J., ‘Met stomheid geslagen’, in: *De Groene Amsterdammer*, 03/08/2002, [http://www.groene.nl/2002/0232/pvjvc\\_politiek.html](http://www.groene.nl/2002/0232/pvjvc_politiek.html). Deze citaten zijn louter illustratief en houden geen enkel verband met de politieke overtuiging of opinie van ondergetekende.

gerepresenteerd als hardwerkende, deugdzame, dappere en liefdevolle mensen, die behalve in hun woon- en werkvorm niet zo verschillend waren aan modale burgers.

Uit dit onderzoek zal blijken dat de belangstelling voor het circus zich blijkbaar ophield in de schemerzone tussen bewondering en minachting, en dus evenzeer werd aangewakkerd door een drang naar escapisme als door de wens tot disciplineren.

Tot op vandaag heerst in de maatschappelijke verhouding tot het circus een constante spanning tussen adoratie en misprijzen, tussen aantrekking en afstoting, tussen nieuwsgierigheid en angst. Het circus vertegenwoordigt het Andere, het onbekende, het onalledaagse, en is daarom zowel bron van fascinatie en bekoring als onderwerp van controle en onderwerping aan de bestaande sociale orde.

We zullen verder zien dat ook binnen de 'microkosmos' van het circus zelf deze ambivalentie zich doorzet. Om maar enkele voorbeelden te noemen: het circus staat door zijn ambulante levenswijze buiten de 'gewone' maatschappij, maar is er voor zijn reproductie ook van afhankelijk. Familiecircussen zetten generatie na generatie de circustraditie verder, maar moeten zich tegelijk constant aanpassen aan de wijzigende eisen en verlangens van de samenleving. 'Naar het circus gaan' is een activiteit die in de op arbeid gebaseerde kapitalistische maatschappij verbonden is aan de 'vrije tijd', en die binnen een rationele, gestructureerde en gecontroleerde context een tijdelijke overgave impliceert aan het irrationele, het chaotische en ongecontroleerde.

Door de ambivalente houding ten opzichte van het circus en de oppositionele structuren waarop het circus zelf is geënt, lijkt het circus zowel binnen als buiten de cultuur te staan. Paul Bouissac schreef in dat verband over circus: "Het is een soort spiegel waarin de cultuur weerspiegeld wordt, samengebald wordt en tegelijkertijd overstegen wordt; misschien lijkt het circus buiten de cultuur te staan, enkel en alleen omdat het zich in het centrum ervan bevindt."<sup>103</sup>

Met de creatie van binaire denkkaders kon de "beangstigende, de eigen identiteit bedreigende ondoorzichtigheid en andersheid van een vreemde, complexe wereld bezworen worden door een geruststellende, stereotyperende, een schijnbaar doorzichtigheid creërende discursieve betekening."<sup>104</sup> Dat is precies wat in het vertoog over het circummilieu gebeurde.

<sup>103</sup> BOUISSAC P., *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Lanham/New York/London, University Press of America, 1985, p. 9, geciteerd in: JACOBS M., *op. cit.*, p. 19.

<sup>104</sup> CORBEY R., *Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika*, Baarn, Ambo, 1989, p. 157.

Circusartiesten werden in het burgerlijke discours van de laat-19<sup>de</sup> en vroeg-20<sup>e</sup> gemarginaliseerd, als Ander behandeld en behept met stereotiepe kenmerken die de autoriteiten konden controleren en normeren, en die het publiek kon idealiseren, bewonderen, verachten of weglachen.

Dit proces van marginalisering en stereotypering hielp de vrees te bezweren dat het circus (en circusbezoek) een bedreiging konden vormen voor de bestaande sociale orde. Zowel het gedoogbeleid dat in bepaalde gevallen ten opzichte van circusmensen werd gevoerd als de idealisering van het circusbestaan in de circusliteratuur waren er een gevolg van (ut infra).

De meeste auteurs die de beeldvorming over marginale groepen onderzoeken en daarbij ook aandacht hebben voor het circusmilieu, rangschikken circusmensen net zoals zigeuners, boeren, narren of wilden stelselmatig in de ‘inferieure’, ‘vrouwelijke’ linkerkolom van het traditionele binaire oppositieschema, dat er voor dit onderzoek als volgt zou kunnen uitzien:<sup>105</sup>

<b>Out-group (Zij, de Ander)</b>	<b>In-Group (Wij, de eigen cultuur)</b>
Buitenmaatschappelijkheid	Burgerlijkheid
Lichamelijkheid	Spiritualiteit
Zotheid	Rede / discipline
Plezier / vermaak	Arbeid
Abnormaliteit	Normaliteit
Irrationaliteit	Rationaliteit
Natuur / Wildheid	Cultuur / Beschaving
Vrouwelijkheid	Mannelijkheid
<b>Circus</b>	<b>Sedentaire samenleving</b>

Ze positioneren het circusmilieu en de eraan toegeschreven kenmerken daardoor als een *out-group* of Ander ten opzichte van de dominante patriarchale cultuur en haar kenmerken.

Uit de hoger beschreven ambiguïteit van het marginaliseringsproces en na toetsing aan de verzamelde informatie zal echter blijken dat deze voorstellingswijze op sommige punten bijgesteld moet worden.

<sup>105</sup> Schema geïnspireerd op VANDENBROECK P., Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de ander, vertoog over het zelf, p. 6 en 34, geciteerd in: DE SCHUTTER S., *op. cit.*, p. 75.

Arbeid en discipline werden in het burgerlijke discours bijvoorbeeld als geïdealiseerde eigenschappen van het 'circusvolk' naar voor geschoven en ten voorbeeld gesteld aan het publiek, terwijl deze volgens het gebruikelijke binaire oppositiestelsel tot de eigenschappen van de *in-group* behoren (ut infra). Bovendien werden in de circusliteratuur vanuit een soort nostalgisch, escapistisch verlangen naar de pre-rationele, pre-industriële samenleving vaak precies die aspecten geïdealiseerd die het circus tot Ander maakten, zoals zijn irrationaliteit, zijn buitenmaatschappelijkheid en zijn band met de natuur.

Binaire oppositieschema's bieden dus een nuttig leesraster om bepaalde processen van uitsluiting en stereotypering te interpreteren, maar mogen niet te eng of te dwingend worden gehanteerd.

Een belangrijke verdere nuancering is dat het proces van marginalisering van het circus niet louter van 'boven' naar 'onder' verliep, maar ook aanvaard en mee gestuurd werd door het circusmilieu zelf. Dit mechanisme werd uitvoerig bestudeerd door Antonio Gramsci.

De marginalisering van sociale groepen of klassen en hun representatie als Ander kunnen, in navolging van Gramsci, beschouwd worden als een *hegemonische strategie*, ingeschakeld in de bredere hegemonische strijd. Deze hegemonische strijd verloopt - althans in een burgerlijke democratie - dialectisch: voor de consolidatie en reproductie van machtsverschillen is immers niet enkel de uitoefening van dwang, maar ook instemming of consensus nodig.<sup>106</sup> Hegemonie is in feite steeds het resultaat van een onderhandeling tussen concurrerende sociale, politieke en ideologische krachten, waarbij consensus van de concurrerende of marginale groepen in de samenleving wordt vereist.

*Representatie* en *beeldvorming* zijn sleutelwoorden in de hegemonische strijd, omdat de strijd om de macht ook altijd een strijd om de definitie-macht is (cf. Darnton over het indelen van de wereld op basis van namen en categorieën, ut supra).<sup>107</sup> De productie van identiteiten en stereotypes weerspiegelt dus zowel de ongelijke machtsrelaties die erbij betrokken zijn (vgl. het asymmetrisch, hiërarchisch karakter van binaire oppositieschema's) als de ruimte die bestaat voor onderhandeling en verzet vanwege de ondergeschikte of gemarginaliseerde groepen.

---

Binaire oppositieschema's zijn uiteraard voor uitbreiding vatbaar en kunnen met andere culturele oppositieparen worden aangevuld.

<sup>106</sup> Cf. GRAMSCI A., HOARE Q. & SMITH G.N., *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*, New York, International Publishers, 1971, 483 p.

<sup>107</sup> GLEDHILL C., 'Genre and gender: the case of soap opera', in: HALL S. (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/California/New Delhi, Sarge Publications & The Open University, 1997, p. 348.



Een illustratieve casus van de wisselwerking tussen dwang en consensus, die tevens op het circus van toepassing is, vinden we terug in het onderzoek van Alfons Thijs naar reizende poppenspelers in Vlaanderen - meer bepaald in diens hoofdstuk *Censuur, zelfcensuur en propaganda*.<sup>108</sup> Censuur en propaganda kunnen in dit verband beschouwd worden als uitingen van hegemonie, zelfcensuur als een uitdrukking van consensus van de gedomineerde klasse.

Thijs stelt dat elke poppenvertoning, net zoals het circus, in min of meerdere mate een opinievormende kracht of communicatieve impact bezat die haar tot onderwerp maakte van wantrouwen, controle en *censuur* door de machthebbers. De vroegste poging om het poppenspel actief voor ideologische *propaganda* in te schakelen dateerde in Vlaanderen van het einde van de 18de eeuw, maar vooral in de eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw kwam het pedagogisch offensief ten opzichte van het poppenspel in een stroomversnelling. Nieuwe poppenspelen werden dan niet meer geleid door kermisartiesten of proleten, maar door jonge intellectuelen met duidelijk ideologische, pedagogische en artistieke pretenties.

Aan de hand van dagboekfragmenten van poppenspeler Jan Baptist Van Weymersch, die zich door de overheden van de door hem bezochte gemeenten een attest liet uitschrijven over het zedig karakter van zijn vertoningen, toonde Thijs aan hoe *zelfcensuur* een strategie was om tegemoet te komen aan het klerikale beschavingsoffensief. De poppenspelers plooiden zich naar de normen van de heersende elite en hengelden naar de gunst van de burgerlijke overheden door angstvallig politieke standpunten te vermijden. Bevreesd voor de rigoristische parochiegeestelijkheid schrapten ze alle 'zondige' passages uit hun opvoeringen. Volgens Thijs beoefenden de Van Weymerschen de zelfcensuur enkel omdat zij ervan overtuigd waren door het behoud van de welwillendheid van de machthebbers hun winst te kunnen maximaliseren. Door hun repertoire echter slaafs te laten aanleunen bij het auteurstheater, werd hun poppentheater uiteindelijk opgeslorpt door het burgerlijke amateurtoneel en verdween een boeiende vorm van volksvermaak van het toneel.

Het voorbeeld van de reizende poppenspelers vertoont opvallende overeenkomsten met de evolutie die ambulante circussen doormaakten. Het toont aan hoe een aanvankelijk marginale en voor de autoriteiten bedreigende kunstvorm werd onderworpen (en zichzelf

---

<sup>108</sup> THIJS A. K. L., 'Reizende poppenspelers in Vlaanderen: eeuwen van verguizing en bewondering (circa 1600-1945)', in: VANSUMMEREN P., *Poesje-, Poppen- en Figurentheater te Antwerpen*, Antwerpen, Stad Antwerpen, 1997, s.p.

onderschikte) aan het gezag van de hegemonische klasse, en via een geslaagd beschavingsoffensief werd gebanaliseerd, onschadelijk gemaakt en opgenomen in het bestaande culturele veld of, zoals Bourdieu het zou noemen, *gecanoniseerd*.

Ook circusreizigers toonden zich goede leerlingen van het burgerlijke beschavingsoffensief en hielpen vanuit hun marginale, buitenmaatschappelijke positie enkele typische burgerlijke waarden en idealen mee verspreiden (cf. ook de rol van het circus als culturele tussenpersoon, ut infra). Door zich bewust te profileren als een weliswaar buitenmaatschappelijke en excentrieke, maar in de eerste plaats vermakelijke, ongevaarlijke en deugdzame Ander, slaagde het circus erin om een al te repressief beleid te ontlopen, om in de gunst te komen bij het burgerlijke publiek en - paradoxaal genoeg - om een geprivilegieerde status te verwerven als buitenbeentje in de maatschappij. Met een dergelijk imago kon het circus zich immers op min of meer legitieme wijze buiten de wet te stellen en een illusie van vrijheid en onafhankelijkheid behouden.

Deze en andere inzichten zullen in het volgende deel uitvoerig worden uitgewerkt aan de hand van de analyse van een selectie van literatuurfragmenten over het circus.

## 9. Het circus als het prototype van volkscultuur?

Alvorens met deze thematische analyse van start te gaan, is het echter van belang eerst nog even stil te staan bij een ander punt van discussie. Aansluitend bij de hoger beschreven problematiek van het circus als Ander en diens plaats in het traditionele binaire oppositiestelsel, stelt zich immers ook nog de vraag waar het circus zich positioneert ten opzichte van de breuklijn tussen volkscultuur en elitecultuur.

De studie van Christine Gledhill naar de representatie van gender in de populaire *soap opera* biedt hiervoor een onalledaags maar dankbaar uitgangspunt.<sup>109</sup> De romantische voorstellingswijze van de 'wondere wereld van het circus' in literatuur en kunst laat zich zonder veel problemen inpassen in het schema dat Gledhill opstelde voor de oppositie tussen *mass culture / entertainment* en *high culture / art*.<sup>110</sup> Gledhill – duidelijk geïnspireerd door Gramsci - stelt dat het bevoorrechten van bepaalde cultuurvormen en het marginaliseren van andere een onderdeel is van de constante strijd in de burgerlijke, patriarchale cultuur om de 'werkelijkheid' te definiëren. Deze strijd komt tot uiting in de botsing tussen 'volkscultuur' en 'elitecultuur' en kan als volgt worden geschematiseerd:

<b>Mass culture/entertainment</b>	<b>High culture/art</b>
Popular genre conventions	Realism
Romanticized stereotypes	Rounded psychological characterization
Glamour	Severity
Emotions	Thought
Expressive performance	Underplaying, understatement
Talk about feelings	Taciturnity, decisive action
Fantasy	Real problems
Escapism	Coming to terms
Private domesticity	The public world
Pleasure	Difficulty
Soap opera	The western
<b>Femininity</b>	<b>Masculinity</b>

<sup>109</sup> GLEDHILL C., *op. cit.*, p. 337-384.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 349.

Terugdenkend aan het hiërarchisch en asymmetrisch karakter van binaire oppositiestelsels, kan in dit verband worden vastgesteld dat de kenmerken en cultuurvormen van de elitecultuur superieur worden geacht aan die van de massacultuur.

De stereotiepe, romantische kenmerken waarmee het circus werd geassocieerd - zoals glamour, fantasie, escapisme, drama en vermaak - behoren duidelijk tot de 'vrouwelijke' zijde van het schema: de kant van de *soap opera*. Naar analogie met bovenstaand schema zou men dus kunnen stellen dat het circus zich verhield tot meer burgerlijke cultuurvormen als het theater of de opera, zoals de *soap opera* zich verhoudt tot de western - en bij uitbreiding: dat de fantasierijke, speelse, uitbundige, glamoureuze 'wereld van het circus' in een evenredige verhouding stond tot de rationele, ernstige, gereserveerde, sobere 'burgermaatschappij'. Circus werd inderdaad vooral geassocieerd met kenmerken uit volkscultuur, massavermaak en entertainment, terwijl het burgerlijke theater eerder tot de 'elitecultuur' en het domein van de 'hoge' kunst gerekend werden. In die zin kan Gledhill's schema een antwoord bieden op de vraag waar het circus zich situeerde in de oppositie tussen volks- en elitecultuur.

Maar er is meer. Het circus was een amusementsvorm waarop in bepaalde elitaire kringen weliswaar werd neergekeken, maar die zich zeker tot het eerste kwart van de 20<sup>e</sup> eeuw toch in de massale belangstelling kon verheugen van het 'groot publiek'. Laten we, om die populariteit van het circus bij de volksmassa's te verklaren, de vergelijking tussen circussen en *soaps* nog wat verder uitdiepen, uitgaande van de circusstudies van antropoloog en semioticus Paul Bouissac.

Evenals *soaps* behoren circussen tot een bepaald *genre*, volgt hun 'programma' een stereotiep verloop, verschijnen geijkte 'personages' en vaste routines in de piste, worden er typische emotionele effecten en spanningsbogen opgebouwd, enzovoort. Het begrip 'circus' roept een heel gamma aan verwachtingen op over het soort van acts dat vertoond wordt en de emoties die daarbij worden opgeroepen - zelfs voor wie zelden of nooit 'naar het circus gaat'. Dergelijke conventies representeren een corpus van typische formules, stereotypes en clichés, die het genre karakteriseren, het een zekere graad van voorspelbaarheid geven en impliciet ook een conservatieve connotatie bezitten, omdat ze bestaande normen en waarden reproduceren en versterken.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 353.

Een gewezen circusartieste die haar ervaringen te boek stelde, vergeleek het circusleven expliciet met een soap: “Aan de ene kant is het vreselijk spannend en gepassioneerd, met gevechten en liefdesdrama’s, en aan de andere kant is het vreselijk deprimerend en saai en vermoeiend. Het lijkt op een soap opera of op een reizend getto. Iedereen doet het met iedereen en je weet altijd precies wat er met je burens aan de hand is. Je leeft zo dicht op elkaar dat je niets verborgen kunt houden.”<sup>112</sup>

Ongeacht het waarheidsgehalte van dit vrij ongenueerde beeld van het circusbestaan zullen we verder in dit werk zien dat de levensloop van circusfamilies inderdaad een belangrijk thema was in de circusliteratuur, en dat circusartiesten hun privé-leven, hun rondreizende bestaan en hun bijzondere woonvorm ook zelf uitspeelden als een zichtbaar en belangrijk bestanddeel van de performance. In het volgende deel wordt uitvoerig besproken hoe het familiethema als één van de cruciale pijlers van het circuswezen werd beschouwd, zowel in de beeldvorming over het circus als door circussen zelf.

Volgens Gledhill vormt het wel en wee van een bepaalde familie of gemeenschap het belangrijkste onderwerp in *soap operas*.<sup>113</sup> De nadruk op het privé-leven is dan ook de meest opvallende overeenkomst tussen circusperformances en *soaps*.

Omdat *soaps* tegemoet komen aan de gretigheid van het publiek naar inkijk in het privé-leven van anderen (lees: De Ander), rubriceert Gledhill in haar schema ‘*private domesticity*’ in het veld van de massacultuur en ‘*public world*’ in het domein van de elitecultuur.

Ook in het circus konden de toeschouwers voor de prijs van een toegangsticket ongegeneerd gluren naar het wel en wee van de ‘circuspersonages’ (de circusartiesten, gepresenteerd als een ‘familie’) en meeleven met hun angsten, onzekerheden en overwinningen. In circusboeken werden die ervaringen verder versterkt: “De geschiedenis van het circus is een geschiedenis vol sterke verhalen, risico’s, spektakel en erotiek, successen en tegenslagen, grote helden en voorbeelden [en] bijzondere families.”<sup>114</sup> Een zeer expliciete gelegenheid tot ‘gluren’ werd het circuspubliek bovendien geboden door het opvoeren van ‘menselijke curiositeiten’, de zogeheten *freaks* (ut infra).

Circus kan in dit opzicht dan ook beschouwd worden als de ultieme *reality soap*.

<sup>112</sup> PLEIJ S. & VOSSEMEER M., “Net als veel mensen ben ik afgestompt”. Een gesprek met de auteur van *Circusknecht*. Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar, 220 blz., in: *De Groene Amsterdammer*, 25/09/1996, [http://www.groene.nl/1996/39/spmv\\_cha.html](http://www.groene.nl/1996/39/spmv_cha.html)

<sup>113</sup> GLEDHILL C., *op. cit.*, p. 352.

<sup>114</sup> JACOBS M., *op. cit.*

De parallellen tussen *soaps* en het circus hebben hopelijk aangetoond dat het circus zich als cultuurvorm duidelijk situeerde in het veld van de volks- of massacultuur.

We stelden eerder in dit werk echter reeds uitvoerig dat het circus in handen van de burgerlijke hegemonie een instrument was in de verspreiding van de dominante waarden en idealen, en dus als doorgeefluik van ideeën en normen fungeerde van 'boven' naar 'onder', van de 'elite' naar het 'volk'. Deze brugfunctie maakt van het circus dan ook een treffend voorbeeld van de notie '*culturele tussenpersoon*'.

De traditionele agrarische samenlevingen werden volgens Michel Vovelle beheerst door een gecodificeerd en gestructureerd netwerk van tussenpersonen, waaronder de pastoor, de schoolmeester, de vroedvrouw, de chirurgijn-barbier, de koster... Maar vanaf de 19<sup>de</sup> eeuw werd dit betrekkelijk stabiele tafereel onder invloed van de modernisering steeds minder doorzichtig.<sup>115</sup> De opkomst van de gedrukte pers en de media verschaften de heersende klasse nieuwe middelen voor de verspreiding en interiorisering van zijn ideologie, terwijl de intermenselijke omgang indirecter en onpersoonlijker werd. Het circus nam tijdens die transitieperiode voor een deel de rol van culturele tussenpersoon op zich.

In zijn studie over ambulante poppenspelers schreef Alfons Thijs: "Niet zelden inspiratie zoekend bij de ontspanningsmogelijkheden van de elite, toonden poppenspelers een afglans van de dominante cultuur aan de subalterne sociale lagen. Zo vervulden zij gedurende eeuwen de functie van culturele middelaars."<sup>116</sup> Gezien zijn grote populariteit gold deze bemerking des te sterker voor het circus. Elk zichzelf respecterend circusgezelschap was er als de kippen bij om de nieuwste technologische en wetenschappelijke ontdekkingen aan het publiek te presenteren. Rondreizende circusgezelschappen brachten de toeschouwers - die vaak nog in een relatief sterk geestelijk isolement leefden - op de hoogte van wat er in andere socio-culturele werelden broeide, en droegen zo bij tot de ontsluiting van het wereldbeeld. Aangezien circussen zowel in grote centra als in dorpen optraden, droegen zij bij tot de wisselwerking tussen stedelijke en plattelandse opvattingen en levenswijzen.

Vovelle noemt culturele tussenpersonen 'maatschappelijke demiurgen' of 'culturele bastaarden', die niet langer tot de wereld van het volk behoren maar zich evenmin in het milieu van de elite bevinden. Deze randfiguren leven in hun eigen voorstellingswereld, die zich ophoudt "in die tussenruimte die de elitecultuur van de cultuur van de volksklassen scheidt."<sup>117</sup> Hij beschouwt culturele tussenpersonen als dynamisch en laverend tussen twee

<sup>115</sup> VOVELLE M., 'Culturele tussenpersonen', in: Idem, *Mentaliteitsgeschiedenis. Essays over leef- en beeldwereld*, Nijmegen, SUN, 1985, p. 137.

<sup>116</sup> THIJS A.K.L., *op. cit.*, s.p.

<sup>117</sup> VOVELLE M., *op. cit.*, p. 130.

werelden: die van de heersers en die van de overheersten. Deze positie verleent hen een buitengewoon bevoorrechte, maar ook dubbelzinnige status: “je kunt hen zowel in de rol van waakhond van de gevestigde ideologieën aantreffen als in die van de spreekbuis van de volksopstanden”.<sup>118</sup> Dergelijke groepen of figuren, die stevast opduiken op een scharniermoment of in een instabiele situatie, mogen volgens Vovelle als ‘bevoorrechte getuigen’ worden beschouwd, “vanwege alle bijdragen die ze kunnen leveren tot die geschiedenis van de dromen, de fantasma’s en van een beeldwereld, die niet de hunne is.”<sup>119</sup> Dat deze uitspraken ook ten zeerst op de maatschappelijke betekenis en functie van het circus van toepassing zijn, zal verder in dit werk alleen maar duidelijker worden.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 140.

## 10. Binaire opposities in discoursanalyse

Het woord discours is in de loop van dit werk al meermaals gevallen, en kleine uitweidingen over Foucault, Darnton en Gramsci leerden reeds dat een discours of vertoog nooit neutraal is. Discoursanalyse laat toe om de achterliggende ideologische, strategische betekenissen te achterhalen die impliciet in een tekst liggen vervat. Hoe over een bepaald onderwerp (in dit geval het circus) werd gedacht, geschreven en gesproken, kan op die manier in belangrijke mate zijn maatschappelijke betekenis en impact reveleren.

Hoewel het allerminst binnen de opzet van dit werk ligt om een strikt discoursanalytische methode te volgen (cf. de beoogde holistische en interdisciplinaire invalshoek), vormen bepaalde inzichten uit de discoursanalyse echter toch een handig uitgangspunt om de bronnen te interpreteren. De reeds besproken binaire opposities nemen hierbij opnieuw een centrale positie in.

Binnen een discours bevinden binaire opposities zich op de *paradigmatische as*. Raymond Corbey noemt deze opposities fundamentele, abstracte, logische tegenstellingen tussen telkens twee grootheden (burgermaatschappij versus circus, beschaafd versus onbeschaafd, zedig versus onzedig, rationeel versus irrationeel), waarbij eerstgenoemde termen onderling geassocieerd zijn en samen een semantisch veld vormen (leden uit de burgermaatschappij zijn beschaafd, zedig en rationeel) en laatstgenoemde eveneens (leden uit het circus zijn onbeschaafd, onzedig en irrationeel)<sup>120</sup>. Deze tegenstellingen of stereotypes mogen echter niet los worden gezien van de *syntagmatische as*: de bredere context, het verhaal in zijn geheel. De circusartiest is in het burgerlijke discours met andere woorden een 'verhaalpersonage', met stereotiepe kenmerken en met een specifieke rol in het geschetste gebeuren (fig. 11). Dit inzicht speelt een belangrijke rol bij de interpretatie van de literatuur over circus.

---

<sup>120</sup> CORBEY R., *op. cit.*, p. 82.





Fig. 11 De 'personages' van Circus Semay

## ***Deel IV. Het circus en de burgermaatschappij: een ambigue verhouding***

### **11. Inleiding: Beleid en beeldvorming over circus**

In dit vierde en meest uitvoerige deel zullen de reeds geformuleerde inzichten en hypothesen verder verduidelijkt worden aan de hand van de thematische analyse van het bronnenmateriaal. We herinneren eraan dat ook (populariserende en academische) circusliteratuur hierbij beschouwd zal worden als primaire bronnen.

We zagen reeds dat de beeldvorming en het discours over het circusmilieu een ambigu karakter vertonen, dat zich situeert tussen *misprijzen en disciplineren* enerzijds en *bewondering en idealisering* anderzijds. Deze ambiguïteit blijkt grotendeels samen te vallen met de geconstateerde en opvallende discrepantie tussen enerzijds de behandeling van circusartiesten door seculiere en geestelijke overheden, en anderzijds de beeldvorming over circus in de publieke opinie. Deze discrepantie tussen beleid en beeldvorming heeft een impliciete ideologische functie, die zal worden ontmaskerd als een geslaagde poging van de burgerlijke hegemonie om een aanvankelijk bedreigend en verontrustend instituut te controleren en te kneden naar eigen beeld en verwachtingen, i. e. de burgerlijke waarden, idealen en verlangens.

Dit 'beschavingsproces' van het circus, of het omvormen van een sociaal, economisch en cultureel marginaal fenomeen tot wat de circusonderzoeker Bouissac zo treffend de 'poëtische utopie' van het circus noemde, ging bovendien gepaard met een hertekening - of beter: een *invention of tradition* - van de geschiedenis van het circus. Daarin werd de ambulante levenswijze van circusartiesten opgehemeld als een existentiële keuze voor het avontuurlijke en het exotische, en werden hun stereotiepe kenmerken van Ander benadrukt en gecultiveerd om tegemoet te komen aan de escapistische verzuchtingen van het volk.

Het circusmilieu bevond zich ten overstaan van deze burgerlijke strategie in een ambivalente positie: enerzijds stond het afzijdig en misprijzend tegenover de dominante samenleving en de beteugelende en betuttelende houding van de autoriteiten, anderzijds was ook het besef aanwezig dat de overlevingskansen afhankelijk waren van de integratie in de bestaande maatschappelijke kaders en van de gunst van het burgerlijke publiek. Het circus

schikte zich daarom gewillig in zijn lot van consecratie door, en inschakeling in, de bestaande orde. Opmerkelijk is dat de burgerlijke cultuur van de 19<sup>e</sup> en vroege 20<sup>e</sup> eeuw het circus op die manier niet alleen kon banaliseren en onschadelijk maken, maar het ook wist aan te wenden ter bevestiging van haar hegemonie. De 'poëtische utopie' van het circus was een 'burgerlijke utopie', een onconventioneel maar daarom niet minder doeltreffend instrument dat gedurende het moderniseringsproces werd ingeschakeld in de verspreiding van de dominante waarden en de consolidatie van de bestaande maatschappelijke orde.

Het is in die context dat de ambigue houding ten opzichte van circussen moet worden geïnterpreteerd. Door processen van marginalisering en beschaving behield het circus zijn duidelijk gedefinieerde status van Ander; door het tegelijk te idealiseren en representeren als een 'poëtische utopie' of een parallel universum waarop de burgerlijke waarden, idealen en verlangens konden worden geprojecteerd, werd het circusleven tevens een *idealtipe* voor het burgerleven. Het is ook in die context dat de huidige crisis in de circusindustrie kan worden verklaard. Precies omdat de sociale functie van het circus zo onlosmakelijk verbonden was met het moderniseringsproces en de economische, sociale en mentale transformaties die daarmee gepaard gingen, is het maatschappelijke belang van het circus in onze postmoderne samenleving uitgehold, lijkt zijn functie definitief voorbijgestreefd, en gaan meer dan ooit stemmen op over de dood van het (traditionele) circus (ut infra).

De in dit deel bestudeerde discrepantie tussen het gevoerde beleid en de beeldvorming met betrekking tot circus zal ook worden aangehouden in de opbouw van de uiteenzetting.

In een eerste hoofdstuk staat de houding van Staat en Kerk centraal. Om te beginnen zal daarbij het dominante beeld over circusreizigers worden geschetst zoals dat tot uiting kwam in het overheidsbeleid en in de houding van lokale autoriteiten. Dit werk heeft zeker niet de pretentie een diepgaande analyse over de verhoudingen tussen het circus en de overheid te bieden, maar wil eerder een representatieve indicatie geven van dit overheidsbeleid aan de hand van enkele casussen die uit het bronnenmateriaal werden geplukt. Vervolgens zal de perceptie van circusartiesten in hoofde van de vertegenwoordigers van de Rooms-katholieke Kerk worden bestudeerd. Ook hier geldt de opmerking dat slechts een representatieve synopsis van de houding van de geestelijke overheid ten opzichte van het circus werd beoogd, eerder dan een uitvoerige analyse.

In een tweede hoofdstuk wordt de verbeelding van het circus in het burgerlijke discours onder de loep genomen, zoals dat tot uiting kwam in de circusliteratuur. Daarbij wordt het begrip 'poëtische utopie' als uitgangspunt genomen om het dominante vertoog over circus te 'ontmantelen' als een waardegeladen, burgerlijke constructie.

## 12. De marginalisering en beschaving van het circus

### 12.1 Seculiere autoriteiten & het circus: tussen marginalisering en gedoogbeleid

#### 12.1.1 Circusartiesten: een etnisch-culturele minderheid?

Eén van de bepalende factoren in de definitie van ‘circus’ en ‘circusvolk’ is van oudsher de vraag of circusartiesten nog geïntegreerd zijn in de lokale maatschappij, dan wel of er zoiets bestaat als een homogene, autonome groep van circusmensen. Uitsluitsel hieromtrent is tot op heden nog niet definitief gegeven, hoewel de uitkomst van de discussie bepalend is voor het beleid dat ten opzichte van circusmensen wordt gevoerd.

In dit werk is ervoor geopteerd om – in navolging van Annemie Cottaar in haar studie over woonwagenbewoners (ut supra) – de minderhededefinitie van Penninx te volgen, en om de groep van circusartiesten bijgevolg te definiëren als een etnisch-culturele minderheid.<sup>121</sup>

Om van een minderheid te kunnen spreken moeten volgens Penninx zowel de houding en het gedrag van de dominante samenleving als de zelfperceptie van minderheden worden geanalyseerd; minderheidsvorming is immers een tweezijdig ontwikkelingsproces.

Hij onderscheidt vier voorwaarden waaraan een groep moet voldoen om gedefinieerd te worden als een minderheid.

Ten eerste moeten de leden van een minderheid het behoren tot hun groep prioriteit geven boven andere sociale indelingen, en parallel daarmee ook door (grote delen van) de samenleving als een primair aparte groep worden beschouwd. De mate waarin deze vormen van (zelf)perceptie voorkomen, noemt hij de *etnisch-culturele positie*.

Toegepast op circusartiesten valt in de eerste plaats het sterk ontwikkelde besef van ‘wij’ en ‘zij’ op - de circusartiesten tegenover de andere gebruikers van de stedelijke ruimte. Circusartiesten zien zichzelf nadrukkelijk als een *out-group* en bestempelen buitenstaanders tot op heden nog steeds als ‘boeren’ - een beetje zoals de Oude Grieken alle volkeren die hun taal niet machtig waren *barbaroi* noemden. Ze houden er een eigen groepscultuur op na, met specifieke waarden en omgangsvormen waar ze trots op zijn. Dat wijst erop dat ze een eigen identiteit koesteren waarmee ze zich van andere groepen onderscheiden. Die

---

<sup>121</sup> PENNINCKX R., *Minderheidsvorming en emancipatie. Balans en kennisverwerving ten aanzien van immigranten en woonwagenbewoners*, Alphen aan den Rijn, Samsom, 1988, geciteerd in: COTTAAR A., *op. cit.*, p. 2-3.

identiteit werd nog versterkt door de soms negatieve beeldvorming ten opzichte van circusartiesten in de publieke opinie. De 'eigenheid' van de groep had dus ook veel te maken met 'eigenwaarde'.<sup>122</sup> Analooch beschouwt ook de dominante samenleving het circusmilieu als een strikt onderscheiden, letterlijk en figuurlijk 'aparte' wereld.

In feite ligt deze tweedeling tussen perceptie en zelfperceptie aan de basis van elke definitie van de 'identiteit' van een bepaalde persoon, groep of cultuur. Volgens Frijhoff is identiteit de wijze waarop een groep zichzelf ziet (of althans wenst te zien) en waarop anderen die groep als uniek onderscheiden.<sup>123</sup> 'Identiteit' heeft dus twee kanten: het zelfbeeld van de groep, en het beeld dat buitenstaanders op de groep projecteren en dat vaak nogal stereotiepe trekjes vertoont. Beide kanten zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Een tweede voorwaarde is dat de meeste leden van de groep een *marginale maatschappelijke positie* innemen op terreinen als inkomen (arbeid), onderwijs en huisvesting. Dat het circuswezen een bijzonder precaire economische positie bekleedt, blijkt onder meer uit de dynamiek waarmee kleine familiecircussen periodiek opgestart worden, imploderen, fusioneren of weer verdwijnen.<sup>124</sup> De lage alfabetiseringsgraad in het circus en de frequente botsingen met de overheid in verband met het problematisch karakter van onderricht voor circuskinderen, bewijzen de marginaliteit van het circus aangaande onderwijs. De buitenmaatschappelijkheid van het circus wordt echter vooral gesymboliseerd door zijn ambulante woonvorm: de ongebondenheid aan een vast verblijfsadres biedt het circus flexibiliteit en vrijheid, maar plaatst het tegelijk buiten de gangbare maatschappelijke kaders van sociale controle en identificatie met de lokale gemeenschap, en onder de permanente controle van autoriteiten.

Circusartiesten staan in de samenleving dus in laag aanzien, en de ontwikkeling van een sterk zelfbeeld is mede een reactie daarop. Ze identificeren zich nadrukkelijk met de groep als geheel. Omgekeerd worden ze door de buitenwereld ook uitdrukkelijk met de groep als geheel geïdentificeerd: ze worden minder als een onderscheiden persoon dan als 'lid van' gezien. Het resultaat is dat hun persoonlijke zelfbesef, hun persoonlijke identiteit, nauw met het collectieve zelfbeeld verbonden is.<sup>125</sup>

<sup>122</sup> Cf. VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 35.

<sup>123</sup> FRIJHOFF W., *Maatschappelijk geheugen*, Hilversum, Verloren, 1993, p. 31, geciteerd in: VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 35.

<sup>124</sup> De 'fission and fusion' van circussen is uitvoerig geanalyseerd in CARMELI Y. S., 'Played by their own play: fission and fusion in British circuses', in: *The Sociological Review*, 35 (1987), p. 744-774. De economische kwetsbaarheid van circussen ten gevolge van hun ambulante karakter komt verder nog uitgebreid aan bod.

<sup>125</sup> Vgl. Van Hoof e.a. over 'brommerkoeriers', in: VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 35-36.

Ten derde oefent een etnisch-culturele minoriteit in de definitie van Penninx *weinig macht en invloed* uit op de samenleving om de evidente reden van haar numerieke minderheidspositie. Vermits het circusmilieu een numerieke minoriteit vormt, is ook aan deze voorwaarde voldaan, al oefende het circus indirect natuurlijk wel invloed uit op de maatschappij door zijn functie als 'culturele middelaar' (ut supra).

Tot slot stelt Penninx dat er pas sprake is van een minderheid wanneer er *over enige generaties* aan deze drie voorwaarden wordt voldaan. Vele circusartiesten zijn inderdaad opgegroeid in het circus en behoren tot families die al generaties lang actief zijn in het circuswezen. Toch zal het dominante beeld van het circus als een ontoegankelijk milieu beheerst door eeuwenoude genealogische banden verder in dit werk moeten worden gecorrigeerd.

In het verlengde van de populaire opvatting dat circusreizigers rondtrekken uit loyaliteit aan de familietraditie, ligt ook de idee dat reizen woonwagenbewoners 'in het bloed' zit, of dat zij kiezen voor een ambulante levenswijze uit 'zucht naar avontuur' of 'onconventioneel gedrag'. Cottaar onderscheidt echter slechts twee rationele overwegingen om een wagen te bewonen: "Allereerst kan een beroep mensen noodzaken om van de ene naar de andere plaats te trekken. Door de introductie van de woonwagens kon men dat gemakkelijker dan voorheen met het hele gezin doen. Daarnaast kunnen mensen in een wagen zijn gaan wonen vanwege de slechte woonomstandigheden en de geringe kans op verbetering door de heersende woningnood. Zij beschouwden het als een redelijk en goedkoop alternatief voor een huis."<sup>126</sup>

Bij circusartiesten is de ambulante woonvorm een rechtstreekse adaptatie aan hun beroep: om economisch rendabel te blijven moeten circussen zich permanent verplaatsen op zoek naar publiek. Wonen en werken valt bij circusartiesten bijgevolg volledig samen, temeer daar hun nomadische levenswijze, het gebruik van tenten en (traditionele) woonwagens onderdeel zijn van de aantrekkingskracht bij het publiek en een substantieel bestanddeel vormen van de circusperformance (ut infra).

De vraag blijft echter waarom de oprichters van een circus ervoor kiezen de sedentaire gemeenschap te verlaten en waarom ze zich een inkomen trachten te verzekeren op basis van een dergelijk precair economisch beroep. Cottaar vraagt zich daaromtrent af: "Klopt het beeld dat we uit de literatuur kennen, namelijk dat reizigers altijd van reizigers afstammen, of stuiten we bij onze tocht terug in de tijd op voorouders die 'sedentaire' beroepen

uitoefenden, bijvoorbeeld dat van land- en fabrieksarbeider? Als dat het geval is, zijn er immers andere factoren in het spel geweest die mensen 'op de reis' deden gaan."<sup>127</sup> Inderdaad komt ze na een genealogisch onderzoek van enkele reizigersfamilies tot de conclusie dat bij een belangrijk deel van de voorouders een sedentair bestaan viel te traceren (vb. boeren en landarbeiders). Desondanks wordt in de circusliteratuur de indruk gewekt dat woonwagenbewoners stevast afstammen van mensen die zelf ook rondtrokken, omdat 'zwerversbloed' resistent zou zijn tegen sedentaire invloeden (ut infra).<sup>128</sup>

De resultaten van haar onderzoek leidden overigens eveneens tot de conclusie dat er in het Interbellum nog geen sprake was van een gesloten groep woonwagenbewoners, getuige de vele in- en uittredingen uit de 'groep'.<sup>129</sup> Mensen konden immers ook door huwelijk lid worden van de woonwagenbevolking. Het bewonen van een woonwagen en het verblijf in woonwagenkampen, waar men met beroepsmatig gelijkgezinde families in contact kwam, stimuleerde weliswaar vooral het onderling huwen, maar huwelijken met burgers deden zich eveneens voor. Ook ongehuwde moeders zouden volgens Cottaar een potentiële schakel kunnen geweest zijn tussen sedentaire en ambulante beroepen. Zij zouden omwille van hun sociaal onaanvaardbare zwangerschap uit de sedentaire gemeenschap gestoten kunnen zijn en daarmee in het ambulante circuit terecht zijn gekomen.<sup>130</sup> Circusartiesten vormden dus een relatief vlottende groep, met uitzondering van de circusdirecteurs die meestal wel al generaties lang werkzaam waren in het circuswezen.

Samengevat kan het circus volgens de definitie van Penninx en op basis van zijn aparte, buitenmaatschappelijke status, zijn marginale sociaal-economische positie, zijn numerieke ondervertegenwoordiging in het bevolkingstotaal en de dwang van de familietraditie bij gezinnen van circusdirecteurs, dus beschouwd worden als een etnisch-culturele minoriteit. We zullen verder zien dat deze maatschappelijke positie een halfslachtig beleid uitlokte bij de overheid, die bij gebrek aan een duidelijke wetgeving ter zake bleef twijfelen tussen een harde, repressieve aanpak (zoals bij nomaden, zigeuners en leurders) en een gedoogbeleid.

---

<sup>126</sup> COTTAAR A., *op. cit.*, p. 78-79.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 65.

### 12.1.2 De begripsverwarring tussen circusartiesten en zigeuners

Historici, antropologen of sociologen die het beleid met betrekking tot woonwagenbewoners hebben onderzocht, verbazen zich stevast over het amalgaam van sociale, culturele en etnische groepen dat onder de term ‘woonwagenbewoners’ werd begrepen.

Omdat hun afstand tot de rest van de samenleving, samen met hun maatschappelijke achterstand op een aantal essentiële terreinen zoals arbeid, huisvesting en onderwijs, parallellen opriep met de situatie van etnische minderheden, werden beleidsdirectieven gericht tegen zigeuners of andere etnische minoriteiten soms ook op circusartiesten van toepassing geacht. Circusreizigers werden in de publieke opinie - al naargelang het een negatieve of een positieve associatie betrof - onder één noemer gevat met (onbetrouwbare, onhygiënische) zigeuners of (avontuurlijke, artistieke) bohémiens. De begripsverwarring tussen beide groepen kwam ook tot uiting in het ambigue overheidsbeleid en in de classificatie van de overheidsarchieven met betrekking tot woonwagenbewoners, en werd bovendien niet zelden gereproduceerd in studies over het onderwerp.<sup>131</sup>

Rondreizende muzikanten en circusartiesten werden op basis van hun ambulante woonvorm dus vaak met zigeuners geassocieerd. Volgens Cottaar was het proces van stigmatisering en negatieve beeldvorming – en het daarop gebaseerde overheidsbeleid – over groepen die met ambulante beroepen in hun levensonderhoud voorzagen, bepalend voor de maatschappelijke positie die zij in de loop van de 20e eeuw innamen.<sup>132</sup> Bij veel overheden leefde het idee dat woonwagenbewoners die permanent rondtrokken om hun ambulante beroep te kunnen uitoefenen - zeker wanneer zij hun gezin meenamen - gemakkelijk in landloperij of criminaliteit konden vervallen, omdat zij ogenschijnlijk geen banden onderhielden met de sedentaire gemeenschap en derhalve niet door sociale controle zouden worden gecorrigeerd. Het werd daarom noodzakelijk geacht hen door officiële instanties nauwlettend in de gaten te laten houden. De visie op ambulante beroepsgroepen zoals die tot uiting kwam in het overheidsbeleid was dan ook overwegend negatief, zij het dan met gradaties per professionele categorie - gaande van argwanend en controlerend bij circus- en foorreizigers tot ronduit repressief en criminaliserend bij zigeuners.

<sup>131</sup> Zo zijn in het *Algemeen Rijksarchief, Ministerie van Justitie, Bestuur van Openbare Veiligheid, Vreemdelingenpolitie* onder de rubriek ‘nomades’ soms ook dossiers over circusfamilies ondergebracht en komen onder de rubriek ‘circus’ ook vermeldingen voor van bohémiens of ‘nomaden’.

<sup>132</sup> COTTAAR A., *op. cit.*, p. 339.



Van zigeuners werd gezegd dat ze onhygiënisch waren en een bedreiging konden vormen voor de volksgezondheid. In 1893 brak in Parijs een epidemie uit, die in de pers toegeschreven werd aan de besmettelijke ziekten die zigeuners met zich zouden meedragen. Twee jaar later besloot Frankrijk een grootscheeps onderzoek te doen naar de aanwezigheid van vagebonden. België volgde dit gebeuren op de voet en nam speciale maatregelen om een eventuele toevloed van “nomades exerçant les professions de vannier, acrobate, saltimbanque, chaudronnier, montreur d’animaux ... voyageant généralement en bandes avec des charrettes ou voitures (roulottes) qui leur servent d’abri” onder controle te houden.<sup>133</sup> Wellicht onder druk van de gesystematiseerde actie in Frankrijk besloot ook de Belgische administrateur tot een grote schoonmaak over te gaan. Circusartiesten en foorreizigers werden hierbij expliciet onder dezelfde noemer gevat als zigeuners of rondreizende ambachtslieden. In Schaarbeek werden bijvoorbeeld onder groot jolijt van de bevolking de foorwagens op het gemeenteplein gedesinfecteerd.<sup>134</sup>

De identificatie van circusartiesten met zigeuners had nog een andere oorsprong dan de gemeenschappelijke ambulante levenswijze en beroepsvorm.

Vanuit hun lage maatschappelijke status en daarmee corresponderende labiele economische positie hadden zigeuners zich al generaties lang ontwikkeld tot muzikanten, acrobaten en kunstmakers: “Depuis toujours les Tsiganes ont été des saltimbanques: l’une de leur principales sources de revenu était de ce produire comme acrobates ou jongleurs dans les foires et les marchés.”<sup>135</sup> Sommige zigeunerfamilies verdienden de kost als straatmuzikanten, maar veel zigeuners kwamen ook als artiesten in het circus terecht. Omdat de overheidscontrole op het circusmilieu in de praktijk veel minder streng was dan het beleid ten opzichte van zelfstandig rondtrekkende groepen, vonden zigeuners en andere etnische minderheden in het circus een veilig onderkomen.

Het circus vervulde voor zijn multiculturele personeelsbestand dan ook de rol van alternatief vaderland, met de circusdirecteur als veeleisende maar zorgzame patriarch, met een eigen groepscultuur, eigen hiërarchische structuren en specifieke culturele codes, normen en waarden.

<sup>133</sup> ARA, I 160, nr. 583, brief 18/04/0895 van Minister van Justitie aan Rijkswacht, geciteerd in: TIMMERMAN H., *Les Bohémiens sont là! Van rondtrekkende ambachtslieden tot zigeuners: een proces van stigmatisering in België van 1868 tot 1914*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1998, p. 96 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

<sup>134</sup> ARA, I 160, 586, brieven 17/3/1897 en 17/4/1897 van *administrateur* aan burgemeester van Schaarbeek, en *Le Petit Bleu*, 25/5/1897, geciteerd in: TIMMERMAN H., *op. cit.*, p. 96.

<sup>135</sup> Geciteerd in: TIMMERMAN H., *op. cit.*, p. 151.

Dat is op zich niet zo vreemd. Ook in andere kleine, hechte groepen is het bestaan van leiderschap en de daarmee verbonden ongelijke verdeling van (informele) rechten en verplichtingen een normaal sociologisch verschijnsel. In de sociologie spreekt men in dit verband van een 'prestigehiërarchie'.<sup>136</sup> De antropologe Mary Douglas, die in 1943 een week lang veldwerk verrichtte bij een circus, stelde vast dat de prestigehiërarchie daar duidelijk weerspiegeld werd in de opstelling van het circusdorp.<sup>137</sup> De circustent was omgeven door een (meestal omheinde) private zone waarop de woonwagens stonden opgesteld, en die opgevat werd als een echte microkosmos (een stad in de stad), met hiërarchische plaatsen volgens dewelke de interne samenleving van het circus was geordend en met herkenningspunten die de leden toelieten zich in het circus mentaal even 'thuis' te voelen als in burgermaatschappij en er zich evengoed te kunnen oriënteren als in een geboortestad.<sup>138</sup>

Dat zigeunerfamilies meer getolereerd werden als ze zich aandienden onder de vlag van een circus, blijkt nog uit de volgende casus die uit het bronnenmateriaal werd geplukt.

De bekende circusfamilie Bouglione behoort tot de zigeunerstam der Piëmontese Sinti, maar werd noch in Nederland noch in België in de hoedanigheid van zigeunerfamilie benaderd door de overheidsinstanties.<sup>139</sup> Volgens een brief aan de Vreemdelingenpolitie had circusdirecteur Joseph Bouglione, die in 1906 te Brussel optrad, het antwoord op zijn aanvraag om vertoningen te mogen geven in België niet afgewacht. Hij gaf reeds enkele dagen voorstellingen in een kleine menagerie met tien wilde dieren. Ondanks het feit dat het hier een (nog) niet officieel toegelaten uitbating door een zigeunerfamilie betrof, was het 'verdict' van de bevoegde instanties opvallend mild: "Bouglione ne sera pas inquiété s'il se conforme aux règlements communaux relatifs aux foraines ou entrepreneurs de spectacles publics - et il n'y a pas raison de croire qu'il ne les obéira pas."<sup>140</sup> Op dit pragmatische beleid ten opzichte van circusartiesten – althans in verhouding tot het beleid ten opzichte van zigeuners en nomaden – wordt verder nog dieper ingegaan.

<sup>136</sup> VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 39.

<sup>137</sup> DOUGLAS M., 'Mijn circusveldwerk', in: MERITS H., *Circus. De grootste show op aarde*, Amsterdam, Meulenhoff, 1999, p. 159.

<sup>138</sup> BOUISSAC P., 'Espace performatif et espace médiatisé : la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées', in: *Degrés*, 55 (1989), 1, p. 12.

<sup>139</sup> DEBRUYCKERE T., *Zigeuners in België tussen 1868 en 1914. Structuralistische benadering van een repressiever wordend beleid*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1993, p. 118 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

<sup>140</sup> ARA, I 160, 833, 09/04/1901.

Anderzijds werd in het circus wel degelijk meer naakt getoond dan op andere publieke plaatsen, en werd het erotische element op een subtiële manier uitgespeeld in de circusperformance - zij het niet in die mate als in het variété. De nauw aansluitende en soms weinig verhullende kostuums van vrouwen én mannen werden binnen de context van de circusvoorstelling echter niet aanstootgevend bevonden. Ze verschaften acrobaten, koorddansers en trapezisten de noodzakelijke bewegingsvrijheid en accentueerden hun fysieke, bijna bovenmenselijke capaciteiten (ut infra). Tegelijk bood de omfloerste, getolereerde erotiek van circussen het publiek een kortstondige en gecontroleerde ontsnappingsmogelijkheid uit de strenge burgerlijke zedelijkheid van alledag.

In het circus mocht met andere woorden ludiek bevonden en bewonderd worden wat in het alledaagse leven niet getolereerd was. Door enerzijds een permissieve houding aan de dag te leggen ten opzichte van het circus, en het anderzijds nadrukkelijk voor te stellen als een uniek, buitenmaatschappelijk fenomeen dat zich buiten de sociale orde, tijd en relaties bevond, kon het circus door de autoriteiten worden aangewend als de ideale uitlaatklep voor het volk. De bestaande maatschappelijke orde mocht even (schijnbaar) doorbroken worden in een buitenmaatschappelijke context; maar zodra de circusvoorstelling afgelopen was ging het dagelijkse leven gewoon verder, en golden opnieuw de heersende normen, categorieën en hiërarchische relaties. We zullen verder zien dat het circus die heersende normen, categorieën en hiërarchische relaties bovendien impliciet uitdroeg in zijn voorstellingen en op die manier bijdroeg tot de interiorisering van de dominante burgerlijke waarden en idealen. Het circus deed dus op twee manieren dienst als een instrument in de bevestiging van de sociale orde.

Na raadpleging van de dossiers over circus in de onderzochte archieven van de Vreemdelingenpolitie (ca. 1885-1927)<sup>144</sup>, bleek dat aanvaringen van rondreizende circussen met de lokale overheid in deze periode bijna altijd verband hielden met inbreuken tegen de wet “nopens de bescherming der kinderen gebezigd in rondreizende beroepen” van 28 mei 1888.<sup>145</sup>

Deze wet, uitgevaardigd onder Leopold II, stipuleerde - kort samengevat - dat:

---

<sup>143</sup> ARA, I 160, 833, 09/04/1901.

<sup>144</sup> ARA, I 160, 830-831 (*Dossiers 'Forains 1885-1914'*); ARA, I 160, 832-843 (*Dossiers 'Troupes d'étrangers exhibés en public'; Cirques: 838-840'*); ARA, I 160, 846 (*Dossiers 'Protection des enfants employés dans les professions ambulantes, 1888-1909'*).

<sup>145</sup> ARA, I 160, 846.

- (a) wie minderjarige kinderen gevaarlijke, onmenselijke of ongezonde oefeningen en acrobatieën liet verrichten, gestraft zou worden met een gevangenisstraf van 1 tot 8 maanden en een geldboete van 50 tot 250 fr. Die straf kon worden opgevoerd tot een maximale celstraf van een jaar en een geldboete van 100 tot 500 fr. wanneer dit misdrijf door de ouders of de voogd werd gepleegd;
- (b) wie als circusartiest of kermiskramer zonder toestemming van de ouders kinderen onder de 18 jaar tewerkstelde, of wie met medewerking van de ouders of in de hoedanigheid van ouder zelf kinderen jonger dan 14 opvoerde, gestraft zou worden met een gevangenisstraf van 8 dagen tot 3 maanden en een geldboete tussen 26 en 100 fr.;
- (c) wie werkzaam was als acrobaat, kwakzalver, charlatan, menagerie-uitbater (hetzij van dieren hetzij van curiositeiten), circusdirecteur of in een ander ambulante beroep, in het bezit moest zijn van de geboorteakte van alle minderjarigen onder zijn leiding, van hun geboorteplaats en van een identiteitsbewijs van deze kinderen.

In een rondzendbrief van de toenmalige Minister van Justitie Jules Lejeune aan de negen provinciegouverneurs, gedateerd op 19 december 1890, werd aangemaand tot een scherpere controle op de naleving van deze wet door de lokale gemeentebesturen:

“J’ai pu constater, du moins en ce qui concerne les étrangers exerçant les professions énumérées à l’article 5 pré mentionné, que cette disposition n’est guère appliquée. Les cas d’exploitation et même d’enlèvement d’enfants étant assez fréquents, il convient de tenir la main à l’observation rigoureuse de cette formalité. Il importe donc que les étrangers, rentrant dans les catégories visées aux art. 2 et 5 de la loi pré appelée, soient toujours exactement signalés à mon département (Direction Générale de la Sûreté Publique) et que la production des pièces exigées par l’art. 5 soit réclamée régulièrement. Il convient, en outre, d’appeler mon attention d’une façon spéciale vers les étrangers qui soumettent les enfants se trouvant sous leur conduite à un traitement peu humain, alors même qu’ils ne pourraient être passibles de ce chef d’aucune poursuite répressive.”<sup>146</sup>

In deze uitspraak zijn drie zaken significant.

Ten eerste geeft het fragment een indicatie van het feit dat circussen en aanverwante beroepssectoren deels afhankelijk waren van de arbeid van *minderjarigen*, en daardoor in

botsing kwamen met het gerecht. Voor kleine familiecircussen betekende de inschakeling van hun kinderen in het eigen circusbedrijfje een onmisbare bron van inkomsten. Grotere circussen stelden dan weer verschillende artiestenfamilies tewerk, waarbij voor elk van de individuele families de inzet van hun kinderen in de arbeidsprestaties een onmisbare bijdrage aan het inkomen was. We zullen verder zien dat de handelwijze van circussen om kinderen als arbeidskracht in te zetten, niet strijdig hoefde te zijn met de vooropgestelde hypothese van het circus als een burgerlijke, utopische constructie.

Bovendien werden de inbreuken op de wet van 28 mei 1888 voornamelijk toegeschreven aan *allochtone* circusreizigers ('étrangers') op doortocht in ons land. Vooral circussen van Oost-Europese origine werden geïsoleerd (cf. de associatie met zigeuners), naast enkele Zuid-Europese circussen. De in dit onderzoek verdedigde stelling dat het circus in het publieke discours werd opgehemeld als de uitdrager van typisch burgerlijke waarden, dient daarom te worden bijgesteld via de specificatie van de *nationaliteit* van het circus: het geïdealiseerde, utopische circus behoorde dan tot de eigen nationaliteit en bij uitbreiding deze van de leidende grootmachten (Groot-Britannië, Frankrijk, Duitsland en de Verenigde Staten).

Ten slotte valt in dit fragment de referentie op naar de hardnekkige mythe die eerder in dit werk al werd vermeld, als zouden frequent kinderen uit de 'burgermaatschappij' worden ontvoerd door allochtone circusartiesten en andere ambulante beroepsgroepen. Deze *urban legend* (of op zijn minst de extrapolatie van enkele individuele gevallen van eventuele kinderroof door circusreizigers naar 'het' Oost- en Zuid-Europese circus in het algemeen) was blijkbaar zelfs tot op het hoogste echelon van de overheidsinstanties doorgedrongen.

---

<sup>146</sup> ARA, I 160, 846, 19/12/1890.



**Fig. 12 Henri Hendrickx en dochter Rosanne jr.,  
circusartiest en artieste-in-opleiding**



**Fig. 13 Vier jonge acrobates**

In de archieven van de Vreemdelingenpolitie werd een speciaal dossier aangelegd in verband met de bescherming van kinderen in ambulante beroepen (1888-1909)<sup>147</sup>, maar ook in andere dossiers met betrekking tot circussen kwam deze thematiek frequent aan bod. Aan de hand van enkele casussen kan het overheidsbeleid met betrekking tot deze kwestie worden geduid.

In augustus 1892 kwam het *Cirque Pierantoni* (61 personen, Italiaanse directeur) naar Gent. Naar aanleiding hiervan uitte de plaatselijke politiecommissaris, bevoegd met het opstellen van de personeelsregisters van de in zijn stad neergestreken circussen, zijn bezorgdheid over de levensomstandigheden van jonge circuskinderen: "Il ne m'avait pas échappé que quelques uns de ces enfants sont en bas âge et que la plupart sont accompagnés de personnes qui déclarent être leurs père et mère! Mais à quel âge les acrobates, saltimbanques etc... commencent-ils à 'préparer' les enfants pour en faire de futurs 'artistes'? Je pense que c'est dès leur plus tendre enfance que les petits malheureux sont soumis la torture - on peut donner ce nom au travail de dislocation auquel on soumet ces enfants!"<sup>148</sup>

Volgens deze opinie was het moreel onaanvaardbaar dat kinderen die opgroeiden in het circus reeds vanaf zeer jonge leeftijd (en dus zonder vrije keuze) werden opgeleid om als 'artiest' bij te dragen tot het gezinsinkomen, temeer daar de lenigheidsoefeningen voor circuskinderen als een 'marteling' werden beschouwd.

De bekommernis om de tewerkstelling van circuskinderen was een voorafspiegeling van de nieuwe initiatieven in verband met de beteugeling van kinderarbeid in het algemeen. In België regelde de wet van 13 december 1889 de bescherming van kinderen in de industrie, en ook op internationaal niveau groeide de aandacht voor de regulering van kinderarbeid.<sup>149</sup> Lang niet iedereen deelde echter de opvatting dat de deelname van jonge kinderen aan circusvoorstellingen als kinderarbeid kon worden beschouwd. De krant *Le Précurseur* wijdde op 2 april 1894 een artikel aan dit onderwerp. Het standpunt was duidelijk: circuskinderen hadden een betere, gelukkiger jeugd dan de meeste burgerkinderen, die altijd moesten stilzitten en studeren. De wet op de bescherming van circuskinderen werd dan ook een als een vergissing beschouwd. Het in dit krantenbericht gehanteerde discours is meteen een perfecte illustratie van de constructie van een utopisch circus dat aan alle geïdealiseerde

<sup>147</sup> ARA, I 160, 846.

<sup>148</sup> ARA, I 160, 839. *Cirque Pierantoni*, Gent, 21/08/1892.

<sup>149</sup> VANDAELE A., 'Kinderarbeid in het internationale recht vroeger en nu', in: *Brood & Rozen. Tijdschrift voor de geschiedenis van sociale bewegingen*, 4 (2001), p. 165.

burgerlijke waarden en normen leek te voldoen - morele en fysieke gezondheid, harmonieuze familieverhoudingen, discipline en zelfontplooiing:

“**Petite Chronique.** - Nous avons des lois qui protègent les mineurs, et certes le but est louable, lorsqu'on veut empêcher les parents cruels de trafiquer de leurs enfants, soit en les vouant à la mendicité, soit en leur imposant une tâche au-dessus de leurs forces. Mais il faut prendre garde de tomber dans l'excès contraire, d'entraver l'œuvre des pères de famille, honnêtes, et d'apporter trop d'obstacles à l'apprentissage qui, pour la plupart des professions manuelles, doit commencer de bonne heure. Parmi les dispositions légales qui gouvernent la matière, il en est une dont la pratique a révélé le caractère trop absolu et, par conséquent, abusif: c'est celle qui défend d'exhiber des enfants dans les cirques et autres établissements forains, où ils se livrent à des exercices acrobatiques.

En somme, il ne s'agit pas ici, comme dans les romans, d'enfants volés à leur famille par les bohémiens, et que l'on a soumis à mille tortures pour leur apprendre des tours qui mettent leur vie en péril. Généralement, ce sont des enfants d'acrobates, que leurs parents dressent avec méthode pour leur assurer un gagne-pain plus tard, tout en augmentant momentanément les ressources du ménage, et qu'ils traitent avec douceur. Une famille d'acrobates, composée du père, de la mère et de plusieurs enfants, gagne assez facilement cinq cents francs par mois en faisant des 'poses plastiques' ou en représentant des 'jeux olympiques', exercices basés sur la pyramide humaine, et pour lesquels, au point de vue de l'harmonie des groupes et de la facilité de l'exécution, le concours des enfants est presque indispensable. Que des accidents puissent arriver quelquefois, cela n'est pas douteux, mais vous remarquerez qu'il y a beaucoup d'enfants de bourgeois qui font des chutes graves chez eux, lorsque, cédant à leur penchant naturel pour les exercices violents et hardis, ils font des tours de force dans une cage d'escalier. De ces accidents-là, on ne parle guère, mais lorsqu'il s'en produit un dans un cirque, tout le monde crie à la barbarie. Et l'on ne fait pas le compte non plus des enfants qui meurent prématurément ou qui végètent en proie à mille maux, précisément parce que leurs parents, de peur d'en faire des acrobates, leur ont refusé le mouvement qui leur est si nécessaire. Les petits acrobates, au contraire, sont admirablement proportionnés, ils jouissent d'une santé florissante, et, loin de ressembler à des souffre-douleur, sensibles aux bravos du public, ils exécutent leurs tours avec une satisfaction visible. (...)

Une chose qui nous frappe, c'est que le législateur, si dur aux acrobates qui donnent à leurs enfants une santé de fer et en font des types accomplis de beauté corporelle, n'a pas songé à interdire l'exhibition de ces petits prodiges qui jouent du violon ou du piano dans les concerts et dont, généralement, l'aspect chétif, la pâleur, l'expression de souffrance même, excitent les mouvements de pitié. Ce sont là les vrais martyrs, car ce n'est pas au grand air mais dans une chambre close, et souvent la fêrule à la main, qu'on les a dressés, en contraignant sans cesse leur nature et en soumettant leur petit cerveau à une tension qui les épuisent. (...) Le petit acrobate grandit et se développe, il a de vives couleurs, il se porte comme un charme et c'est merveille de le voir sauter et courir.”<sup>150</sup>

<sup>150</sup> E.L., 'Petite Chronique', in: *Le Précurseur*, 02/04/1894. ARA, I 160, 846.



De associatie van het circusmilieu met kinderroof werd in dit artikel als fictie van de hand gedaan, wat niet belette dat de mythe nog frequent opdook in de pers.<sup>151</sup>

Significant is vooral dat in het krantenknipsel, ondergebracht in het dossier *Protection des enfants employés dans les professions ambulantes*, de kritische passages in verband met de wet van 28 mei 1888 waren gemarkeerd, met het bijschrift 'appl[icable] à la loi de 1888'. De overheid was zich dus terdege bewust van afwijkende meningen met betrekking tot het circusbeleid, en liet zich daar ook door inspireren.

Zo lezen we in de briefwisseling met betrekking tot de tewerkstelling van een kindje in het circus *Krember*: "J'ai remarqué en passant qu'il y a moins d'argent pour les enfants étant employé dans des cirques ou dans des théâtres forains que dans des théâtres ordinaires. Contrairement à ce que l'on pense généralement, le monde des forains, acrobates, gens de cirque etc. est beaucoup plus moral, beaucoup plus pénétré des sentiments de famille et des sentiments qui en dérivent, que le monde du commédiants ou du gens de théâtre."<sup>152</sup>

Ondanks dit inzicht werd de controle op de naleving van de wet nopens de bescherming van circuskinderen en de eventuele gerechtelijke vervolging voor schendingen van die wet gewoon voortgezet.

In april 1893 meldde de politiecommissaris van Aarlen aan het Ministerie van Openbare Veiligheid dat in het *Circus Micheletti* (15 personen) geen kinderen werden tewerk gesteld of aan gevaar blootstonden. Hij vertelde er uitdrukkelijk bij dat "en surplus, un agent est spécialement chargé d'assister à toutes les représentations et de s'assurer si la loi préappelée (loi du 28 mai 1883) est respectée."<sup>153</sup> In november 1898 werd te Sint-Gillis een proces-verbaal opgemaakt tegen circusdirecteur Auguste Krember van het gelijknamige *Cirque Krember* (110 personen), omdat hij zijn twee dochters van 9 en 11 jaar oud opvoerde als danseresjes in een pantomime.<sup>154</sup> Vier jaar eerder was hij om dezelfde reden al voor het Hof van Beroep verschenen; Krember werd toen beboet met een geldsom van 100 fr. plus de dossierkosten.<sup>155</sup> In november 1899 kreeg Jean Kolzer, artiest in het *Circus Schumann*, een proces-verbaal omwille van de tewerkstelling van zijn 10-jarig zoontje aan de trapeze.<sup>156</sup> In januari 1911 resideerde het Turijnse *Circus Sidoli* (95 personen) in Brussel, waar de

<sup>151</sup> S.n., 'Un enfant volé par des saltimbanques', in: *L'Etoile*, 16/11/1897. ARA, I 160, 846. Bericht over een 12-jarige jongen die beweerde ontvoerd te zijn door circusartiesten en die tegen zijn wil werd opgevoerd in het circus. De journalist twijfelde wel aan de waarachtigheid van het verhaal.

<sup>152</sup> ARA, I 160, nr. 846. Het aangeduide woord was niet duidelijk leesbaar.

<sup>153</sup> ARA, I 160, 839. *Cirque Micheletti*, Aarlen, 24/08/1893.

<sup>154</sup> ARA, I 160, 839. *Cirque Krember*, St-Gilles, 19/11/1898.

<sup>155</sup> RA Brussels Hoofdstedelijk Gewest (Anderlecht), I 281, 2274, 536. Auguste Krember, 02/04/1894.

directeur een proces-verbaal werd uitgeschreven omdat hij vier kinderen van 5, 10, 12 en 13 jaar liet figureren in een pantomime.<sup>157</sup>

Om zich te onttrekken aan dergelijke boetes sprongen bepaalde circussen soms creatief om met het verstrekken van de vereiste persoonsgegevens. In juni 1900 streek het *Grand Cirque Russe 'Beketow'* (87 personen) neer te Antwerpen.<sup>158</sup> De lokale ambtenaar belast met de controle op de circustroep meldde de Directeur-generaal dat geen enkel kind jonger dan 14 jaar tewerkgesteld was in het circus. De minderjarigen Emilie F. T. Lopez en Alphonse Richard, beiden acrobaat, werden begeleid door hun vader die de geboorteaktes van zijn kinderen had voorgelegd. De jonge Michel Procoffief maakte deel uit van een troep Russische dansers onder leiding van M. Medwediff, die over een paspoort van deze minderjarige beschikte. De wet leek hier dus strikt te worden nageleefd, zowel door de controlerende ambtenaar, die zijn oversten op een correcte manier informeerde, als door de circusdirecteur, die over de benodigde documenten beschikte. Een confrontatie van de geboortedata opgegeven in Antwerpen met deze op de personeelslijsten opgesteld in andere steden die het circus aandeed, wijst echter uit dat het met die leeftijden niet zo nauw werd genomen. Zo werd de genaamde Matthias Beketow, zoon van de directeur, in hetzelfde jaar (1900) achtereenvolgens ingeschreven als 31-jarige (Charleroi), 32-jarige (Verviers), 33-jarige (Sint-Gillis) en 20-jarige (Antwerpen). Dat bij minderjarige artiesten waar nodig gesleuteld werd aan de geboortedatum om in orde te zijn met de wetgeving is na dit voorbeeld dus niet ondenkbaar. Het blijft echter wel de vraag waarom de persoon uit dit voorbeeld, die niet minderjarig was en dus geen overheidscontrole hoefde te vrezen, zo gretig 'goochelde' met leeftijden.

Een derde struikelblok voor de overheid hing nauw samen met de problematiek rond kinderarbeid in circussen: de onderwijskwestie.

In Nederland was de deelname van woonwagenkinderen aan het onderwijs erg laag voor 1945 (met name in het trekseizoen), en bovendien waren woonwagenkinderen er volgens de bepalingen van de Leerplichtwet van 1901 vrijgesteld van de plicht om school te lopen indien hun ouders niet langer dan 28 dagen in de gemeente verbleven. Vanaf 1921 werd dit teruggebracht tot acht dagen.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> ARA, I 160, 840. Cirque Schumann, Brussel, 22/11/1899.

<sup>157</sup> ARA, I 160, 840. Cirque Sidoli, Brussel, 07/01/1899.

<sup>158</sup> ARA, I 160, 838. Grand Cirque Russe Beketow, Antwerpen, 17/06/1900.

<sup>159</sup> COTTAAR A., *op. cit.*, p. 6.

In België werd de leerplicht ingevoerd in 1914. We zullen verder zien dat vooral katholieke stichtingen zich, in het kader van het katholieke beschavingsoffensief en als onderdeel van de ‘categoriale zielzorg’, zouden bekommeren om het onderrichten van foor- en circuskinderen.

#### *12.1.4 Circusartiesten en de overheid: een pragmatisch beleid*

Over het overheidsbeleid ten opzichte van woonwagenbewoners werd niet enkel op nationaal niveau beslist: al aan het eind van de vorige eeuw kregen lokale gemeentebesturen een doorslaggevende stem in het debat over woonwagenbewoners.<sup>160</sup>

Bij gebrek aan een eenduidige, welomschreven definitie van de specifieke groepen waarop de term ‘nomades’ werd toegepast, bleef men op lokaal niveau een pragmatisch ad hoc-beleid prefereren boven een structurele aanpak van rondreizende groepen. Daarbij werd de groep die als ‘zigeuners’ werd bestempeld het meest repressief benaderd en meestal onmiddellijk de landsgrenzen overgezet, en kreeg de groep die als ‘foorreizigers’ kon worden gecatalogiseerd het meeste bewegingsvrijheid.

Omdat circusartiesten niet strikt gebonden waren aan vaste kermisperiodes en hun trekpatroon dus veel onstabiel (lees: minder voorspelbaar) was dan dit van de groep van ‘foorkramers’, werden ze door lokale overheidsinstanties argwanend in de gaten gehouden. Toch was het beleid ten opzichte van circusartiesten in de praktijk opvallend mild, ook al beschikten ze lang niet altijd over de vereiste administratieve documenten, zoals een officiële, schriftelijke toestemming om het land te mogen doorreizen, personeelslijsten, identiteitsbewijzen en financiële reserves.

De casus van het *Circus Robba* is indicatief voor het gedoogbeleid dat in de praktijk vaak ten opzichte van rondreizende circussen werd gevoerd.

Deze circusfamilie beweerde de Franse nationaliteit te hebben. De prefect van het Ministerie van Justitie liet de juridische achtergrond van de circusleden navragen, maar deze bleken in Frankrijk niet geregistreerd te zijn; hun identiteit was dus onbekend. Omdat het circus rondtrok met zes woonwagens, drie kamelen, enkele paarden en honden, scheen het echter over voldoende middelen te beschikken om niet in bedelarij of diefstal te vervallen. Na een intensieve briefwisseling tussen de politiecommissaris van de stad waar het circus op dat

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 13.

moment verbleef, de directeur-generaal van Openbare Veiligheid te Brussel en de prefect van het Ministerie van Justitie, werd uiteindelijk besloten het circuspersoneel niet naar Frankrijk uit te wijzen: "Robba Jean et consorts, considérés comme forains, ne doivent pas être inquiétés."<sup>161</sup> Hun professionele status als foor- of circusreiziger stelde hen in staat om, ondanks het ontbreken van de nodige identiteitsbewijzen, met de autorisatie van het gerecht in België te verblijven.

Diezelfde houding werd ook aangenomen toen het beroemde circus *Barnum & Bailey* in 1909 België bezocht. De komst van het circus werd al wekenlang in de pers gevolgd, en dat was ook een ambtenaar van de Vreemdelingenpolitie niet ontgaan. Ruim een maand voordat het circus in België aankwam, schreef hij al: "Il ne doit pas être question de l'application de la loi concernant les troupes exotiques puisque d'abord il s'agit des gens très civilisés, ensuite que l'argent ne leur manque pas."<sup>162</sup> De komst van een dergelijk monstercircus naar België was een zo belangrijk evenement voor het prestige en de economie van het land dat de overheid met plezier een oogje zou dichtknijpen voor eventuele onwettige praktijken in het circus.

Ook wanneer het bekende Duitse circus *Hagenbeck* met een 'Hindoe-dorp' het land doorkruiste, hield de 'arm der wet' zich opvallend koest. Gustaaf Hagenbeck kon geen enkel identiteitsbewijs voorleggen van zijn personeelsleden, noch het contract waarmee hij hen had aangeworven. Het onverwachte verblijf van een honderdtal Indiërs zonder geld of wettelijke documenten in het land zou de overheid in normale omstandigheden onmiddellijk tot actie aangezet hebben om de groep zo snel mogelijk uit te wijzen. De vele lovende krantenknipsels die bij het dossier waren gevoegd en het prestige van de circusdirecteur inspireerden de ambtenaar belast met het onderzoek echter tot de uitspraak dat "comme en l'occurrence le barnum est le sieur Hagenbeck, le fournisseur bien connu de tous les Jardins d'acclimatation d'Europe, nous pouvons je pense déroger à la règle."<sup>163</sup>

In veel gevallen genoot een eerder milde, permissieve houding dus de voorkeur bij de autoriteiten, enerzijds omwille van het doorgaans vluchtig karakter van de doortocht van een circus in de stad, anderzijds uit impliciete eerbied voor en geamuseerdheid met het 'anderszijn' van circussen.

<sup>161</sup> ARA, I 160, 839. Cirque Robba, Brussel, 05/08/1908.

<sup>162</sup> ARA, I 160, 838. Cirque Barnum & Bailey, 01/10/1901

<sup>163</sup> ARA, I 160, 833. Cirque Hagenbeck, okt.-nov. 1909.

Carmeli merkt in dat verband ook op dat “when on the road, circus mobile accommodation and transport units are often longer than allowed, and sometimes driven without a license. The police often stop these vehicles but usually decline any sanction, thus implying circus outsidership, it’s being only a play. Sometimes the police are given drivers’ false names and addresses. These drivers will disappear a few days later, when the circus leaves town. The playful outlaw is part of the circus popular image.”<sup>164</sup>

Circusartiesten hadden in feite de stilzwijgende permissie van de overheid om - althans wanneer het minimale inbreuken op de wet betrof - door de mazen van het net te glippen en buiten de normale maatschappelijke kaders te opereren, precies omwille van hun *sociale positie* en *sociale rol* als Ander, als ‘poëtische utopie’.<sup>165</sup> De door de overheid getolereerde buitenmaatschappelijke positie van het circusmilieu maakte het circus tot een aantrekkelijk sociaal vangnet voor gevluchte criminelen, ontheemden en marginalen van allerlei slag, die zich binnen de dominante kaders van de samenleving geen plaats wisten te verwerven.<sup>166</sup>

De heilige status die solidariteit in het circus genoot en de strenge sociale controle binnen het circusmilieu - een direct gevolg van het feit dat circusartiesten constant en zeer intens met elkaar samenleefden - zorgden ervoor dat eventuele ‘stinkende potjes’ binnen het circusmilieu zorgvuldig bedekt bleven en hielden de ‘goede naam’ van het circus intact. Dit *cover-up*-mechanisme binnen het circusmilieu vormt nog steeds een cruciale factor in de bestendiging van de ‘geprivilegieerde’ verstandhouding met de overheid, die berust op de getolereerde ‘andersheid’ en buitenmaatschappelijkheid van het circus. De idee van een *closed community*, waarin achter de schermen allerlei geheimzinnige en illegale praktijken plaatsgrepen, spreekt natuurlijk ook tot de verbeelding en stimuleert de circulatie van allerlei wilde verhalen over het circusmilieu:

“Het circus is één van de allerlaatste plekken in de maatschappij waar geen bemoeienis is van buitenaf. Als er een misdaad wordt gepleegd, haalt niemand de politie erbij. De

<sup>164</sup> CARMELI Y.S., ‘Circus Play, Circus Talk and the Nostalgia for a Total Order’, in: *Journal of Popular Culture*, 35 (2001), 3, p. 159.

<sup>165</sup> Een sociale structuur is opgebouwd uit sociale posities en rollen. Een *sociale positie* moet daarbij begrepen worden als de plaats die iemand inneemt in een veld van sociale interacties. Bij sociale posities horen ook bepaalde gedragswijzen, kenmerken of kwaliteiten die de samenleving aan de drager van een positie toekent. Deze wordt geacht de nodige eigenschappen en bekwaamheden te bezitten en zelfs een bepaald type persoon te zijn. Deze verwachtingen en voorschriften die bij een bepaalde positie horen, noemen we een *sociale rol*. Cf. VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 33.

<sup>166</sup> Deze uitspraak impliceert uiteraard niet dat alle circusartiesten marginalen zouden zijn, al bedacht Michelle Chalfoun, auteur van de roman *Circusknecht* en zelf drie jaar meegereisd met een circus ‘om aan een huwelijk te ontsnappen’, het circusmilieu wel met de term ‘reizend getto’. Cf. PLEIJ S. & VOSSEMEER M., *loc. cit.*

kinderen gaan niet naar school, en als een man zijn vrouw slaat, heeft niemand daar iets mee te maken. Het is een compleet gestoord leven.”<sup>167</sup>

Een dergelijke uitspraak schept uiteraard een sterk overtrokken beeld van het circusleven, en is trouwens uitzonderlijk binnen het doorgaans sterk idealiserende discours van de circusliteratuur. De meeste auteurs vinden het belangrijk elke aantijging van criminaliteit in het circus te weerleggen of te nuanceren. Zo meldde het tijdschrift *L'Etoile du Forain* (ut infra) van 1946: “Les forains ne se battent pas. Ils prétendent même qu’aucun forain n’est passé en Cour d’assises depuis 1870.”<sup>168</sup> In een ander nummer van datzelfde tijdschrift luidde het: “Aussi, les prisons contiennent-elles 99 % de bourgeois et d’ouvriers manuels, aryens et catholiques, arrêtés pour vol, escroquerie, attentat aux mœurs et assassinat. Mais, jamais un artiste du spectacle n’a été condamné à une peine dégradante.”<sup>169</sup>

Dit geïdealiseerde en van onzedige of imagobeschadigende elementen gezuiverde circus staat natuurlijk al even ver van de werkelijkheid. De realiteit ligt vermoedelijk ergens tussenin. In het verzamelde archiefmateriaal vond ik wel degelijk enkele indicaties van crimineel gedrag bij circusartiesten, maar het is erg verraderlijk daar conclusies uit af te leiden omtrent ‘het criminaliteitsgehalte’ in circussen.

Enerzijds houdt een bestudering van repressieve bronnen, zoals we reeds opmerkten, het risico in op een vertekening van de realiteit, omdat het circus er enkel aan bod komt in de context van inbreuken tegen de wet. Anderzijds moeten we er rekening mee houden dat eventuele criminele feiten binnen het circusmilieu wellicht zelden in de bronnen opduiken, precies omwille van de geslotenheid van de circusgemeenschap en de vluchtigheid van het verblijf van een circus in één stad of land.

De weinige indicaties van circuscriminaliteit die wel in het door mij geconsulteerde archiefmateriaal te vinden waren, zijn bovendien moeilijk eenduidig te interpreteren.

Bekijken we bijvoorbeeld de casus van *Circus Ehmeri*. Dit kleine, Pruisische circus was reeds enkele keren voor onbekende feiten veroordeeld en uitgewezen door de politie, maar dook steeds opnieuw op in België. Uit een brief van de lokale politie aan de Minister van Justitie sprak een gevoel van ergernis ten opzichte van deze circusfamilie, die zich op dat moment in Charleroi bevond: “Parce qu’ils possèdent une petite baraque ils veulent se rendre maître de nous Belges par leurs exploits etc. Voici tout ce que je puis vous dire c’est

<sup>167</sup> PLEIJ S. & VOSSEMEER M., loc. cit.

<sup>168</sup> HAGUENIN F., ‘Mes amis les forains’, in: *L'Etoile du Forain*, 1 (1946), 4, p. 61.

<sup>169</sup> A.B., ‘Vive les gens du voyage!’, in: *L'Etoile du Forain*, 4 (1949), 6-7, p. 137.

de relire vos livres et vous trouverer les faits et condamnations de ces gens”.<sup>170</sup> Wat er uiteindelijk met deze circusfamilie gebeurde, kon echter niet worden getraceerd omdat het dossier niet verder werd opgevolgd.

In juni 1904 vestigde een ander Pruisisch circus, *Circus Mark*, zich ter gelegenheid van de kermis in Reckheim. De lokale politie was niet opgezet met de verschijning van dit circus, bestaande uit 19 personen en 7 paarden, in hun stad: “Ces étrangers ont l’air plutôt bohémien, et le directeur pas le moindre, lequel est un ivrogne et un homme brutal. Hier la gendarmerie a dû intervenir parce que dans un café il avait refusé de payer les consommations qu’il venait d’offrir à d’autres saltimbanques. Interpellé par la Gendarmerie, il prit une attitude provoquante et moquante envers elle, criait à tue-tête et disait entre autres que personne n’avait quelque chose à lui dire, qu’il avait le droit de voyager en Belgique, etc. Procès-verbal n’a pas été rédigé à sa charge.”<sup>171</sup> Uit dit fragment spreekt in de eerste plaats de negatieve stereotypering van zigeuners, die blijkbaar geassocieerd werden met dronkenschap en brutaliteit. In de tweede plaats kan het een verdere indicatie bieden van het gedoogbeleid dat soms ten opzichte van circusartiesten werd gevoerd. Ondanks de beledigingen aan het adres van de politie en de weigering om consumpties te betalen, werd de circusdirecteur immers geen proces-verbaal uitgeschreven.

Hoewel het in de twee bovenstaande gevallen eerder kwesties van ‘illegaliteit’ of van kleine ‘misdaden’ betrof, kon ook een ‘zware’ misdaad binnen het circusmilieu worden opgespoord. De circusartiest Roman Jean Nowak, afkomstig uit Krakau maar op dat moment verblijvend te Waermaerde, werd beschuldigd van de moord op zijn schoonvader, Nicolas Joseph Schoonjans, gepleegd op 28 maart 1926.

Uit de getuigenverslagen blijkt dat de beklaagde een brutaal, opvliegend karakter had en gevreesd werd in het dorp, omdat hij ‘van het minste in een geweldige razernij’ schoot. Nowak beschikte voor zijn act - een dressuuroefening met honden - over een revolver die geladen was met los kruit, maar zou volgens getuigen al vijftien dagen voor de feiten aan enkele burens verteld hebben dat hij kogels ging kopen in Brussel. Het ballistisch onderzoek wees uit dat voor de moord inderdaad diezelfde revolver werd gebruikt. Nowak zelf beweerde echter te hebben gehandeld uit wettige zelfverdediging. Zijn verleden sprak helaas tegen hem. Blijkbaar was hij in zijn geboorteplaats Krakau al eens tot drie maand cel

---

<sup>170</sup> ARA, I 160, 838, 03/05/1909.

<sup>171</sup> ARA, I 160, 839, 03/06/1904.

veroordeeld geweest voor zwendel, en tijdens de Eerste Wereldoorlog had hij gediend bij het vreemdelingenlegioen.<sup>172</sup> Er volgde dan ook een veroordeling.

Wat kunnen we nu uit deze feiten afleiden? Uit de getuigenverslagen blijkt dat de beklaagde een vaste woonplaats had: hij was dus een onafhankelijk geëngageerd circusartiest, die wellicht evenzeer in het variétécircuit circuleerde als in het circusmilieu. Hij had een crimineel verleden en werd ook nu veroordeeld voor de moord op zijn schoonvader.

Deze zaak interpreteren als een bevestiging van de idee dat in het circus nogal wat misdadige figuren rondhingen, zou echter een bijzonder grove veralgemening zijn. Hoogstens kan dit dossier beschouwd worden als een onomstotelijke weerlegging van de bewering dat geen enkele circusartiest voor het Hof van Assisen zou zijn verschenen sinds 1870 (ut supra), maar dat leek sowieso al weinig waarschijnlijk. In het deel over *Bronnenproblematiek* bleek reeds dat het niet evident was andere indicaties van criminele activiteiten binnen het circusmilieu op te sporen. Een onderzoek naar de criminaliteit binnen het circus, dat overigens niet binnen het opzet van deze studie lag, mag na deze korte excursie dan ook een lastige opdracht genoemd worden.

---

<sup>172</sup> RA Beveren, Dossier HA West, arrest 25/09/1926, 19.



## 12.2 Geestelijke autoriteiten & het circus: tussen beschaving en voorbeeldfunctie

### 12.2.1 De stichting L'Oeuvre des Forains: zielzorg voor foor- en circusreizigers

De houding van de geestelijke autoriteiten tegenover het circus kan niet los gezien worden van de context van het katholieke beschavingsoffensief dat werd ingezet vanaf het laatste kwart van de 19<sup>de</sup> eeuw.

Vanaf 1870 verwierf de conservatieve partij een dominante positie in de Belgische Staat. Haar ideologie werd gekenmerkt door een romantisch, pragmatisch traditionalisme, met respect voor de bestaande maatschappelijke structuren en een nadruk op de integratie van het individu in sociale verbanden zoals de familie, het beroepsmilieu en de lokale gemeenschap.<sup>173</sup> De Kerk kreeg een centrale plaats in de samenleving, zodat zij haar geestelijke missie en haar sociaal stabiliserende invloed optimaal kon uitoefenen door middel van religieuze, educatieve en caritatieve activiteiten.

De schoolstrijd van 1879-1884 en de sociale kwestie, met zijn onrustwekkende en antigodsdienstige vormen, maakten ook de kapucijnen ervan bewust dat een nieuwe tijd aangebroken was.<sup>174</sup> De felle opmars van het socialisme bracht de sociale kwestie bij de leidende katholieken in het middelpunt van de belangstelling. Het socialisme werd door de katholieke kerk en de burgerij ervaren als een aantasting van het establishment en een bedreiging van de godsdienst. Arbeiders sloten massaal aan bij de socialistische beweging en bleven uit protest weg uit de kerk. De katholieken beseften dat zij een tegenbeweging op het getouw moesten zetten.

De sociale congressen te Mechelen van 1886 tot 1891 probeerden een antwoord te vinden op deze uitdaging. De sociale kwestie was niet zozeer een probleem van ontkerstening en moreel verval, maar was vooral te wijten aan fundamentele transformaties in de samenleving onder invloed van het moderniseringsproces. Teneinde de massale overloop van de arbeidersklasse naar het socialisme te stuiten, waren dan ook eigen katholieke organisaties nodig die de materiële, sociale en politieke rechten van de arbeider zouden behartigen.

<sup>173</sup> BLOM J.C.H. & LAMBERTS E. (red.), *Geschiedenis van de Nederlanden*, Baarn, Intro, 1995, p. 262.

<sup>174</sup> TEUNS S., *De Kapucijnen: stichters, spiritualiteit*.

[http://www.kapucijnenvlaanderen.be/de\\_kapucijnen\\_.htm](http://www.kapucijnenvlaanderen.be/de_kapucijnen_.htm)

In dit klimaat groeide ook bij de kapucijnen de aandacht voor maatschappelijke problemen.<sup>175</sup> Geheel in de lijn van de Franciscaanse traditie bakende de kapucijnerorde haar werkterrein af met een duidelijke voorkeur voor 'het gewone volk'. Tegenover de nood en de verpaupering moest de christelijke caritas beoefend worden.

Een treffend voorbeeld van deze 'categoriale zielzorg' was het foor- en woonwagewerk. Reeds in 1868 was door de Franciscaanse Minderbroeder Père Célestin een katholieke werkgroep opgericht voor de moreel-religieuze verheffing van foorreizigers, circusartiesten, zigeuners, leurders en zwervers: *L'Oeuvre des Forains en Belgique*. Een jaar later ging het foor- en woonwagewerk definitief van start te Antwerpen onder impuls van Celestinus van Wervik (Daubresse) en Constance Teichmann. Al snel breidde het zich uit naar steden als Luik, Gent, Brugge, Bergen, Brussel, Namen en Kortrijk.<sup>176</sup>

In het begin ging alle aandacht uit naar de bevordering van het godsdienstig leven van de woonwagebewoners: men concentreerde zich uitsluitend op de doop van volwassenen en kinderen, de eerste communie, het sluiten en regulariseren van huwelijken en de kerkelijke begrafenis. Al vlug werd echter duidelijk dat de materiële, morele en sociale verheffing van deze groep marginalen medebepalend was voor hun godsdienstig leven.<sup>177</sup> Campagnes voor het verbeteren van de hygiëne op de woonwagenterreinen, alfabetiseringsprojecten en het stimuleren van onderwijs voor woonwagekinderen moeten in deze context worden gezien.

Dat foorreizigers en circusartiesten onder één noemer gevat werden, hoeft geen verwondering te wekken: het gros van de circussen was tot diep in de 20<sup>e</sup> eeuw onlosmakelijk verbonden met de kermis (in Gent bijvoorbeeld tot 1962)<sup>178</sup>, en er bestonden opvallende gelijkenissen tussen beide professionele groepen (o.a. de ambulante manier van wonen en werken). Dat circusartiesten ook op één hoopje werden gegooid met zigeuners, leurders en zwervers is echter al een eerste significante indicatie van de dominante houding ten opzichte van het circusmilieu in burgerlijk-katholieke kringen, en van de systematische reductie van het circus tot zijn nomadische levenswijze.

Aangezien het Werk der Foorreizigers de (enthousiaste) steun genoot van het Belgische episcopaat, mogen de doelstelling en werking van deze stichting indien niet gelijkgesteld aan, toch representatief genoeg beschouwd worden voor de algemene houding van de katholieke

---

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> TEUNS S., *De Vlaamse Kapucijnen tussen 1797 en 2000*.

<http://www.kapucijnen-vlaanderen.be/artikels.htm>

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> DE POORTER A., *Gent Circusstad. Twee eeuwen circusbezoek*, Aatrijke, Emiel Decock, 1992, p. 7.

kerk in België. Dat het Werk der Foorreizeigers op de goedkeuring en medewerking kon rekenen van de katholieke autoriteiten, blijkt onder meer uit de nadrukkelijke vermelding van het feit dat Kardinaal Mercier enkele maanden voor zijn dood de opdracht gaf aan Père Ange, de toenmalige aalmoezenier van *l'Oeuvre des Forains*, om er een permanente stichting van te maken: “non une oeuvre de quelques jours ou de quelques semaines de foire, mais une oeuvre de tous les jours.”<sup>179</sup> Diezelfde Père Ange vermeldde ook uitdrukkelijk dat het Werk der Foorreizeigers vooral dankzij de steun van de Kardinaals Dechamps, Goossens, Mercier en Van Roey uitbreiding kon nemen.<sup>180</sup> In de lijst van weldoeners en beschermers van het Werk der Foorreizeigers in België anno 1937 waren bovendien onder meer de Apostolische Nuntius vertegenwoordigd en de bisschoppen van Namen, Doornik, Gent en Luik, naast de reeds genoemde kardinaals.<sup>181</sup>

Aanvankelijk was het Werk der Foorreizeigers enkel in Antwerpen gezeteld. De stichting kende 14 lokale afdelingen (te Luik, Gent, Brugge, Brussel, Namen, Bergen, Kortrijk, Binche, Oostende, Charleroi, Doornik, Leuven, Verviers en La Sarthe/Huy)<sup>182</sup>, die jaarlijks hun verslag doorzonden naar de hoofdzetel te Antwerpen. In 1909 werd onder leiding van Madame La Marquise du Chasteler de hoofdzetel verplaatst naar Brussel. Vanaf dan kwam elke sectie onder het bestuur van een lokale aalmoezenier. Kort daarop werd Pater Remigius Vermeyleen door Kardinaal Mercier tot algemeen aalmoezenier van het Werk in België aangesteld. De aalmoezenier fungeerde als ‘pastoor’ van de betrokken groepen, die hen regelmatig bezocht, huwelijken inzegende en regulariseerde, sacramenten toediende of geloofsonderricht gaf. De *Ecole des Forains St.-Joseph*, die in 1910 in Schaarbeek werd opgericht met als directeur A. Van Roye, trachtte samen met het iets jongere pensioonaat de opvoeding en opvang van de foorreizeigerskinderen te verzekeren. De leiding van deze onderwijsinstellingen werd toevertrouwd aan een zustercongregatie.

Het voorbeeld van Schaarbeek veroorzaakte een domino-effect, want al snel telde men in de Brusselse randgemeenten een tiental afdelingen, waarop verschillende Belgische steden het Brusselse voorbeeld navolgden. Schaarbeek werd de hoofdzetel, waar de voorzitters van de onderafdelingen jaarlijks samenkwamen om verslag uit te brengen. In 1925 zetelde het Werk der Foorreizeigers reeds in 41 steden of gemeenten van België. In 1933 telde België al 66

<sup>179</sup> PERE ANGE D'ANVERS, *Les Promoteurs de l'Oeuvre des Forains en Belgique*, Mons, s.e., 1937, p. 74.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 14.

comités, een jaar later zelfs 147 afdelingen, waarvan 38 in Henegouwen, 25 in Oost-Vlaanderen, 18 in West-Vlaanderen, 15 in Namen, 13 in Antwerpen, 13 te Luik, 10 in Brabant, 8 in Luxemburg en 4 in Limburg. Over de stichting te Gent, waar jaarlijks zo'n 350 foorreizigers met een honderdtal woonwagens de terreinen rond het Sint-Pietersplein, het Sint-Amandsplein en de Brugse Poort bezetten, werd geschreven: "Le secteur de Gand est, à mon humble avis, le plus important du pays. (...) Je suis en mesure de pouvoir écrire ici qu'un élan apostolique s'y est révélé parmi les 133 séminaristes du Grand Séminaire. Un des leurs, l'abbé Georges De Jonge, de Deynze, autorisé par ses Supérieurs, s'est orienté vers notre Oeuvre des Forains et Nomades avec nombre de ses collègues."<sup>183</sup>

Alles samen waren op dat moment 530 medewerkers bij het Belgische Foorwerk betrokken. Ook in het buitenland werden gelijkaardige comités opgericht, onder meer in Duitsland, Engeland, Spanje, Frankrijk, Nederland, Italië, Polen en Zwitserland.<sup>184</sup> Onder leiding van Felicianus Van Humbeek (1916-1943) en Raymondus Beckers (vanaf 1943) kende het Werk der Foorreizigers in Brussel een grote bloei. Ook in de periode na 1950 bleven de foorreizigers de belangstelling genieten van de minderbroeders.<sup>185</sup>

### 12.2.2 *Het doel van L'Oeuvre des Forains: bekering en beschaving*

Wat was nu de motivatie voor de oprichting en uitbouw van een *Oeuvre des Forains*?

In de eerste plaats was er de uitdrukkelijke bedoeling om 'zieltjes te winnen': "Instituer L'Oeuvre des Forains dans un centre important, ou modeste, équivaut à fonder ou créer un poste de secours de missionnaire. Par là, vous sauverez des âmes".<sup>186</sup>

Naast de expliciete wens tot *bekering* van de foorreizigers speelde echter ook de impliciete drang tot *beschaving* duidelijk een rol. Père Ange d'Anvers beschreef de drijfveren van de stichter, Père Célestin, als volgt:

"Depuis longtemps, il étudiait les moyens d'atteindre ses parias que la société exclut de ses bienfaits et pour lesquels elle n'a que des rigueurs; et, mal plus grand encore et qui appelait instamment un remède, c'est que, ignorants des vérités les plus élémentaires de la religion,

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>185</sup> LAUREYS D., *De Mindere Broeders van Franciscus, 1842-1992. 150 jaar minderbroeders in Vlaanderen*, Leuven, KADOC, 1992, p. 228.

<sup>186</sup> PERE ANGE D'ANVERS, *op. cit.*, p. 104.

ils s'encartaient farouchement de l'Eglise et du Prêtre. (...) Rien ne devait plus arrêter le plan du Père - ni les mœurs dépravées et la malpropreté repoussante de ses nouveaux amis, ni leur réputation de magie, de rapine, de vice."<sup>187</sup>

De oprichting van een *Oeuvre des Forains* wekte de hoop dat deze in aantal niet onaanzienlijke maar qua levensstijl marginale sociale groep, die zich kenmerkte door 'verdorven zeden, weezinwekkende smerigheid en een kwalijke reputatie van magie, diefstal en zonde', via het geloof ook beter aansluiting zou vinden bij de dominante zeden en gewoonten van de burgerlijke samenleving. Omdat de heersende klasse zich fysiek bedreigd voelde door de 'sociaal gevaarlijke klasse' van bedelaars en vagebonden waartoe ook foor- en circusreizigers soms werden gerekend, was in 1911 ook al een organisatie opgericht die de onhygiënische levensomstandigheden op de foor wilde aanpakken: *L'Oeuvre de l'assainissement des arts forains*.<sup>188</sup>

Zoals buiten de landsgrenzen missies naar Belgisch-Kongo werden ondernomen om de inwoners van de kolonie te beschaven, zo keek het katholieke beschavingsoffensief ook over de grenzen van de dominante maatschappelijke kaders in eigen land en richtte haar blik op marginale groepen aan de rand van de samenleving en daarbuiten. Aangezien kermissen en circussen een belangrijke functie vervulden in de verstrooiing van het volk, vormde de onbeschaafde aard van hun bewoners een reële bedreiging voor het fysieke en morele welzijn van de samenleving. Het katholieke beschavingsoffensief gericht op foor- en circusreizigers moet dan ook als een reactie tegen deze potentiële bezoedelende invloed worden gezien.

Dat blijkt duidelijk uit een vergaderingsverslag van het Werk der Foorreizigers uit april 1947:

"Se peut-il que nous ne fassions pas pour eux, ce que nous consentons pour les hommes des plus lointaines contrées? Alors qu'ils passent à porter de voix? Alors qu'ils exercent une telle influence sur les délassements des masses? Qui contestera que la moralité de la foire est exactement celle du forain même? Ignorant tout de la vie du Voyage, le sédentaire n'imagine pas ce que signifie cette existence, en marge de la société, hors de ces cadres normalement connus. Nos voyageurs s'en rendent malaisément compte eux-mêmes, tant ils s'accoutument à vivre 'à l'écart'. C'est donc un terrain vraiment neuf qui s'offre ici à l'action sociale, comme à l'apostolat."<sup>189</sup>

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>188</sup> CONVENTS G., 'Van spel tot amusementsproduct', in: VAN GENECHTEN G., *op. cit.*, p. 108.

<sup>189</sup> S.n., 'Rapport de la Réunion de l'œuvre des forains et des ambulants', in: *L'Etoile du Forain*, 2 (1947), 3, p. 68.

Indien foorreizigers de spreekwoordelijke ‘verloren zonen’ waren, dan wierp *L’oeuvre des Forains* zich op als de welwillende verzoener die hen zou terugbrengen uit hun geïsoleerde, zondige bestaan en hen zou integreren in de beschaafde burgermaatschappij. Of zoals Père Ange d’Anvers het samenvatte: “préserver, ramener, réhabiliter; voilà notre programme.”<sup>190</sup>

### 12.2.3 *Het werkterrein van L’Oeuvre des Forains: evangelisatie & alfabetisering*

Om dat doel te bereiken werd een rigoureuze aanpak voorgesteld: “Chaque semaine, visite des roulottes et des voitures; chaque dimanche et chaque jeudi, leçon de catéchisme aux enfants; tous les vendredis, cours de religion aux adultes; chaque dimanche, messe avec assistance nombreuse. Entre temps, recherches discrètes concernant la situation religieuse et économique des familles.”<sup>191</sup> Dat dit ‘discrete onderzoek’ naar het religieuze en economische levenspeil van de woonwagenbewoners soms wel heel kordaat ten uitvoer werd gebracht, blijkt uit de beschrijving van het gevecht van Félicie Tack, medewerkster van de Kortrijkse afdeling van het Werk der Foorreizigers en dochter van Minister Tack, tegen de aanwezigheid van geestdodende en perverterende lectuur in de woonwagens:

“Pour lutter contre la lecture qui tue l’âme, les mauvais tracts, mauvais journaux, illustrations obscènes, romans et feuilles de trottoirs, elle employa divers moyens. Elle inspectait tout les coins des roulottes et bouleversait coffres et tiroirs pour trouver et déchirer les feuilles perverses. (...) Ainsi, en peu de temps, elle parvint à assainir le campement.”<sup>192</sup>

Diezelfde Félicie Tack startte in 1913 samen met enkele vriendinnen en aangemoedigd door haar vader overigens met een christelijk weekblad voor de foorreiziger: *L’Ami du Voyageur*.<sup>193</sup> In het kielzog van de Duitse censuur tijdens de Eerste Wereldoorlog werd ook het blad van Félicie echter meteen verboden.

Uiteraard was een duurzame controle op de mentale gezondheid van foorreizigers problematisch omwille van hun ambulante levenswijze. Voor circusreizigers, die soms amper één dag in een bepaalde stad verbleven en nog veel minder dan kermiskramers ingebed waren in

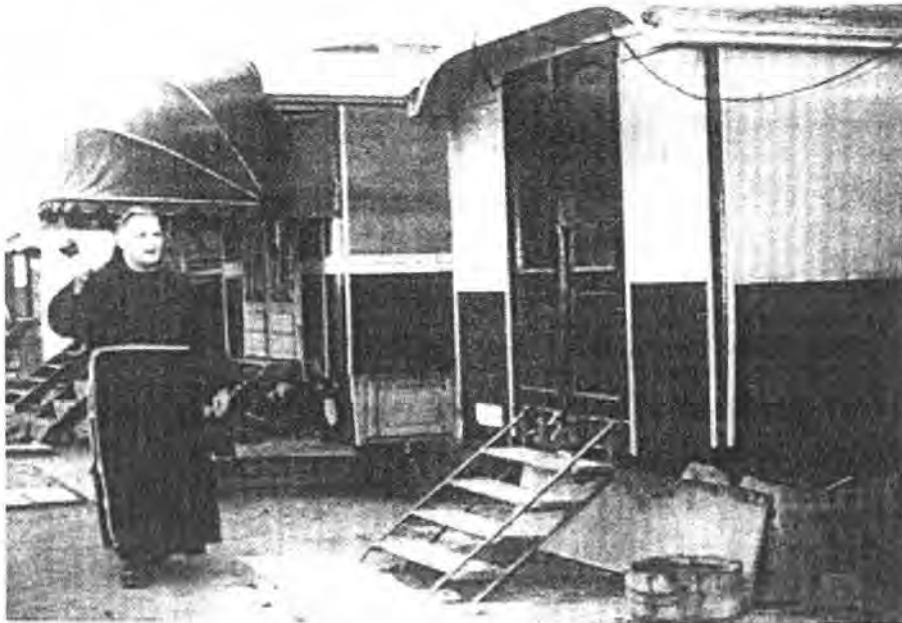
<sup>190</sup> PERE ANGE D’ANVERS, *op. cit.*, p. 109.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 80.

de stedelijke structuren, stelde dit probleem zich des te scherper. Het feit dat foorkramers en circusbewoners door hun rondtrekkend bestaan konden ontglippen aan de mechanismen van sociale controle, vormde voor de katholieke burgerij een onaanvaardbare bedreiging van het maatschappelijke welzijn.

Om die reden mocht in het apostolaat met betrekking tot de foor- en circusreizigers niets aan het toeval worden overgelaten.



**Fig. 14 Pater Raymondus Beckers roept de slapende woonwagenbewoners van Schaarbeek naar de zondagsmis**

Zodra de foorwagens het kermisterrein naderden, zo schreef de '*Méthode d'apostolat auprès les forains*'<sup>194</sup> voor, moest onmiddellijk contact gezocht worden met de foorreizigers door hen welwillend en vertrouwensvol te benaderen. Eenmaal de kramen, tenten en wagens waren opgesteld dienden de foorwerkers zich aan te melden met een uurschema van de zondagsdiensten, en bij voorkeur ook '*une illustration pieuse*' na te laten, want '*cela plaît toujours*'. Vervolgens moest aangekondigd worden dat de kinderen gedurende de duur van de kermis of de voorstellingen elke zondag naar de mis zouden worden meegenomen, en naar school gedurende de week. Indien er kinderen bij waren tussen de 8 en de 14 jaar, dienden de ouders te worden gewezen op de Wet op het Lager Onderwijs van mei 1929.

Hoewel België in 1929 België de schoolplicht invoerde, kende het foormilieu (en zeker de groep van circusreizigers) ook nadien nog een erg lage scholings- en alfabetiseringsgraad.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 81.

Dit was een logisch gevolg van de voortdurende verplaatsingen in hun beroep, die circuskinderen verhinderden naar school te gaan. Omstreeks 1950 kon nog steeds 35 % van de foorreizigers niet lezen of schrijven.<sup>195</sup> Het *Werk der Foorreizigers* poogde aan deze situatie een mouw te passen, niet enkel uit sociale maar ook uit morele overwegingen: “Comme beaucoup d’enfants échappent encore, vu l’instabilité résidentielle des parents, à l’obligation scolaire, un pensionnat pour enfants des itinérants a été fondé (...)”<sup>196</sup> Tijdens hun verblijf werden de circuskinderen samengebracht in een lokaaltje om hen ‘bezig te houden’ en een beknopt onderricht in de godsdienst of catechese te geven. Indien het verblijf te kort was, moesten de kinderen voor hun vertrek nog klaargestoomd worden voor de biecht en de communie en, indien nodig, voor het doopsel.

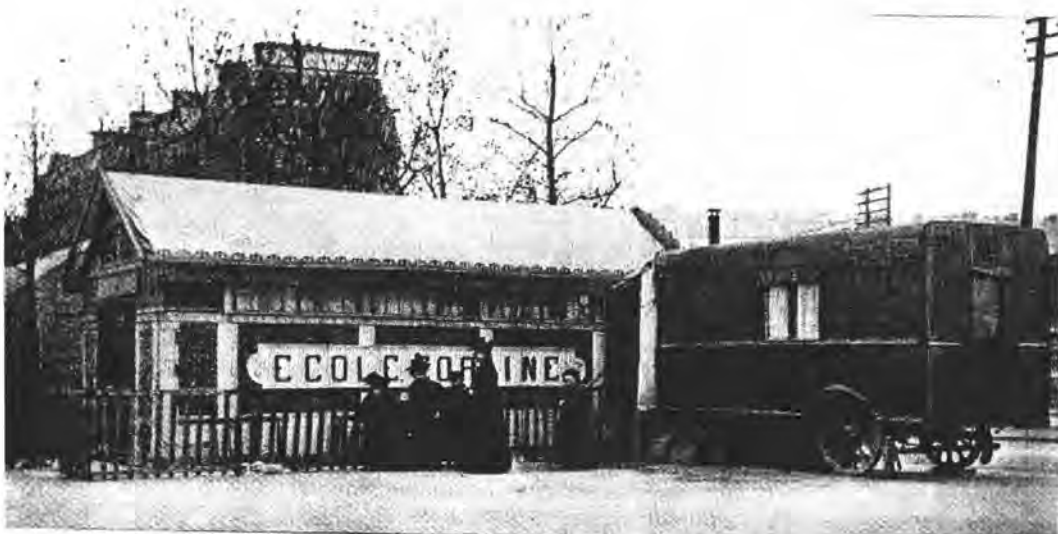


Fig. 15 L'Ecole Foraine in Schaarbeek, ca. 1910

Tenslotte moesten de foorwerkers de foorreizigers hun toewijding op het hart drukken voor de materiële en spirituele behartiging van hun zaken. Ze dienden ook systematisch de namen te noteren van de foorreizigers op doortocht, met hun respectieve burgerlijke staat.

Van elke ontmoeting diende een verslag te worden opgesteld dat op de jaarlijkse plenaire vergaderingen te Brussel (telkens omstreeks de maand september) zou worden voorgelegd.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>195</sup> JAUMOT R., ‘Les coulisses du champs de foire’, in: *L’Etoile du Forain*, 6 (1951), 10, p. 202.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 202.



#### 12.2.4 L'Oeuvre des Forains en de beeldvorming over foor- en circusreizigers

Naast de praktische richtlijnen voor de werkmethode van *L'Oeuvre des Forains* circuleerden ook suggesties voor de aanpak van de specifieke karaktereigenschappen van foorreizigers. Dergelijke documenten vormen een uitstekende bron om inzicht te verkrijgen in de gangbare beeldvorming over dit milieu bij de (geestelijke) autoriteiten.

Als reactie op de vele klachten van lokale medewerk(st)ers van het *Werk der Foorreizigers* over het gebrek aan welwillendheid van de 'forains', schreef P. Gervasius, de aalmoezenier van West-Vlaanderen in 1952 de volgende 'handleiding' bij het Foorwerk:

"Opdat ons woonwagenbezoek geen vervreemding voortbrengt, maar uitgroei tot een echte vriendschap, is het noodzakelijk iets af te weten van hun mentaliteit en bij wagenbezoek daar rekening mee te houden. Hoe dikwijls kwamen toevallige medewerksters niet terug van bezoek "diep-ontgoocheld". Ze waren erop afgetrokken vol moed, met de beste gesteltenissen en ... 't werd een koud bad!!! En wanneer ge dan, een paar dagen later, ook eens langs de wagens liept: "Pater, die juffrouw kunnen wij missen, die denkt zeker dat wij bandieten zijn?" Verkeerd aangepakt!!! Daarom enkele korte woorden over de mentaliteit van onze foorreizigers.

##### 1. De doorsnee foorreiziger is uiterst tevreden over zichzelf!

In zijn eigen ogen beschouwt hij zich als een volmaakt mens, zonder gebreken. Als er iets niet goed is, dan ligt de oorzaak altijd bij de anderen en ... zo wil hij, bij een eerste contact, ook door ons beschouwd worden! Om die indruk te verwekken zal hij desnoods liegen dat de molens draaien!!!

##### 2. De foorreiziger is godsdienstig een onverschillige!

Zeker 95 % van onze foorreizigers zijn katholiek gelovig, terwijl bij 85 % die godsdienst tot een minimum wordt herleid: doopsel, plechtige Kommunie, Vormsel, kerkelijk huwelijk en kerkelijke begrafenis. Bij deze *uiterlijke* plechtigheden blijft hun godsdienstig leven beperkt. (...) Dat juist is typisch bij onze foorreizigers, de godsdienst heeft geen innerlijke waarde, is geen stuk van hun leven, dat hun doen en laten beïnvloedt. (...) De foorreiziger is een verstokte materialist. Geld verdienen, een schone attractie hebben, een mooie woonwagen bezitten, in auto-rijden en flink van het leven profiteren, hoger gaan zijn verlangens niet. Wat kan godsdienst in zulke levensopvatting almeer zijn dan een beetje vernis? (...) Dat is geen goedpraten van hun opvatting, dat is enkel een koude vaststelling waarmede wij bij huisbezoek moeten rekening houden. Deze opvatting moet langzaam recht gezet worden.

##### 3. De foorreiziger is een dwaas zelfzuchtig zakenman.

Ieder foorreiziger is een middenstander van het slechtste soort. Ongebreidelde zelfzucht beheerst zijn leven. (...) En onmiddellijk daarnaast staat die andere ondeugd: afgunst! Moest de foorreiziger iets te zeggen hebben bij God, dan moogt ge zeker zijn: de zon zou voor hem alleen schijnen - voor de anderen nooit!!! (...)

##### 4. De foorreiziger is niet te betrouwen op zijn woorden.

(...) Hij liegt dat hij het zelf gelooft. Er zijn foorreizigers, die zelf niet meer weten hoe het staat, of ze nu de waarheid spreken of aan het liegen zijn. Een zaak staat vast, buiten uitzonderlijke gevallen, verneemt ge nooit de juiste waarheid uit de mond van een foorreiziger.

##### 5. Vele foorreizigers zijn vals.

Ze spreken altijd kwaad, van hun concurrenten, ook van ons. Aan u geven ze af op een medewerkster, op een aalmoezenier en aan die aalmoezenier hebben ze het tegen U. Voorzichtig zijn op dat punt.

Beste medewerk(st)er, wellicht zult ge na dat donkere beeld eens zuchten: "Is er daar wel iets aan te veranderen?" Jawel. Onze foorreizigers hebben ook vele goede kanten. Zij zijn vriendelijk, hartelijk en beleefd. Steeds zijt ge bij hem welgekomen. Vooral zijn ze op godsdienstig gebied te beïnvloeden. Met takt, geduld en volharding kunnen wij wat meer geloof in hun leven brengen. Als het geloof ook bij hen een innerlijke kracht wordt, welke hun doen en laten regelt, zullen meteen ook vele van hunne gebreken wegvallen. Een godsdienstige verbetering blijft tenslotte ons eerste en laatste doel."<sup>197</sup>

Dit negatieve beeld over foorreizigers - waartoe ook circusartiesten behoorden - als een zelfgenoegzaam, onbetrouwbaar en schijnreligieus volk stond in fel contrast met wat over hen werd geschreven in de populariserende literatuur, en niet in het minst in het maandblad dat *L'Oeuvre des Forains* vanaf 1946 zelf uitgaf: *L'Etoile du Forain* (Fig. 16). Een bepaald artikel van dit tijdschrift was expliciet gewijd aan het karakter van de foorreiziger:

"Le forain est *honnête*, s'il a une certaine ruse ou diplomatie, cela fait parti de son métier. Le forain témoigne d'un grand *esprit familial*, mari et femme s'entendent bien. (...) cette bonne entente familiale tient à ce que tous travaillent pour un intérêt commun, se retrouvent toujours entre eux puisque séjournant trop peu de temps au même endroit que pour s'y attacher. Comme je l'ai signalé déjà, cet esprit familial se manifeste aussi dans l'aide qu'apportent les enfants à leurs vieux parents. *La solidarité et l'entre aide* existe aussi chez les forains. (...) Facilement même, se connaissant à peine, un forain en aidera un autre en difficulté. (...) Le forain est aussi *travailleur*: que de mouvements pour le montage et le démontage du matériel, le travail au métier jusque bien tard!"<sup>198</sup>

Voor de lezers van het tijdschrift dichtte *L'Oeuvre Des Forains* de foorreiziger veel lovenswaardiger en soms diametraal tegenovergestelde eigenschappen toe: geen onbetrouwbaarheid maar eerlijkheid, geen afgunst en egoïsme maar solidariteit en familieleven, geen gemakzucht maar werkijsver.

Toch werd dat idealiserende beeld over foorreizigers in laatste instantie enigszins genuanceerd. Volgens de auteur van het artikel golden de opgesomde kwaliteiten immers enkel in de beslotenheid van de foorgemeenschap, en niet ten overstaan van sedentaire burgers:

<sup>197</sup> P. GERVASIUS, 'Onze werkmethode. De foorreiziger onder het vergrootglas!', in: *L'Etoile Forain: Codex. "Contact"*, 7 (1952), 6-7, p. 3-4.

<sup>198</sup> DEMBLON S., 'Le caractère du Forain', in: *L'Etoile du Forain*, 3 (1948), 5, p. 100-101.

“Mais si le forain révèle des qualités telles que entre aide, solidarité vis à vis des autres forains, il n’agit pas de la même façon vis à vis des sédentaires. Quoique ceux-ci soient leurs clients et que les forains soient polis et corrects avec eux lors des foires (ceci est commercial), volontiers ils les rouleraient et les ignoraient s’il s’agissait de les aider.”<sup>199</sup>

Deze opmerking bevestigde het buitenmaatschappelijk karakter van foor- en circusreizigers en droeg bij tot hun representatie en constructie als *out-group*. Zoals we verder zullen zien belette de vermeende vijandige houding van ‘forains’ tegenover de buitenwereld allermint de idealisering van hun levensstijl en waarden in de circusliteratuur. Het circus was weliswaar een vreemde en enigszins bedreigende Ander, maar werd tegelijk tegenover het grote publiek verbeeld als een romantische, avontuurlijke en uiterst deugdzame wereld waarin de burgerlijke waarden en idealen in hun meest pure vorm vertegenwoordigd waren. Het ideologisch motief achter deze opvallende discrepantie - het ‘achter de schermen’ marginaliseren en trachten te beschaven van foorreizigers enerzijds en het idealiseren en tot voorbeeld stellen van deze groep anderzijds - staat centraal in het hierna volgende deel.



Fig. 16 Het tijdschrift *L'Étoile du Forain*



NOTRE-DAME DES FORAINS

Fig. 17 De patroonheilige van de foorreizigers

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 101.

### 13. De idealisering van het circus: een 'poëtische utopie'

“Om  
het circus te  
leren waarderen moet je eens  
een plaatsje uitzoeken bij de piste,  
zelfs als je daar niet veel voor voelt. Kies  
bij voorkeur een klein, armetierig tweederangscircus  
uit. Ga niet naar (...) Barnum of andere grote ondernemingen.

Daar kun je de mengeling van misère en illusie die het circus nu net zo aangrijpend maakt minder duidelijk zien. Want gewoonlijk heeft dat soort plaatsen iets groezeligs. Dat is fundamenteel en noodzakelijk. Het zaagsel in de piste, de geur van paardenvijgen, het stof van de oude circustent, de stank van wolvet onder het zeil. Wat ook van belang is, is dat het om een besloten ruimte gaat: de cirkel van de piste, overdekt met een tentdoeken met hekwerk er om heen. Het circus bakent een eigen, kenmerkende ruimte af. Een wereld die zich duidelijk van de rest van het universum onderscheidt. In zekere zin is het een afspiegeling van de mensheid zelf. In dat afgegrensde wereldje komt het erop aan om een met dromen gevulde luchtbel te creëren. Op een simpele, zelfs stomme en ordinaire manier: met pailletten, stras, glitterende dingen. Klatergoud, nep. De indruk van luxe en elegantie, ogenschijnlijk gemak, geveinsde vrolijkheid tegen een achtergrond van naargeestige troosteloosheid. Dat maakt het circus tot iets aangrijpends en exemplarisch, tot een vereenvoudigde uitgave van de mensenmaatschappij: het bouwt een povere droomwereld op in de modder en de viezigheid, en dat op een obstinate manier.

Elke avond om halfnegen en zondags om drie uur tijdens de matinee.”<sup>200</sup>

<sup>200</sup> ARIJS M., 'Filosofische oefeningen. Naar het circus gaan', in: *De Standaard*, 15/11/2001.

### 13.1 De 'poëtische utopie' van het circus: een bron van inspiratie

Bouissac omschreef de doortocht van een circus in de stad als een waarachtige maar vluchtige spiegeling: waarachtig omdat het de inwoners een erg betekenisvolle waarnemende en emotionele ervaring verschaft; spiegeling in die zin dat een circus even snel verdwijnt als het komt opdagen.<sup>201</sup> Het feit dat circussen noch in ruimte noch in tijd definieerbaar zijn, verleent hen een aura van buitenmaatschappelijkheid dat voor een groot stuk verantwoordelijk is voor hun specifieke aantrekkingskracht.

In het circus wordt de wereld op zijn kop gezet, wordt gespot met heersende normen, wordt de dagelijkse sleur even doorbroken en vervangen door een verbluffend, magisch spel met codes en rituelen. Het omkeren van gangbare conventies in verband met autoriteit, lichamelijke, zwaarte kracht en gender en het komische, antiautoritaire optreden van clowns hebben een louterend effect op het publiek en scheppen voor de tijd van de voorstelling en in de besloten ruimte van de circustent een poëtische, betoverende microkosmos.

Dit idee van het circus als een utopische mini-maatschappij, waarin de gangbare normen, waarden en conventies kleurrijker, karikaturaler, poëtischer of puurder worden voorgesteld dan in de boze buitenwereld, vond vooral weerklank in de volksverbeelding en in literatuur, poëzie, schilderkunst en film, al werd ook menig circusonderzoeker er door geïnspireerd.

Marc Jacobs noemde het circus 'glokaal', naar de Franse journalist Legrand-Chabier die "meent dat het drijvend idee achter het fenomeen circus is dat de piste de planeet wordt: mensen, kunsten, voorwerpen, interacties en dieren uit de hele wereld kunnen als spektakel aangeboden worden in één ruimte. Een droomwereld, of zoals een Gentse circusschool zich noemt, een circusplaneet."<sup>202</sup> Karel Creemers van Circus Ronaldo beweerde: "Een circus is een planeet die zich ergens neerzet. Alles staat er telkens weer precies op dezelfde plaats, alleen de achtergrond verandert."<sup>203</sup> Paul Bouissac noemde de piste een gebied 'tussen haakjes'<sup>204</sup>, een soort parallel universum waarbinnen zich - schijnbaar afgesloten van de gewone maatschappij - de 'poëtische utopie' van het circus voltrok. Frans De Bruyn

<sup>201</sup> BOUISSAC P., *Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain: le cirque dans la cité*. [Http://www.semioticon.com/Bouissac/tunis.htm](http://www.semioticon.com/Bouissac/tunis.htm) (eigen vertaling).

<sup>202</sup> JACOBS M., *op. cit.*, p. 7.

<sup>203</sup> VAN HOVE H. (red.), *Circus Ronaldo*, Kapellen, Pelckmans & Biblio, 2001, p. 45.

<sup>204</sup> BOUISSAC P., 'Les avatars du clown: transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes', in: *Semiotica*, 5 (1972), 3, p. 294.

omschreef circussen als “eilandjes van rondreizende poëzie”.<sup>205</sup> De Franse schrijver François Mauriac bestempelde het circus als “le dernier refuge de la pureté”.<sup>206</sup> Ernest Hemingway omschreef het circus als “het enige spektakel dat de kijker het gevoel geeft met open ogen een gelukkige droom te dromen”.<sup>207</sup> De schilder Marc Chagall schreef: “Pour moi un cirque c’est un spectacle magique qui passe et fond comme un monde. Il y a un cirque inquiétant, un cirque profond. (...) Ces clowns, ces écuyères, ces acrobates se sont installés dans mes visions. Pourquoi? Pourquoi leurs maquillages et leurs grimaces m’émouvent-ils? Je m’approche avec eux vers d’autres horizons. Leurs couleurs et leurs maquillages m’entraînent vers d’autres déformations psychiques que je rêve de peindre.”<sup>208</sup>

Hoe komt het dat zoveel kunstenaars, dichters en schrijvers geïnspireerd werden door het circus? Volgens Albert De Longie is het antwoord eenvoudig: “Het snelle ritme, de bonte kleurenwemeling, de lichten en de schaduwen bij de salto mortale, de groteske kledij van de clowns, het vorstelijk paardenspel, het lenig en beangstigend evolueren van de wilde beesten over de piste, het soepel zweven en springen van de acrobaten in de trapezes en onder obsederend tromgeroffel hebben de picturale kunstzin van schilders en dichters steeds sterk aangesproken”.<sup>209</sup>

Buitenstaanders benaderen ‘de wereld van het circus’ blijkbaar vanuit een romantisch metaperspectief. Zij beleven niet de vaak rauwe werkelijkheid van het circusleven, maar kennen enkel de ‘poëtische utopie’ van het circus: die magische wereld van tenten en woonwagens, die zich tijdelijk een plaats verwerft in dorp of stad en er de dagdagelijkse realiteit verstoort met zijn opvallende kleuren, doordringende geuren en vreemde bewoners. Het is een wereld die tot de verbeelding spreekt, en dat is natuurlijk ook de bedoeling: hoe meer het circus een afgesloten microsamenleving vormt en zijn kenmerkende symbolen en codes uitspeelt, hoe groter zijn aantrekkingskracht op het publiek. Zolang de utopie van het circus in staat blijft mensen te inspireren, is volgens Bouissac zijn professionele voortbestaan verzekerd.<sup>210</sup>

<sup>205</sup> Geciteerd in: JACOBS M., *op. cit.*, p. 27.

<sup>206</sup> Geciteerd in: MINNE A., *Stad op wielen. De wereld van het circus*, Antwerpen, Hadewijch, 1989, p. 21.

<sup>207</sup> Geciteerd in: *Ibid.*, p. 7.

<sup>208</sup> CHAGALL M., *Le Cirque. Paintings 1969-1980*, New York, Thorner-Sidney Press, 1981.

<sup>209</sup> DE LONGIE A., ‘Circus en kunst’, in: ARTEEL R. en VANBRUSSEL J., *Vlaanderen. Tweemaandelijks tijdschrift voor kunst en literatuur*, Tielt, Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond, 23 (1974), 142, p. 279.

<sup>210</sup> BOUISSAC P., *Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain : le cirque dans la cité*, loc. cit.

### 13.2 De 'poëtische utopie' van het circus: een burgerlijke constructie

Kunstenaars, journalisten en literatoren lieten zich echter niet enkel door de 'poëtische utopie' van het circus inspireren of reproduceerden deze niet alleen, ze droegen ook in belangrijke mate bij tot haar constructie. Door hun uitgesproken romantisch, nostalgisch discours over het circus maakten ze zelfs onlosmakelijk deel uit van de circusperformance.<sup>211</sup> Dit discours was niet neutraal, maar had een uitgesproken ideologische functie. In hun ijver en enthousiasme om biografische anekdotes en herinneringen op te tekenen over circusartiesten, droegen circusauteurs niet zozeer bij tot de ontsluiting en familiarisering van het circus, maar eerder tot de constructie van het circus als een ideaaltypisch, ontoegankelijk en van de burgerlijke cultuur gedistantieerd fenomeen.<sup>212</sup>

Aan de hand van de bespreking van enkele recurrente thema's in de populariserende circusliteratuur, die zoals reeds vermeld de overgrote meerderheid van circusstudies uitmaakt, kan worden beargumenteerd dat het circus werd verbeeld als een geïdealiseerde Ander ten opzichte waarvan de burgerlijke cultuur tijdens de maatschappelijke verschuivingen in het moderniseringsproces zijn eigen identiteit kon creëren.

Het in de circusliteratuur geconstrueerde circus steunde blijkbaar op drie dominante pijlers:

- (a) de ambulante levenswijze van circusartiesten (nomadisme);
- (b) het samenwerken en samenleven in familieverband (familietraditie);
- (c) de werkiijver van circusartiesten (arbeidsethos en het discours van de *selfmade man*).

Deze eigenschappen, in het burgerlijk discours gerecupereerd als bron van fascinatie en idealisering, vormden voor het circus echter in de eerste plaats een economische noodzaak. Het ambulante bestaan, het werken in familieverband en de intensieve, gedisciplineerde en strak georganiseerde taakverdeling binnen het circus waren, gezien zijn precaire maatschappelijke positie, een logisch gevolg van de constante zoektocht naar verzekerde inkomstenbronnen.

De creatie van een burgerlijk, utopisch circus in pers, kunst en literatuur kwam het circusmilieu zelf daarom niet ongelegen. Zich terdege bewust van zijn kwetsbare economische positie schikte het circus zich enthousiast in zijn rol van ideaaltypische mini-maatschappij. Bouissac merkte daarover op:

---

<sup>211</sup> CARMELI Y., 'The invention of circus and bourgeois hegemony: a glance at British circusbooks', loc. cit., p. 214.

“Dans le cirque sécularisé de l’ère ‘moderne’, les effets déstabilisants du cirque ont été ‘sémiotisés’, pour ainsi dire, dans un *topos* romantique. Un espace fictif s’est construit à partir de ce dispositif de contraintes bien réelles auxquelles des populations nomades ont su s’adapter non seulement en modernisant leurs technologies architecturales et véhiculaires, mais aussi en collaborant à la construction d’une espace virtuel valorisé qui leur garantit un statut exceptionnel dans la société civile.”<sup>213</sup>

Zelfs circusboeken geschreven door *insiders* die uit de biecht wilden klappen, ex-circusartiesten die hun leven te boek stelden of auteurs die het ‘ware leven’ achter de schermen wilden beschrijven om het idyllische beeld van het circusbestaan in de literatuur te doorprikken, intensifieerden op hun beurt het ‘romantisch’ discours over circus.

Zo stelde André Minne in de inleiding van zijn circusboek: “Met een veel gebruikt cliché wordt gezegd dat deze *Stad op wielen* beantwoordt aan het romantische verlangen naar glans en glitter om de alledaagse werkelijkheid te vergeten. (Spreek niet van het romantische circus tegen de knecht die, als het stortregent, ‘s nachts de tent moet afbouwen).”<sup>214</sup> Freek Neiryck schreef in het voorwoord van André De Poorter’s *De geschiedenis van de Belgische circussen*: “Iedereen kent ongetwijfeld de grote namen die zijn blijven voortleven... een Gust De Muynck, een Semay, Libot, Minnaert... om er maar enkele te noemen. Van deze mensen heeft men onthouden dat het in eerste instantie grote kunstenaars waren, maar daar onmiddellijk mee verbonden was de notie: dat het harde werkers waren. Ze moesten wel, want uit allerlei spektakelhoeken en mediakanten werd hun noest opgebouwd bedrijf voortdurend bedreigd. Of het nu de cinematografie was of de televisie, telkens weer kreeg het Belgische circusleven een vitale klap toegediend. Maar de pistevedettes, de kunstmakers, de artiesten, de chapiteauleiders gingen door: uit zelfbehoud, uit liefde voor hun vak en vooral, uit respect voor hun publiek.”<sup>215</sup>

Door te wijzen op het harde, ruwe labeur, het gezwoeg tot diep in de nacht om de constructie op- en af te bouwen en het gebrek aan slaap en ontspanning, werd het circus in deze uiteenzettingen immers als een ‘martelaar’ voorgesteld, die ploeterde en zwoegde om het volk ‘een met dromen gevulde luchtbel’ te kunnen voorspiegelen, om in een vijandige

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>213</sup> BOUISSAC P., *Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain: le cirque dans la cité*, loc. cit.

<sup>214</sup> MINNE A., *op. cit.*, p. 7.

<sup>215</sup> DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, loc. cit., p. 5.



omgeving en temidden van technologische evoluties het hoofd boven water te houden en om het voortbestaan van de familietraditie te verzekeren (ut infra).

Rekening houdend met zijn precare levensomstandigheden en met de mogelijke vooroordelen die zijn buitenmaatschappelijkheid bij de publieke opinie zou kunnen uitlokken, wendde het circus zich in deze slachtofferrol en benadrukte zijn onschuld, zijn naïviteit, zijn gevoel voor poëzie en moraliteit en zijn streven naar een utopische, ideale wereld.

De poëtische utopie van het circus was dus een perfecte symbiose tussen het verlangen van de burgermaatschappij naar een platonisch, onaards, parallel universum waar alle burgerlijk normen en waarden in een ideaaltypische vorm aanwezig waren, en het streven van het circusmilieu naar een bestendiging van zijn geprivilegieerde buitenmaatschappelijke status om zich van inkomsten, publieksbelangstelling en een gedoogbeleid te blijven verzekeren.

Bij de hierna volgende bespreking van de stereotiepe thema's die de poëtische utopie van het circus mee vormgaven, zal telkens de behandeling van deze thema's in de circusliteratuur geconfronteerd worden met inzichten uit academisch onderzoek.

De geanalyseerde tekstfragmenten werden ontleend aan romans over het circus, persartikels en hedendaagse populariserende circusstudies, die in deze thesis dus tegelijk als secundaire en als primaire bron worden gehanteerd.

De meeste tekstfragmenten werden echter geplukt uit het tijdschrift *L'Etoile du Forain*, sinds 1946 uitgegeven door de katholieke stichting *L'Oeuvre des Forains*.

Niet alleen werden hierin alle stereotiepe thema's uit de circusliteratuur op een zeer uitgesproken manier gereproduceerd; het lyrische, idealiserende discours dat daarbij werd gebezigd vormt ook een opvallend contrast met de negatieve, stigmatiserende visie op circusreizigers bij de stichters van het tijdschrift: de medewerkers van *L'Oeuvre des Forains* (ut supra). Over de doelgroep van dit maandblad kan geen twijfel bestaan.

Het richtte zich immers “niet tot de foorreizigers, maar tot de buitenstaanders. Het biedt een lektuur die U nergens anders vinden zult: grepen uit het leven en de levensopvattingen uit de eigen wereld van noeste foorreizigers, stoutmoedige circusartiesten en van ons zwerversvolk. Leerrijk en ontspannend.”<sup>216</sup>

Voor de interpretatie van de tekstfragmenten werd voortgebouwd op vaststellingen uit de studies van socioloog/antropoloog Yoram Carmeli en antropoloog Paul Bouissac, aangevuld met inzichten uit sociologische, cultuurfilosofische en historische werken.

Eerst dient echter nog het volgende te worden opgemerkt. Het is moeilijk te bepalen op welk moment de negatieve stereotypering van het circus (vb. de associatie van circusreizigers met zigeuners) in het burgerlijke discours werd verlaten voor de bovengeschetste idealiserende, positieve waardering van het circusmilieu. Vermits het tijdschrift *L'Etoile du Forain* zo nadrukkelijk ambieerde “de faire valoir justice à ces gens qui sont méprisés, évités et méconnus par la plupart de l’humanité, quoique ce sont eux qui exercent un des plus beaux et honnêtes métiers”<sup>217</sup>, mag worden aangenomen dat vooroordelen over het circusmilieu nog tot diep in de 20<sup>e</sup> eeuw bleven doorleven. Toch werd het circusbestaan in bepaalde kringen al zeer vroeg geïdealiseerd, getuige het eerder aangehaalde krantenknipsel uit 1894 over de morele en fysieke gezondheid van circuskinderen in vergelijking met die van burgerkinderen (ut supra).

De belangstelling voor en idealisering van het circus kunnen zoals gesteld niet los gezien worden van de maatschappelijke context. De populariteit en bloei van het circuswezen bereikten een hoogtepunt gedurende de tweede helft van de 19<sup>e</sup> eeuw. Dit was een periode van grote maatschappelijke verschuivingen, die ontstonden in het kielzog van het moderniseringsproces. Nieuwe technologische uitvindingen zagen het daglicht, industriële en stedelijke centra ontstonden, het wereldbeeld werd opengetrokken en ‘onttoverd’ onder invloed van de rationalisering en secularisering van de maatschappij, ...

Temidden van de gedifferentieerde, individualiserende samenlevingsverbanden en het groeiende gevoel van vervreemding bood het circus “a dazzling alternative to everyday life”, dat tegelijk exotisch en vertrouwd was, en daarom in alle opzichten voldeed aan de escapistische verzuchtingen van het publiek.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> BECKERS R., ‘Voor wie? Waarom?’, in: *L'Etoile du Forain*, 8 (1953), 4, p. 72.

<sup>217</sup> VAN DOVEREN J., ‘Le roman du forain’, in: *L'Etoile du Forain*, 5 (1950), 1, p. 6.

<sup>218</sup> Geciteerd in: S.n., *The Circus in 20<sup>th</sup> Century American Art: Images From the World Between*, <http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa299.htm>

### 13.3 Nomadisme

*“Een circus is als een schip. Het reizen, het op een kluitje zitten,  
het knopen van de koorden. Alleen is het zo nat niet.”  
(Karel Creemers)<sup>219</sup>*

#### 13.3.1 Nomadisme in de circusliteratuur

De particulariteit van het circus werd in de circusliteratuur in de eerste plaats geassocieerd met zijn ruimtelijke mobiliteit.<sup>220</sup> In een tijdperk waarin de beslotenheid van de vertrouwde leefwereld stilaan werd doorbroken onder invloed van de industrialisering, de urbanisatie en de vooruitgang van wetenschap en techniek, ontstond een grenzeloze fascinatie voor al wat zich buiten het eigen dorp of land afspeelde. Rondreizende circussen ontsloten een stukje van die onbekende wijde wereld, of ‘brachten de wereld in het dorp’.

Nog fascinerender dan dit nadrukkelijk uitgespeelde, in het oog springende exotische aspect van circussen was echter de ‘onzichtbare kant’ van het trekkersleven. Circussen doken uit het niets op in de stad en waren na enkele dagen al weer verdwenen. Circusartiesten leken in een eigen, parallel universum te leven dat compleet losstond van de dominante maatschappij:

“De circusartiesten kennen geen bekommernis om wat buiten hun wereld ligt. Vandaag in Brussel, morgen te Parijs, daarna te Wenen en New-York... - hoe zou de politiek, de sociale strijd, de sport, de burgerlijke opvoeding deze wereldburgers kunnen interesseren? ... De talen van haast alle landen waar ze optreden kennen zij, maar één taal volmaakt lezen of schrijven ligt buiten hun ambitie.”<sup>221</sup>

Circusartiesten leken eeuwig onderweg te zijn, generatie na generatie, voortgejaagd door de lokroep van het avontuur en het onbekende. Te midden van samenlevingen die reeds millennia lang gesedentariseerd waren, bleef het circus “le seul rappel de cette autre manière

<sup>219</sup> VAN HOVE H. (red.), *op. cit.*, p. 45.

<sup>220</sup> In de geraadpleegde dossiers van de Vreemdelingenpolitie zou de ambulante levenswijze van circusfamilies in principe in grote lijnen gevolgd kunnen worden aan de hand van de geboorteplaatsen van hun gezinsleden. In het *Cirque Plège* was in 1906 bijvoorbeeld de Italiaanse artiestenfamilie *Albano* actief, waarvan de oudste zoon was geboren te Leipzig, de tweede (vier jaar later) te Chartres en de dochter in datzelfde jaar in het Spaanse Malaga (ARA, I 160, 839, *Cirque Plège*, 29/11/1906). De kinderen werden dus duidelijk ‘op verplaatsing’ geboren. In de praktijk is de geboorteplaats van de artiesten echter te zelden vermeld op de personeelslijsten om als systematische bron te kunnen dienen.

de vivre sur la terre qui fut le lot des premiers humains et que perpétuent sous les climats hostiles les derniers peuples chasseurs et pastoralistes”.<sup>222</sup>

De manier waarop over de ambulante levenswijze van circusartiesten werd geschreven, kaderde volledig in het romantische, idealiserende discours over het circus. Bekijken we ter illustratie enkele fragmenten uit *L'Etoile du Forain*, aangevuld met passages uit de populariserende circusliteratuur. Zo lezen we in *L'Etoile du Forain* over de directeurs van de Duitse circussen Krone en Sarrasani:

“Deze mensen kunnen niet van hun zigeunerleven scheiden. In hen is de demon van het eeuwige zwerversleven, van het trekken over de weg, van het veranderlijke van iedere dag, van ieder ogenblik, in hen leeft het gevoel het leven iedere seconde ook werkelijk te leven.”<sup>223</sup>

In de eerste plaats biedt dit fragment een mooie illustratie van de afstomping en verveling waar het individu in de moderne, sedentaire samenleving mee worstelde. Een zwervend bestaan klonk idyllisch omdat men elke dag nieuwe horizons verkende en steeds nieuwe ervaringen opdeed. Het leven van een circusartiest was daardoor veel intenser dan het routineuze, saaie burgerbestaan. Bovendien werd hier niet alleen de vermeende verwantschap bevestigd tussen circusartiesten en zigeuners, het zwerversleven van circusreizigers werd ook metaforisch voorgesteld als een verslaving. Een *demon* had zich bezit gemaakt van de circusartiesten; zij waren *bezeten* van het rondreizend bestaan. Ook in een ander artikel uit *L'Etoile du Forain* vinden we dat terug:

“De trek naar de grote baan - alle kermisreizigers, alle circusmensen zijn er van bezeten. Deze eigenaardige trek zit in het bloed, is een apart levenssymptoom en een eigen levensvreugde van de trekker.”<sup>224</sup>

De drang om rond te trekken werd dus voorgesteld als een aangeboren lichamelijke gesteldheid (*in het bloed*), eigen aan de groep van voor- en circusreizigers. Even verderop werd de drang om te reizen zelfs in uitgesproken medicinale termen verwoord:

<sup>221</sup> BECKERS R., ‘In het wereldje van het circusvolk’, in: *L'Etoile du Forain*, 8 (1953), 2, p. 43.

<sup>222</sup> Idem, *Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain: le cirque dans la cité*, loc. cit.

<sup>223</sup> KOBER A., ‘Twee circusmagnaten’, in: *L'Etoile du Forain*, 3 (1948), 6, p. 132.

<sup>224</sup> BECKERS R., ‘De trek naar de grote baan’, in: *L'Etoile du Forain*, 3 (1953), 1, p. 19-21.

“Een voor het oog van de gewone burger onzichtbare, maar buitengewoon heftige epidemie is de lenteziektetoestand bij de kermisreizigers en circusartiesten: aan het einde van de winter, zodra de eerste stralen van de lentezon er door komen, hunkeren alle mensen van het reizend leven naar hun kermis-inrichtingen, naar hun wagens, naar hun tenten, naar het tentseizoen, naar de zomertournée. (...) Overal woedt de tournéekoorts, de trek naar de grote baan. Zet een kermisartiest of een circusartiest in een kasteel en geeft hem er nog een fortuin bij, -- als de lente komt, zal hij opeens verdwenen zijn en men zal hem slechts op de kermis terugvinden.”<sup>225</sup>

Ambulante beroepsgroepen leden volgens deze auteur aan de ‘reismicrobe’, een hardnekkig ‘virus’ dat bij het aanbreken van elk nieuw seizoen opnieuw de kop opstak en zijn ‘slachtoffers’ dwong om zich over te geven aan de trek naar de grote baan, zelfs als ze daarvoor materiële rijkdom (en bijgevolg sociaal prestige) moesten achterlaten. Bij circusartiesten ‘kriebelde’ het om evidente redenen nog veel erger dan bij foorreizigers:

“Hebben de trekkers een heimat? Foorreizigers leven en werken meestal binnen de grenzen van hun eigen land, zij houden van hun vaderland; in de oorlogstijd waren zij niet zijn slechtste soldaten. De artist, de circusmens daarentegen, is zich slechts zelden bewust van het ver weg zijn van het vaderland. Zij zijn uit verschillende landen samengekomen, blanken, gelen, bruinen, zwarten, en zij komen nooit op de gedachte zich er voor te interesseren waar zij vandaan komen en waar zij naartoe trekken. Interessant en belangrijk is voor hen alleen het heden, hun leven en werken van nu, de tournée van dit jaar. Het circus is hun vaderland.”<sup>226</sup>

Circusartiesten hadden volgens deze auteur geen andere thuis dan ‘de grote baan’; ze hadden geen ‘heimat’ om naar terug te keren en waren dus altijd onderweg. De bestemming ‘Onderweg’ werd daarbij ingevuld als een paradijselijk, idyllisch oord en gepositioneerd tegenover de kleine, onverluchte arbeiderswoningen in de steden:

“Celui qui fait partie d’un cirque ambulante ne connaît pas de frontière, ni celles des langues, ni celles des religions. Il ne connaît pas non plus l’air renfermé qu’on

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 19-21.

<sup>226</sup> *Ibid.*

respire entre quatre murs de briques souvent humides. Il ne connaît que l'espace, un beau ciel d'azur et la splendeur du soleil et des étoiles. Bref, l'air pur."<sup>227</sup>

Impliciet wordt hier de appreciatie van het circus als een 'vaderland' voor bevestigd (ut supra). Circusreizigers werden beschreven als mensen die alle categorieën van klasse, intellect, achtergrond of beroep uit de weg gingen. Het feit dat bij het circus alle sociale lagen van de maatschappij en alle nationaliteiten ter wereld konden aankloppen, leidde ertoe dat circusartiesten zich niet identificeerden met de natie of de stedelijke gemeenschap, maar hun identiteit ontleenden aan hun plaats in de circuscultuur. Ze ervoeren het circus als hun vaderland en erkenden de circusdirecteur als hun leider.

Dat ook mensen uit de burgermaatschappij bij het circus terecht konden, sprak bij veel circusauteurs tot de verbeelding. Kiezen voor een circuscarrière en de sedentaire gemeenschap verlaten, betekende zoveel als breken met de monotonie van het gewone, saaie burgerleven en tekenen voor een opwindend, avontuurlijk bestaan. Zo lezen we bij één van de voornaamste Belgische circusauteurs:

"Anderen waren avonturiers; ze wilden reizen, iets beleven, hun dromen waarmaken. Sommigen liepen zelfs van huis weg om zich in het circus een bestaan te verzekeren. Dat waren degenen die geen saai leventje wilden leiden, een leven waarin niets gebeurde, maar daarentegen iets ongewoons wilden presteren door artiest te worden en van hun leven iets avontuurlijks te maken."

Niet iedereen voelde de drang of had de moed om te 'ontsnappen' uit de burgermaatschappij en zijn 'dromen waar te maken'. Wie niet in een circus was opgegroeid en besloot zelf een circusonderneming uit de grond te stampen (of zich bij een bestaand circus te engageren), deed dat volgens de verklaringen in de circusliteratuur als antwoord op een soort mystieke 'roeping' - een semi-religieuze ervaring die enkel de uitverkoren te beurt viel.<sup>228</sup> Zo lezen we in *L'Etoile du Forain* over de Belgische circusdirecteur Demuyneck:

"En réalité, ce fils de la maison avait autre chose derrière la tête. Il rêvait de prouesses acrobatiques, d'aventures un peu fantasques. Et, parce qu'il avait *le feu*

<sup>227</sup> A.B., 'Vive les gens du voyage!', in: *L'Etoile du Forain*, 4 (1949), 6-7, p. 135.

<sup>228</sup> We zullen verder zien dat het in de circusliteratuur geconstrueerde circus soms nog op andere punten werd vergeleken met onderwerpen uit de religieuze sfeer (Cf. *Sacraal en ritueel karakter van het circus*).

*sacré, il convertit un de ses frères à cette idée et entreprit, avec lui, de conquérir le monde. (...) Le 'métier' de M. Demuyne fut avant tout une question de volonté. Il sentit cet appel vers la vie du voyage et il y répondit avec ténacité.*"<sup>229</sup>

Tot slot werd het ambulante karakter van rondtrekkende circussen ook nog verklaard door hen onder te brengen in de traditie waartoe ook zigeuners behoren. De associatie van circusartiesten met zigeuners was, zoals reeds vermeld, een recurrent gegeven. Ambulante groepen werden op grond van hun woon- en werkvorm niet enkel door de overheid, maar ook in de publieke opinie onder dezelfde noemer gevat. Vanaf een bepaald moment hield die associatie van circusartiesten met zigeuners echter op een louter negatieve bijklank te hebben in de circusliteratuur (ut supra). Er doken nu ook lyrische beschrijvingen op van het 'zigeunerleven' van circusartiesten, waarbij het gemeenschappelijk kenmerk van beide groepen, hun rondtrekkende levenswijze, als het ware werd gecelebreerd. Dit is bijvoorbeeld een fragment ontleend aan een circusboek uit 1930:

"Morgenochtend zal ook het circus de stad verlaten want de zigeuner moet altijd verder trekken. De regen valt waar hij uitrust, de geurende bloesem en de zuivere lucht van de zee verleiden hem, hij kent de charme van zachte nachten wanneer de maan vol is, en de nachten wanneer de wind giert. Hij kent valleien en bergketens, de roep van de koekoek en het getsjirp van de krekkel. Of het graan nu zachtjes in het briesje wiegt of de herfstmist de bladeren tegen de grond drukt, het circus trekt verder door de wereld, 7met man en beest, het chapiteau rijst omhoog met zijn lied van staal en er gaat niets boven de zegen van het rondtrekken, behalve het eeuwige tentdak van de sterren."<sup>230</sup>

In een periode waarin de 'gesedentariseerde' burger onder invloed van modernisering, industrialisering en verstedelijking langzamerhand zijn voeling met de natuur aan het verliezen was, werd het intense contact van circusartiesten met de natuur verheerlijkt en nam de 'poëtische utopie' van het circus steeds vastere vormen aan.

Samenvattend kunnen we stellen dat de 'nomadische' levenswijze van circusartiesten in de circusliteratuur doorgaans aan één van volgende factoren werd toegeschreven:

<sup>229</sup> E. B. & G. K., 'Devant lui, on tire son chapeau', in: *L'Etoile du Forain*, 8 (1953), 4, p. 73-74.

<sup>230</sup> EIPPER P., *Zirkus: Tiere, Menschen, Wanderseligkeit*, Berlin, Reimer/Vohsen, 1930, geciteerd in: STROUD N., *Circusmeisje*, Amsterdam, Meulenhoff, 1999, p. 142.

- (a) aan een *lichamelijke gesteldheid* van de circusartiesten, hetzij aangeboren, hetzij door een latent aanwezige ‘ziekte’, hetzij door de bezetenheid van een figuurlijke ‘demon’;
- (b) aan de veronderstelling dat circusartiesten geen andere *thuishaven* bezaten om naar terug te keren dan het rondreizend circus, hun ‘vaderland’;
- (c) aan de zucht naar *spanning en avontuur*, aspecten die inherent zouden zijn aan een rondreizende levenswijze en in het monotone sedentaire burgerbestaan zouden ontbreken;
- (d) aan een mystieke *roeping* die zou aanzetten om de sedentaire gemeenschap te verlaten voor een leven in de ‘closed community’ van het circus;
- (e) aan de verwantschap met (de levenswijze van) *zigeuners*, onder meer op het gebied van de ambulante woonvorm en de voeling met de natuur.

In alle vijf de gevallen werd de ambulante manier van leven van het circus voorgesteld als een existentiële keuze of als een natuurlijk gegeven, eigen aan de aard van het ‘circusras’. Volgens Bouissac, die vanuit antropologisch perspectief het nomadisch karakter van het circuswezen en de relatie tussen het circus en de stad onderzocht, is het echter zo dat

“le discours littéraire et publicitaire qui élève le mode de vie du cirque au statut de choix existentiel ne doit pas faire illusion. Constitué par la négation virtuelle des contraintes du sédentarisme, ce discours romantique exalte un monde fictif de liberté absolu, de voyages perpétuels, et d’aventures sans cesse renouvelées. Les conditions de la vie nomade sont bien autres et la relation des nomades aux sédentaires demeure ambiguë et souvent problématique sur fond d’ethnicité.”<sup>231</sup>

Er bestaat inderdaad een opmerkelijk contrast tussen het geëxalteerde literaire discours over het romantische, avontuurlijke leven *on the road* en de werkelijke beweegredenen die circusartiesten aanspoorden tot reizen. Een exploratie van de (weinig talrijke) wetenschappelijke studies over de maatschappelijke positie van het circus maakt duidelijk dat het ambulante bestaan van circusartiesten niet zozeer het gevolg was van een existentiële keuze, maar vooral te maken had met zijn precare economische positie.

<sup>231</sup> BOUISSAC P., *Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain: le cirque dans la cité*, loc. cit.



### 13.3.2 *Nomadisme als strategie*

Zowel Bouissac als Carmeli beschouwden het circus als een 'totaalspektakel', een complexe *performance* die zich niet beperkte tot de duur van de voorstellingen, maar reeds van start ging tijdens de voorbereidingen (o.m. de aankondigingen in de pers en op affiches, de aankomst in de stad, eventuele parades, de opbouw van het 'circusdorp', de bedrijvigheid op het circusterrein...) en ook na de voorstelling nog bleef doorwerken (o.m. tijdens de afbouw van de constructies en het vertrek uit de stad, in de nabespreking in publieke opinie en pers). Carmeli stelde zelfs dat ook praten en schrijven over het circus deel uitmaakten van de performance. Het begrip 'circusperformance' kreeg bij hem dezelfde invulling als de term 'poëtische utopie' in dit werk: beiden bestaan in feite uit een samenspel van reële, zichtbare circuselementen (vb. het rondreizen), vermengd met imaginaire, aan het circus toegeschreven en in het circus gereproduceerde kenmerken (vb. de avontuurlijke levensstijl).

Het ambulante bestaan van circusartiesten vormde een belangrijk onderdeel van de circusperformance en van de aantrekkingskracht bij het publiek. Carmeli zegt daarover: "the circus people not only travel to find their public, but rather create their public by travelling."<sup>232</sup> Circusartiesten speelden die aantrekkingsfactor uit door hun woonwagens met in het oog springende kleuren en exotische afbeeldingen te beschilderen, door bij hun aankomst in de stad lange parades door de straten te houden en hun 'huis op wielen' een strategische plaats op het circusterrein te geven.

'Achter de schermen' was een reizend circus echter afhankelijk van de *goodwill* van de lokale en nationale overheden voor het verkrijgen van een economisch interessante staanplaats of voor de toelating om het land door te reizen. Circusartiesten onderhandelden in hun dialoog met de dominante samenleving dus zowel met de overheid als met het publiek. Om zijn aantrekkingskracht bij het publiek te behouden, moest het circus zich immers profileren als een buitenmaatschappelijke, excentrieke en exotische Ander, terwijl het zich, om botsingen met de autoriteiten en met de burgerlijke hegemonie in het algemeen te vermijden, tevens moest voegen naar de dominante eisen, wetten, waarden en idealen.

Deze schijnbare tegenstrijdigheid past echter volledig in het eerder geschetste binaire oppositieschema, eigen aan het moderne Westerse denken. De verwachtingen en de beeldvorming van het publiek over het marginale circusmilieu waren immers analoog aan

<sup>232</sup> CARMELI Y.S., 'Played by their own play: fission and fusion in British circuses', loc. cit., p. 756.

de onderliggende vooronderstellingen van de dominante samenleving over wat zich aan zijn grenzen bevond.

Zoals we al zagen boden deze vooronderstellingen ook inzicht in de manier waarop de dominante samenleving zichzelf percipieerde. De circusreizigers, die hun eigen (ambulante) levensstijl tot een deel van de voorstelling maakten, vertegenwoordigden voor het publiek de rol van 'grensfiguur'. Ze droegen weliswaar nog grotendeels het stigma van zwerver, maar hun persoonlijke kenmerken werden uitgedragen in een *performance* die hen tegelijk beter in de bestaande maatschappelijke orde integreerde en voor de toeschouwers raadselachtiger maakte (en op een speelse manier, bedreigender).

Het genre van het reizend circus kon daarom beschouwd worden "as a form in which popular cosmological notions and entertainment are rationalized and controlled. 'Real' boundary figures and feats of the fair are tamed in play. Vagabondism is turned into travelling."<sup>233</sup> De reële en potentieel bedreigende aspecten van het ambulante circusleven werden met andere woorden omgevormd tot een 'spel' en ingeschakeld in de 'poëtische utopie' van het circus.

Dit verklaart echter nog niet *waarom* circussen voor een ambulant bestaan opteerden. Uiteraard vormden de ontwikkeling van transport en technologie en de uitbouw van infrastructuur een cruciale factor om te kunnen rondtrekken, maar het 'vagebondisme' van circusartiesten was vooral een gevolg van hun economische positie in het maatschappelijke bestel.

Volgens Carmeli zijn de bestaansvoorwaarden van circusartiesten altijd marginaal geweest, omdat circussen uiterst kwetsbare ondernemingen zijn met een relatief korte levensverwachting. Al sinds de beginjaren van het circus doken elk seizoen nieuwe kleine ondernemingen op, die meestal even snel weer verdwenen, uiteenvielen of versmolten met andere circussen. Carmeli onderzocht deze dynamiek van *fission* en *fusion* van (familie-) circussen aan de hand van enkele casussen uit Groot-Brittannië, maar ook de Belgische circusgeschiedenis kent overvloedig veel voorbeelden van deze dynamiek.<sup>234</sup> In de jaren twintig bestond bijvoorbeeld gedurende enkele jaren een *Cirque Schouten* of *Cirque Franco-Belge*. De voorstellingen kenden weinig succes en het circus werd al snel opgedoekt. Op 3 juli 1921 ging in Gent een *Circus Bento* in première. Twee weken later werd de tent in een zware storm volledig vernield. De onderneming werd nooit heropgestart,

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 744.

<sup>234</sup> Voorbeelden ontleend aan DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, loc. cit., passim.

maar de familie bleef wel in het circusvak en engageerde zich bij andere circussen. *Circus Luxor* (1928) heette eerst *Circus French* en verdween al na enkele jaren van het toneel. Het kleine *Circus Fortis* (1930) stond slechts één jaar op de foorpleinen.

Bepaalde circusfamilies hielden het slechts korte tijd uit, andere circussen kenden een bewogen levensloop met talrijke naamswijzigingen, fusies, afsplitsingen en *come-backs*. Een illustratie daarvan biedt de levensloop van de Belgische circusfamilie Tondeurs. In 1918 richtte het gezin Tondeurs samen met enkele leden van de familie Brauers *Circus Cosmopolit* op. Na drie jaar splitste het circus en startte het gezin Tondeurs met een eigen *Circus Tondeurs*. De zaken gingen goed tot ca. 1952. Het circus veranderde zijn naam in *Rodeo Circus*, en weer twee jaar later in *Circus Apollinaris*.<sup>235</sup> In 1957 vormde de populaire zanger Bobbejaan Schoepen het circus om tot *Showcircus Bobbejaan Schoepen*. Enkele seizoenen later (in 1961) toerde het circus nog even opnieuw rond onder de naam *Circus Tondeurs*, maar gaf er in datzelfde jaar na veertig jaar dienst definitief de brui aan.

De relatief korte levensduur en de veelvuldige fusies en implosies van circusondernemingen waren volgens Carmeli een gevolg van inherente economische, semiotische en sociale beperkingen. Kleine circusshows konden opgericht worden met relatief weinig startkapitaal, maar eenmaal gelanceerd liepen de kosten vaak hoog op. Zo eenvoudig als een circus kon worden opgericht, zo onderhevig was het ook aan financiële moeilijkheden en faillissementen. Een klein ambulans familiecircus ging niet gebukt onder hoge arbeidskosten (de artiesten waren doorgaans allemaal leden van het eigen gezin; ut infra), maar had in verhouding tot de basisinvestering toch een hoge kostennota. Dit was vooral te wijten aan de kost van het rondreizen, die uitging naar brandstof (al werden de woonwagens nog lange tijd door de circuspaarden voortgetrokken), de huurprijzen van staanplaatsen, de publiciteit en het onderhoud van de voertuigen en het constructiemateriaal. Ook de kwetsbaarheid van circusconstructies voor natuurrampen beperkte de overlevingskansen van de onderneming.

De economische situatie van het circus werd mede bepaald door de semiotische structuur van de circusperformance. Het semiotische systeem van circusvoorstellingen was gebaseerd op de opeenvolging van losse, schijnbaar ongerelateerde acts (ut infra). Dit fragmentarisch karakter van circusvoorstellingen bood weliswaar de mogelijkheid om snel een nieuw circus - of binnen hetzelfde circus een nieuwe show - te beginnen, maar hield evenzeer het risico in

<sup>235</sup> *Circus Apollinaris* maakte met zijn naam reclame voor het gelijknamige merk van spuitwater. Dit was in de jaren '50 een beproefd middel om uit de kosten te komen. Van 1953 tot 1956 bestond in België bijvoorbeeld ook een *Circus Ca-va-seul*, dat naambekendheid verschafte aan het gelijknamige merk van schoenpoets. Cf. DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, loc. cit., p. 128.

van een snelle implosie van de ondernemingen. Deze paradox - het tegelijk garanderen en ondermijnen van het voortbestaan van het circus - lag aan de basis van de ambulante bestaanswijze van circusartiesten.

De karakteristieke eigenschappen die de 'poëtische utopie' van het circus vormgaven - en zijn nomadische levenswijze in het bijzonder - waren erop gericht de buitenmaatschappelijkheid van de artiesten te benadrukken binnen het kader van een *performance* waarin de werkelijkheid werd bespeeld.<sup>236</sup>

Circusreizigers leefden afgescheiden van hun publiek en van de belangrijkste institutionele kaders waartoe dat publiek behoorde. Ze 'commodificeerden' hun geïsoleerd bestaan om publiek te lokken. Hun zelfpresentatie was een vorm van sociale participatie, in die zin dat ze deelnamen aan het maatschappelijke bestel door er nadrukkelijk niet aan deel te nemen. Door zich te profileren als een Ander die beantwoordde aan het verwachtingspatroon van het publiek, beschermde het circus zich tegen financiële moeilijkheden. Wanneer het circus naar de stad kwam en zijn naam verspreidde op affiches, de circuswagens en het chapiteau, bevestigde het zijn apartheid, presenteerde het zich als Ander aan het publiek en vervulde zijn sociale rol als *out-group* ten opzicht waarvan de burgerlijke cultuur zijn identiteit en superioriteit bevestigde. De levenswijze van circusartiesten werd dus mede ontwikkeld in dialoog met het publiek: zolang circusartiesten een kunstmatige identiteit etaleerden waaraan het burgerlijke publiek een betekenisvolle sociale en kosmische ervaring kon ontlene, kregen ze daarvoor een vergoeding van de toeschouwers (financieel kapitaal, nl. inkomstgeld) en van de autoriteiten (symbolisch kapitaal, nl. officiële toelating en erkenning). Het circus bestond dus zolang het zichzelf en zijn buitenmaatschappelijke karakter reproduceerde. Artiesten werden zowel door het publiek gecreëerd als door henzelf in hun relatie tot het publiek, en zolang circusondernemingen succesvol wilden zijn, waren ze verplicht te reizen, verplicht dat te doen in familie-eenheden (ut infra) en dus voorbestemd om te imploderen, te fusioneren, te verdwijnen en in een andere vorm weer op te duiken.

Zoals we zagen liet het literaire en publicitaire discours over ambulante circussen deze economische en sociale *push-* en *pull*factoren volledig buiten beschouwing, en legitimeerde het de maatschappelijke marginaliteit van circusartiesten door ze voor te stellen als een

---

<sup>236</sup> Cf. CARMELI Y.S., 'Played by their own play: fission and fusion in British circuses', loc. cit., p. 763.

existentiële keuze en als onderdeel van de poëtische utopie van het circus. Deze werkwijze vinden we ook in de hedendaagse literatuur over circus nog steeds terug.

Een laatste fragment uit *L'Etoile du Forain* met betrekking tot het 'nomadisch' karakter van circussen bevestigt haast expliciet de kunstmatigheid van het burgerlijk discours over circus. In dit fragment werd de ambulante bestaanswijze van circusartiesten niet zozeer toegeschreven aan de onweerstaanbare, aangeboren drang om rond te trekken of aan de lokroep van het avontuur, maar verklaard als een logisch gevolg van hun *arbeidsvreugde* (ut infra). Het geluk anderen in vervoering te kunnen brengen met de voorstellingen zou circusreizigers ertoe stimuleren om steeds weer de baan op te gaan:

“In deze trek zit niet alleen de spannende, avontuurlijke bekoring, zich in iedere stad een nieuw bestaan te moeten verzekeren, steeds weer opnieuw te moeten beginnen, zich steeds weer aan andere, tot nu toe onbekende nieuwe levensomstandigheden te moeten aanpassen, maar vooral het bewustzijn van de circusmens, van de kermisman, dat hij in elke plaats, die hij met zijn inrichting bezoekt, een ongewone sfeer schept, die geen ander kan teweegbrengen. (...) [citeert een circusartiest: ] ‘... nog uren lang na de voorstelling treffen wij in alle cafés der stad mensen die vertellen hoe ze in het circus verbaasd hebben gestaan, wat ze gelachen en wat ze genoten hebben. Dan zijn wij er trots op tot dat circus te behoren en in ons klinkt de muziek, schittert het licht, wij voelen ons een deel van het gehele romantische veelkleurige gedoe, waardoor ons circus de mensen tot zich trekt, en de geheime trek overvalt ons weer: wij willen verder! Naar de volgende stad! Vooruit!’”<sup>237</sup>

De drang om rond te trekken werd hier beschouwd als een mysterieuze, geheimzinnige, bezwerende kracht, of nog: als een onverklaarbare, irrationele, gevoelsmatige beslissing.

Als we even terugdenken aan het eerder besproken binaire oppositiestelsel, bemerken we dat de hier opgesomde termen zich allen links in het schema situeren, dat wil zeggen in de kolom van het circus als buitenmaatschappelijke Ander of 'poëtische utopie'. Met de mogelijkheid dat circusartiesten rondtrokken uit economische behoefte en dus ten gevolge van een berekende, onromantische, logisch verklaarbare en rationele keuze (termen die in de rechterkolom van het binaire oppositieschema thuishoren en de verankering van het circus in de maatschappij reveleren), werd geen rekening gehouden.

<sup>237</sup> BECKERS R., 'De trek naar de grote baan', in: *L'Etoile du Forain*, 3 (1953), 1, p. 19-21.

In dit fragment is echter vooral de uitspraak van de geciteerde circusartiest relevant, die beweerde zich temidden van alle geroezemoes na de voorstelling plots ook zelf ‘een deel van het gehele romantische veelkleurige gedoe’ te voelen. Deze bewering impliceert dat circusartiesten zich doorgaans geen deel voelden van dit romantische ‘gedoe’, dat dit meestal geheel aan hen voorbijging. De uitspraak bevestigt met andere woorden dat de poëtische utopie van het circus een door het burgerlijke publiek geconstrueerde *representatie* was van het circus, gebaseerd op de louter ‘zichtbare’ (of ‘getoonde’) aspecten van de circusonderneming, en voorbijgaand aan de maatschappelijke context waarin het circus opereerde en aan het circusleven ‘achter de schermen’. Tegelijk besepte deze artiest ten volle dat precies de romantische, veelkleurige symboliek het publiek naar de circustent lokte en dus steeds opnieuw moest worden gereproduceerd om de aantrekkingskracht bij het publiek te behouden.

Wat kunnen we nu concluderen uit een confrontatie van het burgerlijke, literaire discours over reizende circussen met de werkelijke, economische en maatschappelijke factoren die circusartiesten op reis deden gaan en dwongen zich als ‘nomadische’ groep aan het publiek te profileren? Met andere woorden: waarom werd het ambulante bestaan van circussen in de circusliteratuur steevast ingeschakeld in de creatie van een ‘poëtische utopie’ van het circus?

Volgens Carmeli was de beschrijving van een circus zonder nationale banden of wortels en opererend buiten de dominante orde een ideologische constructie van de heersende klasse.<sup>238</sup> Via de ‘dakloosheid’ van het circus definieerden de auteurs de nationaliteit, het vaderland, de heimat en de maatschappelijke context van hun lezers. Het circus verbond de bereisde lokaliteiten tot een geheel en bevestigde zo de contouren van de heersende orde.

De circusliteratuur beschreef een circus dat buiten de sociale tijd en sociale relaties bestond, en evoceerde op die manier voor de lezer een geschiedenis, sociale relaties en een maatschappelijke context waar het circus los van stond. Door het circus voor te stellen als een compleet vervreemde entiteit, creëerden dergelijke beschrijvingen tussen de lezers een imaginaire gemeenschap die ze verloren waanden in de moderne, gefragmentariseerde wereldorde. De circusgeschiedenis die deze boeken construeerde was een *invented tradition*, die persoonlijke, familiale, gemeenschappelijke en nationale contexten in de publieke ervaring aan elkaar smeedde en zich profileerde als een Ander ten opzichte waarvan de

---

<sup>238</sup> CARMELI Y.S., ‘The invention of circus and bourgeois hegemony: a glance at British circus books’, loc. cit., p. 215.

burgerlijke cultuur haar eigen identiteit definieerde. Die Ander representeerde in het burgerlijke discours over circus dus niet enkel het negatieve, ondergeschikte of bezoedelende, maar werd beschouwd als “a tamed, fully alienated and, in a sense, an idealized other.”<sup>239</sup> In dat kader moet ook de hoger beschreven ambigue houding van de autoriteiten worden gezien.

Deze vaststellingen worden bevestigd door de manier waarop de familietraditie in het circus werd benadrukt en geïnterpreteerd.



Fig. 18 De traditionele woonwagens



Fig. 19 Het circusdorp: een stad in de stad



Fig. 20 Het nomadisch karakter van circus als populair thema in de beeldcultuur

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 214.

## 13.4 Familietraditie

*“Waarom ik in het circus werk? Het moest er wel van komen.  
Mijn moeder heeft het altijd gezegd.”  
(Karel Creemers)<sup>240</sup>*

### 13.4.1 Familietraditie in de circusliteratuur

We bemerkten reeds enkele keren dat ‘de wereld van het circus’ consequent werd gerepresenteerd als een toonbeeld van de christelijke en burgerlijke waarden en idealen. De mode-eigenschap bij uitstek was de ‘traditie’ in circusmiddens om te leven en te werken in familieverband. Dat dit kenmerk zo tot de verbeelding sprak bij circusauteurs, kan niet los worden gezien van de algemene historische en maatschappelijke context waarin de besproken literatuur ontstond, meer bepaald de periode na de tweede wereldoorlog.

Omstreeks die tijd was het moderniseringsproces beëindigd en was de ‘moderne samenleving’ een feit. Tendensen van industrialisering en urbanisering hadden de agrarische samenlevingsstructuren doorbroken, de verwetenschappelijking en technologische vooruitgang hadden geleid tot de parallelle verruiming en ‘onttovering’ van het wereldbeeld, en de doorgedreven mechanisering en standaardisering van de productiewijze hadden de uitbouw van een ‘consumptiemaatschappij’ mogelijk gemaakt. Het moderniseringsproces had de burger ‘onthemd’ of losgerukt uit zijn vertrouwde omgeving, en de voorwaarden geschapen voor een meer geïndividualiseerde levensstijl. Een groeiend vooruitgangsgeloof en enthousiasme over de verwezenlijkingen van de moderne tijd maskeerden de onderliggende gevoelens van nostalgie en heimwee naar de traditionele samenlevingsverbanden. Het discours over de (telooorgang van) familiale waarden kan als een uitvloeisel van deze verschuivingen worden beschouwd.

Dat in de ‘poëtische utopie’ van het circus - zoals deze geconstrueerd werd in de circusliteratuur en gerepresenteerd werd in de circusperformance - het familieleven een prominente plaats kreeg toebedeeld, hoeft dan ook niet te verwonderen. De meeste circussen ontstonden vanuit een familiale kern en circusartiesten engageerden zich meestal in familieverband bij een circus.<sup>241</sup> Hoewel ook hier in hoofdzaak economische en sociale

<sup>240</sup> VAN HOVE H. (red.), *op. cit.*, 2001, p. 102.

<sup>241</sup> In de geconsulteerde archieven van de vreemdelingenpolitie kan deze tendens worden waargenomen aan de hand van de familienamen, opgetekend in de personeelslijsten die de lokale autoriteiten dienden op te stellen van rondreizende circussen. Artiesten sloten zich zelden alleen aan bij een circus, maar engageerden zich doorgaans met de ganse familie. Om maar enkele voorbeelden te noemen: het *Circus Maximilian*, dat in 1904 te St-Gilles stond opgesteld, bestond uit één familie van zes personen, één van vijf personen, één van vier



factoren aan de basis lagen, werden de op de familie-eenheid gebaseerde organisatiestructuren van het circus andermaal op een stereotiepe en eenzijdig idealiserende wijze geïnterpreteerd in de circusliteratuur.

We bekijken eerst weer enkele representatieve voorbeelden uit het tijdschrift *L'Etoile du Forain*, aangevuld met tekstfragmenten uit kranten en circusboeken, alvorens verklaringen aan te reiken voor de familiale samenlevings- en arbeidsstructuren in het circus.

Terwijl de autoriteiten soms bezorgd waren dat het samenleven in woonwagens het morele welzijn van circuskinderen zou schaden (ut supra), werd in de circusliteratuur de moraliteit van het circus juist benadrukt als een uitvloeisel van zijn familiale structuren, en als dusdanig ook geprezen. Negatieve vooroordelen over de familieverhoudingen in het circus werden dan ook met klem weerlegd:

“Le cirque est aussi ‘convenable’ dans les coulisses que sur la piste. C’est une conséquence de la vie familiale que respectent avec un soin pieux tous les vrais ‘enfants de la balle’. Les bourgeois, s’ils pensent aux enfants des artistes d’attraction, s’imaginent volontiers l’incurie et la négligence des parents, des coups de fouet, du manque total d’instruction. Mais nulle part on ne peut trouver une vie de famille plus cordiale que chez les saltimbanques; nul père n’est plus tendre envers ses enfants que le clown, l’équilibriste, l’acrobate, les gymnasiarque, l’écuyer, etc.”<sup>242</sup>

Ook het rondreizend bestaan van circusartiesten hoefde helemaal niet strijdig te zijn met een gezond en gelukkig familieleven:

“Leur existence est des plus simples: aujourd’hui à Paris, demain à Vienne, le surlendemain à New York; (...) ces cosmopolites sont au demeurant des gens calmes, sobres et tranquilles; les clowns, les acrobates, les écuyers ou les dompteurs, une fois

---

personen, twee families van drie personen en zes families van twee personen. Niemand was individueel geëngageerd bij het circus (ARA, I 160, 839, Cirque Maximilian, St-Gilles, 12/11/1904). In het *Cirque Pierantoni*, dat in 1893 te St-Gilles voorstellingen gaf, waren er wel 16 onafhankelijk geëngageerde artiesten, maar tevens vijf families van twee personen, twee van drie personen, twee van vier personen, drie van vijf personen en één familie van zes personen (ARA, I 160, 839, Cirque Pierantoni, St-Gilles, 16/02/1893). Reizende circussen waren dus in hoofdzaak uit circusfamilies samengesteld.

<sup>242</sup> A.B., ‘Vive les gens du voyage!’, in: *L'Etoile du Forain*, 4 (1949), 6-7, p. 133.

chez eux, n'ont plus d'autre esprit que celui de famille, car tous ou presque tous sont mariés et ont des enfants."<sup>243</sup>

Meer nog dan in de sedentaire samenleving was in het circus het gezin de hoeksteen van de maatschappij. Huislijkheid en familiaal geluk compenseerden voor de circusartiesten het gebrek aan een 'normale' thuis of een vaderland, en schiepen tevens de voorwaarden voor de reproductie van de circusonderneming eenmaal de kinderen waren opgegroeid. Het was de samenhang van het gezin die zorgde voor het voortbestaan van de familietraditie.

"Pour eux, c'est dans la caravane familiale que se trouve le bonheur suprême, elle représente pour eux la patrie, elle contient tous les espoirs et toutes leurs joies. Tandis qu'ils jouent au cirque, ils songent que dans la roulotte proche, leur vieille maman fait cuire le souper, leur femme coud de nouveaux costumes et soigne les enfants par qui, quelque jour, sera reprise la profession paternelle et perpétuée la tradition. Ainsi donc, les 'gens du voyage' ont l'esprit de famille extrêmement développé."<sup>244</sup>

Behalve een gevoel van zekerheid en geborgenheid bood een gezond familieleven ook weerwerk aan de gevaren die de moderne jeugd bedreigden. In tegenstelling tot in de sedentaire samenleving had de *pater familias* in de beslotenheid van de circusgemeenschap nog maximale controle over het reilen en zeilen van zijn kroost:

"Dans ces voitures si bien aménagées vivent les familles sur un mode quasi patriarcal qui préserve les membres des écarts dans lesquels, bien souvent, tombent les enfants des sédentaires. Loin de produire un milieu qui pervertit les âmes, la vie foraine, au contraire, permet au père de famille d'avoir sous sa surveillance, jusqu'à leur mariage, ses enfants, garçons et filles. C'est le travail en famille."<sup>245</sup>

Het burgerlijk ideaal om te huwen en kinderen te krijgen, teneinde het familiebedrijf aan hen te kunnen doorgeven en op oudere leeftijd door hen te worden onderhouden, was in het

---

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

<sup>245</sup> GUY M., 'Un jour avec les forains', in: *L'Etoile du Forain*, 1 (1946), 10, p. 156.

circus in zijn meest pure vorm aanwezig. In de poëtische utopie van het circus waren de gezinsleden altijd samen, en werd de gelofte van echtelijke trouw zeer ernstig genomen:

“Haast allen zijn getrouwd en hebben kinderen. De vrouw is meestal artieste of helpster van haar man; de kinderen worden vanaf hun 4-5 jaar of vroeger getraind en opgeleid. Hetzelfde werk roept heel de familie samen. Zij blijven dan ook meestal bij elkaar. Waar variété-artisten door de band op korte termijn werken, en daarom hun familie achterlaten, met de gekende gevolgen ..., vergezelt heel de familie de circusartiest op tournee of in weken- en maandenlange engagements. Het komt voor dat de een de ander laat zitten, - doch niet in meerdere mate dan in het burgerlijk leven. Voorbeelden echter van ongekreukte trouw zijn in de circuswereld ontelbaar. Wij kennen echtelingen, die sedert tientallen jaren slechts gezamenlijk in engagement gaan, of gezamenlijk zonder engagement blijven, omdat man en vrouw steeds bij elkaar willen zijn.”<sup>246</sup>

Aan het idealiserende burgerlijke discours over circus lag klaarblijkelijk nostalgie over een idyllisch verleden ten grondslag. Via de idealisering van het familieleven in het circus werd gerefereerd aan de imploderende familiestructuren en het verloren gewaande gemeenschapsgevoel in de moderne tijd. De familietraditie in het circus verwees naar de overlevingsstrategieën die – zeker in de armere landbouwstreken en in moeilijke jaren – de boeren ontwikkelden, door met diverse familieleden meerdere economische activiteiten te combineren om de gezinsbehoeften te dekken.<sup>247</sup> Enkel in het circusmilieu werd de herinnering aan de vroegere, agrarische samenlevingsstructuren nog levendig gehouden, was er nog een innig contact met burens en naasten en vonden familiale waarden nog gehoor bij de jeugd:

“Ailleurs, des circonstances multiples (études dans la bourgeoisie, travail dans le milieu ouvrier) dispersent les membres de la famille; on ne se retrouve guère qu’aux repas. Pour comprendre à quel point les forains peuvent vivre ensemble, il faut les comparer à la famille paysanne que le travail maintient unie. Encore les paysans ont-ils des voisins fixes, et, le dimanche, on voit les hommes, anciens camarades d’école,

<sup>246</sup> BECKERS R., ‘In het wereldje van het circusvolk’, in: *L’Etoile du Forain*, 8 (1953), 2, p. 44.

<sup>247</sup> HEIRMAN P., ‘Doorbraak van de industriële samenleving (1850-1940)’, in: DE MAYER J. & HEIRMAN P., *Geuren en kleuren. Een sociale en economische geschiedenis van Vlaams-Brabant, 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw*, Leuven, Peeters, 2001, p. 139.

visiter ensemble le champ, tandis que les femmes, souvent compagnes d'enfance, devisent la compagnie. (...) Elevés dans ce milieu, les enfants prennent naturellement l'habitude de la vie familiale; il est émouvant de voir de grands garçons et grandes filles se plier à la discipline commune. (...) La mère est encore, chez eux, la confidente naturelle, même quand l'heure vient pour les jeunes de faire leur vie.<sup>248</sup>

Circusboeken kwamen tegemoet aan de hunkering van hun lezerspubliek naar een ideale wereld waarin wél nog samenhang, solidariteit en gemeenschapszin heersten. Deze verlangens en waarden werden op het circus geprojecteerd.

Om de illusie van een aparte, parallelle modelwereld te vervolmaken, werd in de circusliteratuur bovendien constant de eigenheid van het 'circusras' benadrukt. Circusartiesten hadden 'speciaal bloed' of deelden een soort 'gemeenschappelijk gen' dat hen onderling aantrok en verbond, maar hen onderscheidde van de sedentaire gemeenschap:

“Gewoonlijk trouwt de artiest met een collega. Niet alleen, omdat de tentenstadmenen zich door een gezamenlijke traditie gebonden voelen, of omdat het voor het werk het best is, maar omdat er een soort zigeunerliefde tussen de trekkers bestaat. Deze liefde heeft een eigen zinnelijkheid en een eigen tempo.”<sup>249</sup>

De geslotenheid van het circusmilieu voor 'buitenstaanders' was een gevolg van de mysterieuze verbondenheid tussen het 'trekkersvolk'. Die bijzondere eigenschap werd via de bloedverwantschap doorgegeven aan de kinderen en was voor circusartiesten een middel om hun identiteit ten opzichte van de buitenwereld te definiëren. Wie 'van buiten' het circus kwam en niet kon terugvallen op de familietraditie, hoorde er nooit echt bij - ook al was hij via een huwelijk in de circusgemeenschap verzeild geraakt.

“Vertel 's, Piéto, hoe ben je eigenlijk bij het circus gekomen?’ ‘Dat is de schuld van mijn moeder,’ lachte hij. ‘Ik ... ik ben in het circus geboren. En ben nog een wereldrecordhouder ook, want er is op de hele wereld geen artiest jonger begonnen dan ik ... dat bestaat niet. Ik ben van het echte bloed! Die anderen ...’ Want Piéto is uit de Belgische circusfamilie Demeyer, artiesten van overgrootvader tot

<sup>248</sup> HAGUENIN F., 'Mes amis les Forains', in: *L'Etoile du Forain*, 1 (1946), 2, p. 30.

<sup>249</sup> KOBER A., 'Circusvrouwen', in: *L'Etoile du Forain*, 3 (1948), 5, p. 110.

achterkleinzoon, en deze soort ... ach! ... ieder ander die zonder artiestenstamboom in de piste komt is toch maar een jager op andermans domein.”<sup>250</sup>

‘Rasartiesten’ waren de trotse bezitters van een stamboom die generaties ver terugging en die aantoonde dat zij van zuiver circusbloed afkomstig waren. De familietraditie waarborgde het ambachtelijk karakter van de circuskunst. De kneepjes van het vak werden doorgegeven van vader op zoon, en de kennis en vaardigheden bleven een goed bewaard familiegeheim. Sommige auteurs gingen bijzonder ver terug in het retraceren van de voorouders of stamvaders van circusfamilies.

“Richie Richard’s geestelijke vader was niet Astley: het was een circusbaas in het oude Egypte, of een man uit het stenen tijdperk die een hond op zijn achterpoten leerde lopen en daarna konijnen en pony’s toevoegde aan het spektakel rondom het vuur, om vervolgens langs andere holen te trekken om er zijn dieren te vertonen. Circusmensen bezitten zo’n geweldig instinct omdat het al van heel vroeg dateert; in het circus kom je in zekere zin in aanraking met de oergeest van showbusiness.”<sup>251</sup>

Het claimen van dergelijke eeuwenoude genealogische banden was, zoals Carmeli het stelde in navolging van Hobsbawm en Ranger, een *invention of tradition* met duidelijke ideologische implicaties.<sup>252</sup> In de circusliteratuur werd een band tussen circusreizigers en de eerste nomadische volkeren dus blijkbaar niet enkel gesuggereerd als verklaring voor het ambulante karakter van circusartiesten, maar ook om hun genealogische herkomst tot een zo ver mogelijk verleden terug te voeren. Danny Ronaldo, zoon van Johnny en artiest bij het hedendaagse Circus Ronaldo, legde de oorsprong van het circus zelfs bij de ‘eerste mens’:

“Misschien moet ik wel teruggaan naar Philip Astley, de vader van het circus. (...) Maar ook Astley was geen begin, want spelers van de *commedia dell’arte*, die zijn paardenspel hadden verrijkt tot het circus dat we kennen, betoverden op hun beurt al minstens twee eeuwen het volk. En vóór hen was er de Atellaanse komedie, de

<sup>250</sup> VAN DEN BERGH J., ‘Een clown met een stamboom’, in: MERITS H., *op. cit.*, p. 147 en *L’Etoile du Forain*, 4 (1949), 5, p. 106.

<sup>251</sup> STROUD N., *op. cit.*, p. 60.

<sup>252</sup> CARMELI Y.S., ‘The invention of circus and bourgeois hegemony: a glance at british circusbooks’, *loc. cit.*, p. 214.

Romeinse fabel, de Griekse klucht. De kostuums zijn weer lompen, de maskers worden weer slijk en voor ik er erg in had stond ik bij Adam en Eva.”<sup>253</sup>

Voortbouwend op deze fragmenten kan geargumenteed worden dat het thema van de familietraditie in het burgerlijke discours over circus op twee manieren werd aangewend:

- (a) als een conservatief pleidooi voor de versterking van de *familiale, patriarchale waarden en samenlevingsverbanden* in de moderne maatschappij, aan de hand van een verheerlijking van het nog authentieke, letterlijk ‘voorbeeldige’ gezinsleven in circussen;
- (b) als een manier om in de moderne, gefragmentariseerde sociale orde een rechtstreekse band te scheppen tussen heden en verleden, door enerzijds de illusie te geven van een onderlinge *samenhang* tussen de toeschouwers - door circusartiesten voor te stellen als een apart ‘volk’ of ‘ras’, en hen anderzijds een imaginaire *geschiedenis* te verschaffen - door nadrukkelijk te verwijzen naar de lange, ononderbroken familietraditie, de onmiskenbare bloedverwantschap en de indrukwekkende stamboom van de circusartiesten (ut infra).

Beide mechanismen plaatsten de ‘wereld van het circus’ als een ideaalbeeld of model tegenover de moderne, sedentaire samenleving en bekrachtigden op die manier de buitenmaatschappelijke positie van het circus. De overwegend familiale structuren in het circus werden in de circusliteratuur als het ware ‘geïsurpeerd’ en aangewend voor de (herbe)vestiging van de burgerlijke, hegemonische waarden en idealen over gezin, solidariteit, gemeenschap en natie.

Het idealistische, utopische beeld van het circusleven in familieverband deed de waarheid echter geweld aan. In zijn onderzoek noemde Carmeli de organisatiestructuren van familiecircussen het resultaat van een organisch gegroeide, noodzakelijke adaptatie aan hun economische en sociale bestaansvoorwaarden.<sup>254</sup>

Aan de hand van zijn inzichten zullen de familiale samenlevingsstructuren in het circus dan ook verklaard worden als bewuste strategie, eerder dan als een levenswijze inherent aan de aard van het circusvolk of als een voortzetting van een genealogische traditie, zoals de circusliteratuur liet uitschijnen. Het circus zorgde er op zijn beurt voor dat het burgerlijke

<sup>253</sup> VAN HOVE H. (red.), *op. cit.*, p. 8.

<sup>254</sup> CARMELI Y.S., ‘Performance and family in the world of British circus’, in: *Semiotica*, 82 (1991), 3-4, p. 257-289.

publiek zich ook tijdens de voorstellingen kon vergewissen van de innige familieband tussen de circusartiesten, en speelde aan de hand van subtiele codes en symbolen het familieconcept uit als een extra troef om toeschouwers te lokken.

Andermaal zal dus blijken dat de creatie van de poëtische utopie van het circus een dialectisch proces was, met enerzijds de burgerlijke constructie van het circus als buitenmaatschappelijke, geïdealiseerde Ander (*hegemonie*), en anderzijds de reproductie van en actieve participatie aan dit beeld door de circusartiesten zelf (*consensus*).



Fig. 21



Fig. 22

### 13.4.2 *Familietraditie als strategie*

Circusondernemingen berusten in hoofdzaak op familiale organisatiestructuren. Op het eerste zicht heeft dit verschijnsel een logische verklaring: wie permanent rondreist, kan zijn familie beter meenemen en inschakelen in het beroep. Volgens Carmeli is de ambulante levenswijze van circusartiesten echter geen voldoende voorwaarde voor de familiale basis van het circus.<sup>255</sup> Zakenlui, muzikanten en matrozen reizen ook, maar hun familie verblijft elders. Circusmensen reizen in familieverband omdat ze in de meeste gevallen hun familie buiten het circus niet kunnen onderhouden met hun loon; de huurprijs voor een woning ligt bijvoorbeeld ver buiten hun budgettaire bereik. De medewerking van het hele gezin is een vereiste voor circusartiesten om in hun levensonderhoud te kunnen voorzien. Dat heeft alles te maken met de economische en sociale condities van het circus.

We zagen eerder reeds dat men een circusshow gemakkelijk kan opstarten zonder al te grote basisinvesteringen: enkele wagens en een tent kunnen volstaan om een kleine onderneming uit de grond te stampen. Tezelfdertijd gaan circusondernemingen echter gebukt onder hoge uitgaven voor de huur van staanplaatsen, voor diervoeder en voor de publiciteitscampagnes in elke stad, leiden ze onder frequente beschadigingen en verliezen door natuurrampen en zijn ze uiterst kwetsbaar voor economische fluctuaties. Omwille van deze arbeidsomstandigheden worden circussen ondernomen op basis van kleine financiële investeringen, een minimum aan technologie en het intensieve gebruik van de arbeid van een (relatief) beperkt aantal mensen die alle taken in het circus op zich nemen.

Reizen in familieverband is niet alleen een kenmerk van families die een circus bezitten, maar ook van de artiesten die in circussen worden tewerkgesteld. Dit heeft verschillende redenen.

In de eerste plaats is een ambulant bestaan voor individuele artiesten minder aantrekkelijk, omdat het rondreizen hen de mogelijkheid ontzegt om duurzame relaties uit te bouwen in de sedentaire samenleving - ze verblijven immers nooit lang genoeg op een zelfde plaats. Daarnaast maken de frequente implosies van circusondernemingen en het komen en gaan van individueel geëngageerde artiesten binnen de circuswereld de familie-eenheid tot het enige solide weefsel van sociale relaties voor circusartiesten. In *L'Etoile du Forain* werd

---

<sup>255</sup> CARMELI Y.S., 'Performance and family in the world of British circus', loc. cit., p. 260.



daarover ook al gezegd: “[Les sédentaires] ne sentiront pas la beauté de cette vie familiale, si développé chez les forains parce qu’elle est le seul cadre permanent de leur existence.”<sup>256</sup>

In de derde plaats kan een circusartiest onmogelijk een huishouden of familie buiten het circus onderhouden, en heeft hij de inschakeling van zijn familie in het circus zelfs nodig om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien. Dat wordt duidelijk wanneer we het ‘arbeidscontract’ van geëngageerde artiesten even nader bekijken.

Een artiest die niet tot de eigenlijke circusfamilie behoort, engageert zich in een circus op basis van een schriftelijk contract of een mondelinge overeenkomst met de directeur volgens een soort *patroon-cliënt-verhouding*.<sup>257</sup> De patroon (de circusdirecteur) voorziet in de behoeften van de cliënt (de circusartiest) inzake tewerkstelling, accommodatie en transport en biedt hem een lage financiële vergoeding aan voor zijn arbeidsinbreng. In ruil voor deze diensten krijgt de circusdirecteur het volledige zeggenschap over de manier waarop de artiest zijn talenten en zijn tijd besteedt. De artiest wordt ingeschakeld in de circusonderneming als een multi-inzetbare arbeidskracht en kan na verloop van tijd tot op zekere hoogte opgenomen worden in de ‘circusfamilie’.

De zekerheid die de patroon hem biedt is echter zeer beperkt. Geen enkele patroon biedt zijn cliënt een levenslange verbintenis of een verzekerd inkomen tijdens de lange periodes van werkloosheid buiten het ‘trekseizoen’, bij ernstige lichaamsverwondingen en op zijn ‘oude dag’. Wanneer het circus door omstandigheden de deuren moet sluiten, verliest de cliënt zijn patroon en kan hij nergens terecht.

Om dergelijke problemen op te vangen wordt een circusact meestal binnen de eigen familie-eenheid geproduceerd. Wanneer de familie mee reist met de show verbetert de onderhandelingspositie van de artiest. De tewerkstelling van een artiest hangt immers niet alleen af van zijn eigen taken, maar ook van de arbeid van zijn familie of bloedverwanten. Voor de eigenaar van een circus beperkt ‘familiearbeid’ de kost per individuele werknemer, voor een individueel artiest ligt het totale inkomen dat zijn familie in het circus verdient sowieso hoger dan wat hij als individuele arbeider naar huis zou kunnen brengen. Wanneer de familie van een artiest zich bij het circus aansluit, kunnen de leden ook profiteren van goedkope of gratis accommodatie en besparen ze op andere huishouduitgaven.

Familieleden helpen niet alleen mee tijdens het werk ‘achter de schermen’, ze worden vaak ook ingeschakeld in de circusvoorstellingen. In een beroep dat een doorgedreven coördinatie vereist en waar de artiesten in steeds nieuwe circusshows ingeschakeld worden,

<sup>256</sup> HAGUENIN F., ‘Mes amis les forains’, in: *L’Etoile du Forain*, 1 (1946), 4, p. 63.

<sup>257</sup> CARMELI Y.S., ‘Played by their own play: fission and fusion in British circuses’, loc. cit., p. 765.

levert het aanzienlijke voordelen op om de eigen levenspartner als werkpartner te hebben. De performers moeten zich dan niet telkens aanpassen aan nieuwe werkpartners, ze kunnen hun act oefenen in familieverband en ze vertonen een grotere toewijding voor hun beroep en meer plichtsbewustzijn omdat ze moeten gehoorzamen aan de autoriteit van de eigen familie.

Er zijn binnen de circuswereld dus twee vormen van familiale samenwerking: op het niveau van de voorstelling, waarin elke artiestenfamilie voor verschillende acts uit zijn repertoire wordt ingehuurd, en op het niveau van de circusonderneming zelf, indien deze opgericht werd en uitgebaat wordt door een circusfamilie.

Beide productie-eenheden - familieacts en familieondernemingen - zijn volgens Carmeli in zekere zin problematisch omwille van inherente familiespanningen en -conflicten.<sup>258</sup>

Circusreizigers vertrouwen voor hun lange termijninkomen op hun kinderen, en gebruiken de familiale productie-eenheid als een instrument om hun kinderen aan de familie te binden. Wanneer circuskinderen huwen, hetzij binnen, hetzij buiten de circuswereld, leidt dit echter niet zelden tot een implosie van het circus. De intense familiale samenlevingsverbanden binnen de circuswereld moeten dan ook de kans vergroten dat aangetrouwde buitenstaanders zich mee in de bestaande circusonderneming engageren, en het risico verkleinen dat de kinderen uit het circusvak stappen, of met een eigen circusshow beginnen.

Het voortbestaan van de familieonderneming is van groot belang voor het doorgeven van specifieke vakkennis op gebied van het rondreizen (vb. de routes, het opstellen van de tenten), van de productie (vb. afficheren, dieren verzorgen), van de circusdisciplines zelf (vb. dierendressuur, acrobatie) en van de 'geheimen' van de performance (vb. het uitspelen van de buitenmaatschappelijkheid, het publiek aan het lachen brengen, etc.). De ouders trachten deze kennis te monopoliseren om hun positie te benadrukken als de enige - of laatste - autoriteit op het gebied van dergelijke vakkennis.

Toch kan de desintegratie van de familiale productie-eenheid in het circus nooit echt zorgwekkende vormen aannemen of een bedreiging vormen voor het voortbestaan van het circus *an sich*. Zelfs wanneer buitenstaanders een nieuwe circusonderneming oprichten, doen ze dat immers consequent door bepaalde familieleden te engageren en zelf uiteindelijk deel te worden van een circusfamilie. Zonder het familiale vangnet is een circuscarrière niet leefbaar.

In kleine familiecircussen waarin een beperkt aantal mensen een circusonderneming exploiteert, is de show in hoofdzaak gebaseerd op éénmansacts, zodat tijdens de uitvoering van een act de andere artiesten van kostuum kunnen veranderen of andere taken kunnen vervullen. Soms werkt ook een tweede persoon in de ring, meestal als ‘aangever’ of ‘vrouwelijke assistente’. Dit is meestal de echtgenote van de artiest, en de act wordt aangekondigd met de familienaam. Een familienaam wordt ook afgekondigd wanneer meer dan twee mensen in de ring optreden, om ze voor te stellen voor het publiek als familie (ut infra). De circusperformance wordt niet opgevoerd als het spelen van een ‘rol’; de circusnamen worden voorgesteld als de ‘echte’ namen van de performers en tot een deel van de voorstelling gemaakt - een formule waardoor de ‘persoon’ van de performer wordt geabstraheerd van sociale relaties.

In de publieke opinie en in de uitleg van de spreekstalmeester wordt de circusact geïnterpreteerd als een verwezenlijking waarvoor vele jaren oefening, geheime kennis en speciaal bloed (de *familie-erfenis*) benodigd zijn. Aan de hand van aankondigingen over ‘speciaal bloed’ en ‘familieverwantschap’ worden de reizende circusartiesten aan het publiek voorgesteld als uitzonderlijke, buiten de sociale gemeenschap levende menselijke wezens.

Het is de eigen biografie van de performers, hun eigen familiale leven buiten de sociale orde dat bespeeld wordt en als voornaamste draagvlak dient van de circusvoorstelling.

De familie is dus niet enkel de voornaamste drager van de circusshows, maar ook een belangrijk deel van de performance zelf. Volgens Carmeli manipuleren circusfamilies zichzelf tijdens de performance door zich aan het publiek te presenteren als een reële, specifieke familie en zich tegelijk als een symbool op te werpen van de universele menselijke familie.<sup>259</sup>

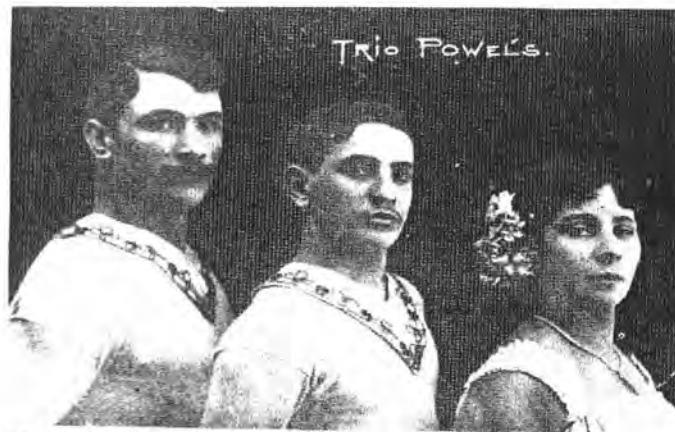
Het concept ‘familie’ is als het ware een embleem geworden van het circus. Eerder dan naar zijn herkomst of verblijfplaats, wordt een circus vaak genoemd naar de familienaam van de eigenaar. In de Belgische circuswereld zijn onder meer Circus De Jonghe, Circus Demuyne, Circus Dekock, en recenter Circus Pauwels en Circus Rose-Marie Malter illustratieve voorbeelden. Eerder dan met persoonlijke of professionele informatie worden de artiesten aan het publiek voorgesteld door hun familieband te benadrukken, met de

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 768.

<sup>259</sup> CARMELI Y.S., ‘Performance and family in the world of British circus’, in: *Semiotica*, 82 (1991), 3-4, p. 258.

bewering dat ze ‘al generaties in het circus’ actief zijn. Indien er verschillende performers deelnemen aan één act, worden deze bijna altijd aangekondigd met een gemeenschappelijke familienaam, zoals ‘The 2 Delahayes’, ‘The Sarattos’ en ‘Trio Powels’ (Fig. 23), of door familierelaties, zoals ‘Les soeurs Schouten’, ‘The Alberto brothers’ en ‘Famille Semay’ (Fig. 24).<sup>260</sup>



V.l.n.r.: Charles Pauwels, Marquis Cohen, Jeanette Cohen.

Fig. 23 De nadruk op familieverwantschap I: Trio Powels



Fig. 84 De nadruk op familieverwantschap II: Famille Semay

<sup>260</sup> Voorbeelden ontleend aan DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, loc. cit., passim.

In bepaalde gevallen zijn de artiesten in de piste inderdaad bloedverwanten, maar even vaak zijn ze geen familie van elkaar of slechts verre aanverwanten, en is de aangekondigde familieband een strategische constructie.

Wanneer een groep performers (een 'familie') samen optreedt in de ring, wordt hun verwantschap niet zozeer weerspiegeld door fysiologische gelijkenissen, maar door overeenkomsten in hun lichaamsbewegingen en hun kostuums. Deze zijn identiek qua materiaal en model, en meestal ook van kleur; ze verschillen enkel volgens de traditionele genderconventies. 'Man' en 'vrouw' worden op die manier duidelijk geïdentificeerd voor het publiek. Het tonen van gendercategoriën ratificeert op die manier nog eens de familieband die door de spreekstalmeester werd afgekondigd.



Fig. 25 Genderconventies in het circus

Een ander onderscheid tussen de artiesten wordt uitgespeeld via de indicatie van de verschillen in lichaamslengte, waardoor het publiek indirect leeftijdsverschillen kan observeren. De aanwezigheid van een 'kind' bevestigt opnieuw het familieconcept in de circusvoorstellingen. Gender en leeftijd zijn ook nog te onderscheiden door de manier waarop de performers zichzelf presenteren in stereotiepe volgorde, wanneer de artiestenfamilie zich aan het publiek voorstelt. Vrouwen staan aan het hoofd van de lijn, mannen achteraan, of kinderen staan vooraan en oudere artiesten achteraan.

De specifieke notie van 'familie' die gecreëerd wordt voor het publiek door de aankondiging van de artiestengroep door middel van een gemeenschappelijke naam, het vertoon van gender- en leeftijdsverschillen en de voorstelling van de performers als een groep identieke figuren, komt in één circusact bijna expliciet tot uiting: de creatie van 'menselijke piramides'.<sup>261</sup> Dergelijke acts reproduceren nadrukkelijk de stereotypische gender- en leeftijdspatronen en afhankelijkheidsrelaties in een familie-eenheid. De oudste (grootste) persoon (een 'broer' of 'vader') staat onder aan de piramide en draagt de hele circustroep. Bij gemengde piramides is het soms de 'man' die de 'vrouw' ondersteunt, maar

vaak staat ook de vrouw aan de basis van de piramide. Een dergelijk spel met genderrollen (normaalgezien zijn mannen het sterkst en behoren zij dus de vrouw te dragen) is een prima indicatie van het circus als Omgekeerde Wereld - een recurrent thema in het onderzoek naar circus en naar populaire volkscultuur in het algemeen. Anderzijds symboliseert een 'moeder' aan de basis van een piramide ook op ondubbelzinnige wijze de traditionele rol van de vrouw als steunpilaar van het gezin:

“Elles nous semblent heureuses, ces familles d’acrobates, dont la mère est de toutes façons la base, car c’est elle, généralement, qui soutient la pyramide humaine, superbe dans ce rôle d’assise, avec le développement majestueux de ses épaules et de ses hanches. Elles réconfortent par tout ce qu’elles évoquent de santé physique et morale.”<sup>262</sup>

Meer dan een halve eeuw later gold deze zienswijze nog steeds:

“Er is er één, die als chef van een athletentroep Spartaanse orde onder haar 12 gespierde mannen houdt. Daarbij is zulk een vrouw absoluut niet brutaal, maar van een zorgende moederlijkheid die alleen [sic] circusvrouwen eigen is.”<sup>263</sup>

Circuspiramides zijn anders dan die van gymnasten. In sport is het aantal deelnemers meestal groter, wordt hun naam niet aangekondigd en wordt er geen familiestructuur geïmiteerd. De piramides in sport zijn doorgaans enkel met mannen opgebouwd, of enkel met vrouwen, of enkel met kinderen. In een circuspiramide daarentegen ligt de nadruk niet louter op de collectieve inspanning en op de complete beheersing van fysieke krachten, maar ook op de relaties tussen de performers in de piramidale figuur: “La pyramide humaine, parfaitement maîtrisée, prend des allures d’allégorie et fonctionne bien en terme de communauté dans laquelle les différences de chacun sont mises au service de l’exploit collectif”<sup>264</sup>.

Familieverwantschap, lichaamslengte, omvang en leeftijd worden via de opvoering van een circuspiramide omgevormd tot een dramatische evocatie van de natuurlijke familiecyclus. De aanwezigheid van een kind boven aan de piramide bevestigt de authenticiteit van de

<sup>261</sup> CARMELI Y.S., ‘Performance and family in British circus’, in: *Semiotica*, 85 (1991), 3-4, p.271-272.

<sup>262</sup> E.L., ‘Petite Chronique’, in: *Le Précurseur*, 02/04/1894, ARA, I 160, 846.

<sup>263</sup> KOBER A., ‘Circusvrouwen’, in: *L’Etoile du Forain*, 3 (1948), 5, p. 111.

<sup>264</sup> JACOB P., *op. cit.*, p. 80.

'familie'. Via de simulatie van een tijdelijk evenwichtsverlies en het uitspelen van de risicofactor tijdens de opbouw van de piramide, wordt reëel levensgevaar aangewend als een metafoor van de existentiële gevaren die de familie kunnen verscheuren. Het kleine kind dat in het dagelijkse leven het meeste zorg vereist, neemt in de circuspiramide de gevaarlijkste positie in en wordt dus als het ware 'opgeofferd' om de dramatische kracht van de act te versterken.

Het optreden in familieverband kan volgens Carmeli, net als het nomadisch karakter van circussen, ook beschouwd worden als een ritueel concept om grenzen te markeren.<sup>265</sup> Voor het publiek behoorden circusartiesten, die buiten de gemeenschap en de gangbare morele en sociale orde ageerden, tot een ander ras. Via hun bevreedende performance demonstreerden ze niet enkel hun buitenmaatschappelijkheid, maar bevestigden ze ook de gemeenschapsgrenzen.

Het publieke concept van 'familie' als iets dat er altijd al was geweest - of de idee dat circusartiesten '*al generaties in het circus*' actief waren - verschafte circusfamilies een tijdloos karakter. De familie werd in het circus geobjectiveerd en tot instrument gemaakt om de collectieve identiteit van het publiek te herbevestigen. Dat effect werd nog versterkt door het feit dat circusfamilies van de ene naar de andere plaats trokken en zo een nieuwe ruimtelijke orde voor het publiek creëerden (ut supra).

De buitenmaatschappelijkheid van circusreizigers in de industriële orde visualiseerde op dramatische wijze de eigen vervreemding en de persoonlijke, sociale en kosmische zingeving van de toeschouwers. Circusartiesten waren randfiguren die de grenzen van de samenleving markeerden: "It is in the margins that things are dramatically taken apart, where the syntax of the human and the social receive an image."<sup>266</sup> De fascinatie voor het circus lag precies in de noodzaak en de mogelijkheid voor het publiek om in de generationaliseerde industriële samenleving nieuwe grenzen af te bakenen, om een nieuwe ervaring van exclusie en marginaliteit te scheppen en dus, dialectisch, ook een nieuwe totaliteit of collectieve identiteit te creëren.

Het gevoel van samenhang dat verdwenen was in de loop van het moderniseringsproces, kon nu op een speelse wijze weer ingesteld worden door de buitenmaatschappelijkheid van

---

<sup>265</sup> CARMELI Y.S., 'Performance and family in British circus', loc. cit., p. 257-289.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 278.

het circus te benadrukken.<sup>267</sup> Door uitsluiting van de circusgemeenschap (de Ander) werd tussen de toeschouwers een ervaring van sociale cohesie uitgewisseld.

De aantrekkingskracht van het circus schuilde dus in de mogelijkheid voor de gemeenschap om bij de ontmoeting met een circusgezelschap deel te nemen aan zijn eigen zelfbevestiging, om te communiceren over zijn gemeenschappelijke conditie en zijn gevoelens van nostalgie te uiten. Door de gemeenschap aldus te louteren, stelde het circus het publiek in staat het schrikbeeld van zijn eigen vervreemding te verdrijven. Het circus kan daarom een product genoemd worden van de industriële orde en een symptoom van de ontologische onzekerheden die daarbij opdoken.<sup>268</sup>

Het familieconcept werd in het circus overigens nog op een andere manier bespeeld. Het circuspubliek bestond traditioneel vooral uit volwassenen die met hun kinderen de voorstelling bezochten. Aan de reacties van hun kinderen merkten de ouders hoezeer ze zelf veranderd waren, hoeveel verwondering ze zelf waren verloren. Reizende circussen wekten zo niet alleen een (verloren gewaand) gemeenschapsgevoel tussen de toeschouwers opnieuw tot leven, maar versterken ook het familiegevoel tussen de toeschouwers via de gezamenlijke deelname van ouders en kinderen aan de circuservaring.

Hoewel het verdwijnen van familienamen in de circuswereld frequent was (ten gevolge van de recurrente implosies van circusondernemingen) en de meeste artiesten hun circusoorsprong niet verder dan enkele generaties konden terugvoeren, waren genealogische claims in het circus en in de circusliteratuur bijzonder sterk aanwezig. Ook uit enkele literatuurvoorbeelden bleek al dat circusartiesten er belang aan hechtten de zuiverheid van het 'circusras' te benadrukken. Nieuwkomers werden doorgaans geweerd uit het circusleven, en tenzij door een huwelijk was het uiterst moeilijk om zich bij een circus te voegen. Zelfs indien dit wel lukte, nam de buitenstaander na verloop van tijd toch de naam van de circusfamilie aan en werd hij erkend als volwaardig lid van de familie, zeker wanneer hij zijn eigen kinderen integreerde in de act.

De meeste circusartiesten huwden overigens (al dan niet uit rationele overwegingen) toch binnen het circusmilieu:

“Meestal zijn het families waarvan alle leden in de acts werken, bijvoorbeeld ‘De Mexicaanse Trapezefamilie’ of ‘De Russische Jongleurs’. Het is onmogelijk om

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 279.



daartussen te komen, of je zou met iemand uit zo'n familie moeten trouwen. Maar dat gebeurt vrijwel nooit. De meeste huwelijken worden gearrangeerd, in de trant van: ik heb een trapezeact en ik heb een dochter; jij hebt een trapezeact en je hebt een zoon, als ze nou trouwen kunnen ze samen een trapezenummer beginnen. Want wat moet een jongleur nou met een trapezeartiest? Die hebben geen show samen.”<sup>269</sup>

Wanneer circusondernemers afkomstig waren uit de sedentaire samenleving, werden deze al snel beschouwd als de oprichters van een nieuwe circusfamilie, en over de tweede generatie werd reeds gepraat alsof ze ‘*al generaties in het circusmilieu*’ circuleerden. In de geïsoleerde circuswereld leek het behoren tot een familie van cruciaal belang.

Hoewel buitenstaanders uitgesloten werden uit het circusmilieu via de claim op de ‘familie’, lag de oorsprong van deze verwerping niet in de wens om grenzen te markeren op gebied van verwantschap of etniciteit. De traditie van familie en genealogie binnen het circus situeerde zich eerder binnen de context van de strategische functie van het familieconcept. Het uitspelen van de familietraditie in het circus was een manier voor circusartiesten om in hun onderhoud te voorzien en hun buitenmaatschappelijkheid te bevestigen tegenover het publiek.

De burgerlijke deugden en waarden die aan circusreizigers werden toegeschreven, werden beschouwd als een uniek intrinsiek kenmerk van circusartiesten. Een deugdzzaam leven gebaseerd op solidariteit, loyauteit en verantwoordelijkheidszin was volgens de circusliteratuur een noodzakelijke voorwaarde om het circusbestaan vol te houden en om het circusvak ook letterlijk te overleven:

“Il y a beaucoup d’interdépendance dans le monde du cirque; si un trapéziste manque un mouvement, il met en danger la vie de son partenaire. Les gens de cirque ne le savent que trop bien. Ils mènent une vie des plus pures, et possèdent aussi le plus pur des cœurs.”<sup>270</sup>

Carmeli stelde dat de burgerlijke waarden als het ware geïncorporeerd waren in de lichamen van de circusreizigers, met de specifieke notie van de ‘familie’ aan de basis.<sup>271</sup> Circusmensen

<sup>269</sup> PLEIJ S. en VOSSEMEER M., loc. cit.

<sup>270</sup> CALVIN J., ‘Chez les gens du cirque’, in: *L’Etoile du Forain*, 2 (1947), 3, p. 59.

<sup>271</sup> CARMELI Y.S., ‘The invention of circus and bourgeois hegemony: a glance at British circus books’, loc. cit., p. 217.

leefden volgens de circusliteratuur steevast in geïsoleerde en uitzonderlijke families en werkten op een intense en onvoorwaardelijke manier met elkaar samen. De circusreizigers reproduceerden en bevestigden op die manier de traditionele sociale categorieën en onderliggende hiërarchische concepten van de burgerlijke hegemonie. Zeker vanaf de jaren 1930, toen de traditionele identificatie van de 'natie' met de heersende klasse bedreigd raakte door meer populistische concepties van nationalisme, werd het in de burgerlijke cultuur geconstrueerde circus aangewend om de traditionele categorieën te herbevestigen.<sup>272</sup> Circus, een marginaal en voor de autoriteiten aanvankelijk bedreigend verschijnsel, werd op die manier een instrument in de burgerlijke zelfverheffing.

In het burgerlijke discours versterkte het circus niet alleen de nationale identiteit, de burgerlijke waarden, traditionele categorieën en hiërarchische symbolen, het alludeerde ook op onderliggende kosmologische veronderstellingen waarop de sociale orde was gebaseerd. Ook hier bleken de familiale waarden cruciaal in de constructie van het circus.

Circusboeken benadrukten steevast de familiale afkomst en de specifieke genealogie van circusartiesten. De geschiedenis van rondreizende circusfamilies werd daarbij niet zelden teruggevoerd tot de tijd van de eerste nomadische volkeren. Volgens de circusliteratuur stamden circussen of circuskunsten uit een ver verleden, al werd circus niet zonder meer een historisch fenomeen genoemd. Circus werd integendeel voorgesteld als een entiteit waarop geschiedenis, sociale verandering en tijd geen vat hadden.

Het is door die presentatie van het circus als onveranderlijk doorheen de tijd dat circus verondersteld werd zijn publiek terug te voeren naar de 'sfeer' van lang vervlogen tijden, naar zijn geschiedenis, dus, en naar zijn eigen persoonlijke verleden. Noties als 'familie', 'afkomst', 'stamboom' en 'voorouders' waren instrumenten van de circusliteratuur om eeuwenoude circusgeneraties te construeren en het circus te bestempelen als een onveranderlijk, steeds terugkerend fenomeen. In een tijdperk van mechanische productie, van verdwijnende authenticiteit en toenemende sociale vervreemding, werd in het burgerlijke discours over circus het familieconcept aangewend als een paradigma van reproductie van de eigen oorsprong en geschiedenis.<sup>273</sup>

Dat circussen tegenwoordig veel moeite hebben om publiek aan te trekken, is in de eerste plaats een gevolg van algemene maatschappelijke transformaties waaraan circusartiesten

---

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.*, p.218-219.

zich maar langzaam aanpassen. Het bespelen van de werkelijkheid, van de gemeenschap en de sociale orde zijn problematischer geworden in de postindustriële wereld.<sup>274</sup> In zekere zin heeft het traditionele spel van het circus met de werkelijkheid in deze nieuwe context zijn aantrekkingskracht en relevantie verloren.

Moeilijkheden liggen echter ook binnen de performance van het circus zelf, en niet in het minst in de familietraditie binnen het circus. Hoezeer de familie de circusonderneming ook draagt, ze is tevens een bron van groot conservatisme omdat ze de zoektocht naar potentieel nieuwe definitives, nieuwe kaders of nieuwe combinaties van circusroutines met andere vormen van theater afremt. De druk waaronder reizigersfamilies tegenwoordig staan, is dus niet enkel een gevolg van de marginaliteit van het circus en de kwetsbaarheid van de familiale productie-eenheid, maar heeft ook veel te maken met de weerstand tegen verandering als gevolg van de loyauteit aan de familietraditie.

---

<sup>274</sup> CARMELI Y.S., 'Performance and family in the world of British circus', loc. cit., p. 285.

### 13.5 Arbeidsethos

*“Er bestaat geen grotere toewijding aan de kunst dan het leven van circusblijvers.  
Hun hele bestaan, voor altijd, hun gezinsleven, hun opvoeding, hun relaties  
met hun kinderen, hun mannen, hun vrouwen, schoonfamilie, dieren,  
al die dingen zijn een uitdrukking en een gevolg van hun toewijding  
aan hun werk, hun kunst en hun eigen, kostbare cultuur.”*  
(Nell Stroud)<sup>275</sup>

Met het leven ‘onderweg’ en het leven in familieverband was in het burgerlijke discours over het circus nog een derde element van bewondering en idealisering verweven: het leven in het teken van de arbeid. Circusartiesten trokken van dorp tot stad om het publiek verstrooiing te brengen, maar dienden daarvoor zelf een aanhoudend leven van hard werk en discipline vol te houden. Dat ze daar in slaagden was volgens de circusliteratuur een bewijs van hun ijzersterk gestel, hun doorzettingsvermogen en hun liefde voor het vak:

“C’est un rude métier que celui d’artiste de cirque. Il demande une grande force physique et morale, des nerfs d’acier, de la présence d’esprit, une patience sans limite, une grande sobriété de vie, une connaissance approfondie de la psychologie et des aptitudes des animaux. On le voit, c’est une profession qui n’est pas à la portée de tout le monde; mais ceux qui l’ont embrassée se résignent difficilement à la quitter...”<sup>276</sup>

Om de belangstelling voor het gedisciplineerde bestaan van circusartiesten te situeren, maken we best weer even een uitstap naar de maatschappelijke transformaties die plaatsvonden in het kielzog van het moderniseringsproces. We nemen daarbij twee fundamentele ontwikkelingen uit de eerder besproken triade als uitgangspunt, namelijk differentiatie en rationalisatie.

We zagen reeds dat arbeidsdifferentiatie in het circus niet of zelden voorkwam. Alle artiesten namen alle taken op zich: ze oefenden hun acts in en voerden ze op tijdens de voorstellingen, ze verzorgden de dieren, hielpen bij de op- en afbouw van de tenten, verkochten programmaboekjes... Vrije tijd in de strikte zin van het woord was dus schaars in

<sup>275</sup> STROUD N., *op. cit.*, p. 283.

<sup>276</sup> S.n., ‘Face à face avec la mort’, in: *L’Etoile du Forain*, 5 (1950), 1, p. 13.

het circus (tenzij men de redenering van circusartiest Karel Creemers zou volgen: "Opbouwen is werken, maar spelen is wat het woord zegt: spelen.")<sup>277</sup>:

"Twintig jaren lang, zegt de dierentemmer Trubka, heb ik alle grote steden van Europa afgereisd. Maar van al deze steden ken ik slechts de onmiddellijke omgeving van het circus waar ik mijn nummer vertoonde. Nooit heb ik de tijd gevonden om er eens als toerist op uit te trekken. 's Morgens oefen ik mijn dieren, ik verzorg ze en zorg voor het voedsel; namiddag en avond zijn benomen door de voorstellingen in het circus. Na mijn werk blijft er weinig lust over om verstrooiing of gezelschap op te zoeken. Er zijn nochtans mensen die vinden dat wij een los leventje leiden. Ons beroep, onze dieren... meer hebben wij niet nodig. Het is zelfs genoeg om er een heel mensenleven mee te vullen."<sup>278</sup>

Dergelijke getuigenissen maakten het lezerspubliek duidelijk dat circusartiesten, in tegenstelling tot wat blijkbaar werd verondersteld, uitermate plichtsbewuste en harde werkers waren. Dat ze aan het eind van de werkdag nog weinig zin hadden in een verzetje, moest bovendien allerminst beklagenswaardig worden bevonden. Een gedisciplineerd en consciëntieus leven zorgde immers voor genoeg afwisseling en voldoening om er 'een heel mensenleven mee te vullen'.

Waar in de sedentaire samenleving 'wonen' en 'werken' steeds meer losgekoppeld werden en er in toenemende mate een scheiding opgetrokken werd tussen de publieke en de private levenssfeer, vielen deze aspecten in het circus nog geheel samen. Circusartiesten bewoonden een 'huis op wielen' omdat hun ambulante beroep dat vereiste. Zoals dat in de traditionele *Gemeinschaft*-verbanden van de premoderne, agrarische samenleving het geval was geweest, steunden in familiecircussen de samenwerkingsverbanden nog grotendeels op de macht van de traditie, van affinitieve banden, lotsverbondenheid en gedeelde verantwoordelijkheid (ut supra).

Het was de interdependentie in het circusbestaan die aan de basis lag van de werkiijver en de discipline van circusartiesten:

"Jaarin jaaruit komt voor de circusartiest dezelfde dagorde terug (...). Het is een leven van ononderbroken arbeid, inspanning, uithoudingsvermogen, stoutmoedigheid. In

<sup>277</sup> VAN HOVE H., *op. cit.*, p. 83.

<sup>278</sup> BECKERS R., 'In het wereldje van het circusvolk', in: *L'Etoile du Forain*, 8 (1953), 2, p. 41.

het circusprogramma staat de artist ingeschakeld gelijk 'n wiel in een kamrad. Verliest de clown zijn vrouw of zijn kind, is de circusartiest ongesteld, komen er uren van vermoeidheid of lusteloosheid... het nummer op het programma eist hem elke dag onverbiddeijk op."<sup>279</sup>

Parallel met de *rationalisatie* van de leefwereld trad tijdens het moderniseringsproces ook een *disciplinering* op van het dagelijks leven. Foucault sprak in dit verband over de ontwikkeling van machtsprocedures die erop gericht waren het menselijk lichaam te 'temmen' of te 'dresseren': "Het ging erom het lichaam af te richten, zijn bekwaamheden op te voeren, zijn krachten uitputtend te benutten, zijn nuttigheid en volgzzaamheid gelijkelijk te doen toenemen en het op te nemen in doelmatige en economische beheerssystemen".<sup>280</sup> 'Discipline' was in zijn visie de rationalisatie van lichaamskracht en -gedrag. In de moderne, industriële samenleving moest de beschikbare menselijke arbeidskracht op de meest efficiënte wijze worden benut met het oog op maximale winst en productiviteit. Rationalisatie op de werkvloer ging daarom gepaard met een rationalisatie van de arbeidskrachten in de betekenis van stijgende zelfbeheersing, een grotere zelfsturing en een strakkere gedragsregulering.<sup>281</sup>

De circusliteratuur droeg bij tot de interiorisering van deze moderne deugden en normen in verband met arbeid door circusartiesten systematisch te representeren als mensen die uit liefde en piëteit voor hun ambacht en als gevolg van een soort beroepseer de hoogste graad van zelfdiscipline aan de dag legden:

"Om het te brengen tot een 'ster' in het nummer is hun niets, hoegenaamd niets te veel, en schuift al het overige ver op het achterplan. Daarvoor leggen zij zich een streng en sober leven op. Geen buitensporigheden in spijs en drank. Geen verkwisting van krachten."<sup>282</sup>

Het sobere, gedisciplineerde leven van circusmensen werd wel vaker gestaafd aan de hand van hun preferenties op het gebied van drank:

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>280</sup> FOUCAULT M., *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit I*, Nijmegen, SUN, 1984, p. 137, geciteerd in: VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 327.

<sup>281</sup> VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 328.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 43.

“Le café, le thé et les eaux minérales sont les boissons favorites des gens du voyage. Rarement de la bière, du vin et des liqueurs.”<sup>283</sup>

Nauw verbonden met dit plichtsbewuste, bijna ascetische circusbestaan is Webers begrip ‘arbeidsethos’ (*Wirtschaftsethos*). Hieronder wordt de kapitalistische mentaliteit verstaan om de verworven winsten niet op te souperen, maar deze opnieuw te investeren voor het nog beter vervullen van de beroepsplicht. Het verwerven van geld is dus geen doel op zich, maar middel tot een ander doel: het beroep plichtsgetrouw uitoefenen en daarmee aantoonbaar economisch succes behalen.<sup>284</sup>

Weber stelde dat de moderne, westerse mens voor alles een *Berufsmensch* is, hetgeen wijst op de dominerende rol van het arbeidsethos voor de identiteit.<sup>285</sup> Het is inderdaad opvallend hoe in de circusliteratuur beroemde circusdirecteurs steevast werden voorgesteld als prototypes van de *selfmade man*. Op basis van een aangeboren, buitengewoon doorzettingsvermogen en ondanks talloze tegenslagen en moeilijkheden, waren deze bijzondere persoonlijkheden er in geslaagd zich op te werken *from zero to hero* en aan het hoofd komen te staan van een prestigieuze circusonderneming.

De levensloop van circusdirecteurs begon steevast met een beschrijving van hun jeugdige verlangen naar een avontuurlijk, opwindend bestaan, in combinatie met hun uitzonderlijke moed en volharding om die droom ook werkelijk ten uitvoer te brengen. Zo lezen we over de Belgische circusdirecteur Demuynck (1893-1982):

“Ce fils de la maison avait autre chose derrière la tête. Il rêvait de prouesses acrobatiques, d’aventures un peu fantasques. Et, parce qu’il avait le feu sacré, il convertit un de ses frères à cette idée et entreprit, avec lui, de conquérir le monde.”<sup>286</sup>

Het besluit om voor een circuscarrière te kiezen werd vaak geënceneerd als een letterlijke vlucht of ontsnapping uit het ongelukkige leven in de burgermaatschappij. De hele aanloop naar uiteindelijk professioneel succes en sociaal prestige werd overigens niet zelden gestructureerd als een typisch heldenepos, waarbij de held (de circusdirecteur in spe) allerlei beproevingen en tegenslagen moest doorstaan om zijn vooropgezette doel (het te ‘maken’ in

<sup>283</sup> A. B., ‘Vive les gens du voyage!’, in: *L’Etoile du Forain*, 4 (1949), 6-7, p. 133.

<sup>284</sup> VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>286</sup> E. B. & G. K., ‘Devant lui, on tire son chapeau’, in: *L’Etoile du Forain*, 8 (1953), 4, p. 73.

de circuswereld) te bereiken. Een voorbeeld uit een krantenartikel van 1931, over het leven van Hans Stosch, directeur van het Duitse Circus Sarassani:

“Vijftig pfenningen had Hans Stosch op zak, toen hij na een ruzie met zijn gouvernante van huis wegliep om ‘s avonds doodmoe in een klein dorpscircus bij Leipzig in Pruisen te belanden; tien mark was het eerste salaris, dat hij daar als staljongen verdiende.

‘s Nachts als de anderen sliepen of kaart speelden dresseerde hij apen, katten en witte muizen en dacht aan zijn toekomst. Drie jaren later bezit hij drie wagens met gedresseerde dieren. (...) In 1901 treedt hij voor het eerst met een eigen circus in Brandenburg op. Een storm slaat zijn tent neer, doch hij bouwt haar met vereende krachten terstond weer op [etc.]”<sup>287</sup>

Het achterliggende ideologische motief van dit discours van de *selfmade man* en de nadruk op het arbeidsethos in de circusliteratuur, was de verspreiding van de morele les dat hard werken, discipline en doorzettingsvermogen uiteindelijk altijd leidden tot materiële welvaart en tot ‘symbolisch kapitaal’ – een term ontleend aan Bourdieu, die in dit verband begrepen kan worden als naam en faam, een goeie reputatie en de erkenning door vooraanstaande personen in de samenleving. De idee dat sommige artiesten er louter op basis van professionele inzet en volharding in geslaagd waren de maatschappelijke ladder op te klimmen tot welstellende, gedistingeerde types met een hoog sociaal aanzien, stelde de lezers en toeschouwers gerust inzake hun eigen mogelijkheden tot sociale mobiliteit:

“La roulotte du saltimbanque est devenue une caravane luxueuse, un auto-car, un pullman valant plusieurs centaines de mille francs. Quant à l’artiste d’attraction, il est devenu un gentleman, habillé à la dernière mode, les doigts garnis d’or et de diamants et possédant un compte en banque sans oublier plusieurs propriétés. Car, nombreux sont les artistes qui sont millionnaires, tels que le châtelain Adrien Grock et les grands directeurs de cirques ambulants, tels les Amar, les Bouglione, etc. Plusieurs écuyères ont épousé des princes, des barons et des comtes.”<sup>288</sup>

<sup>287</sup> ROSSI N., ‘Sarrasani, of de zorgen van een maharadja’, in: *De Groene Amsterdammer*, 26/09/1931.

<sup>288</sup> A.B., ‘Vive les gens du voyage!’, in: *L’Etoile du Forain*, 4 (1949), 6-7, p. 134.



In zekere zin reproduceerde de circusliteratuur door die voorstellingswijze het meritocratisch ideaal of 'prestatieprincipe' uit de industriële maatschappij. Dit houdt in dat mensen een positie in de samenleving bezetten op basis van hun persoonlijke capaciteiten en verwezenlijkingen, in plaats van door factoren als milieu en afkomst. In de sociologie spreekt men in dit verband van een verschuiving van positieverwerving door *ascription* (toekenning, op basis van geboorte of afkomst) naar positieverwerving door *achievement* (verwezenlijking, door prestaties).<sup>289</sup>

Dat de rijkdom van bepaalde circusfamilies effectief een publiekstrekker was, blijkt uit het feit dat het in bovenstaand fragment vermelde *Circus Amar* dit aspect, al dan niet met een ironische knipoog, zelfs uitspeelde op de circusaffiches als een unieke kwaliteit ...



Fig. 26 Le clown le plus payé du monde

<sup>289</sup> VAN HOOFF J. & VAN RUYSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 95.

We hebben nu de drie pijlers besproken op basis waarvan het circus in de circusliteratuur werd gerepresenteerd, en die circusartiesten zelf ook uitspeelden om hun aantrekkingskracht bij het burgerlijke publiek te maximaliseren: nomadisme, familiemoraal en arbeidsethos.

Daarbij is hopelijk duidelijk geworden dat de beeldvorming over circusartiesten in veel gevallen een geromantiseerde, geïdealiseerde voorstelling was van de werkelijkheid, die het impliciete ideologische doel had om enkele typisch burgerlijke waarden en deugden ten voorbeeld te stellen van de toeschouwer en de lezer. In functie daarvan werden circusreizigers in de circusliteratuur stelselmatig gezuiverd van hun oorspronkelijke, negatieve stigma en naar voor geschoven als een *idealtipe* van de goede burger, behept met kwaliteiten als moed, volharding, solidariteit, beroepseer en familiezin. We vinden dit nog eens zeer expliciet bevestigd in onderstaand fragment:

“Les bourgeois, qui ont forgé jadis l’expression de ‘saltimbanque pour les ‘banquistes’, les ‘gens du voyage’, qui passaient quelques jours dans les murs de la ville, étaient loin de s’imaginer que cette désignation malveillante serait considérée plus tard comme un titre d’honneur. Aujourd’hui, pour ceux qui savent quelque chose des artistes d’attraction, du peuple qui fait le tour du monde pour gagner sa vie, ces mots ne recèlent que les qualités les plus belles et les meilleures que puissent avoir les hommes. Ces merveilleux artistes - hommes, femmes et enfants - possèdent un courage à toute épreuve, et la sûreté du geste, l’esprit de camaraderie et le zèle, le sentiment de l’honneur professionnel et le sens familial; ils possèdent ce signe caractéristique de la bonne bourgeoisie à une telle perfection que les ‘pantouflards’ qui ont voulu les souiller en les appelant ‘saltimbanques’, feraient bien de prendre exemple sur eux.”<sup>290</sup>

Een gedisciplineerde, sobere levensstijl gebaseerd op huiselijkheid en familiewaarden - zoals die werd verbeeld in de beschrijvingen van het circusbestaan - bood het vooruitzicht op een lang, gezond en gelukkig leven:

“Un foyer, une famille, une vie réglée et sobre permettent aux artistes d’attraction, dramatiques et lyriques de vivre vieux. Au cirque, nous avons pu applaudir des écuères comme Thérèse Renz qui, à 76 ans, montait encore à cheval, et Ernest

<sup>290</sup> A.B., ‘Vive les gens du voyage’, in: *L’Etoile du Forain*, 4 (1949), 6-7, p. 134.

Schumann qui, ayant à peu près le même âge, conduisait une cinquantaine de chevaux en piste. Vive les gens du voyage!”<sup>291</sup>

De vreugdekreet aan het eind van dit fragment bejubelde in feite de superioriteit van de burgerlijke hegemonie. Wie ‘naar het circus ging’, zag daar het nut en de geldigheid in van de burgerlijke deugden, normen en waarden uit de moderne kapitalistische cultuur. Het publiek applaudisseerde aan het eind van de voorstelling niet alleen voor de prestaties van de circusartiesten als performers, maar ook voor hun verwezenlijkingen als persoon - en daarmee ook onrechtstreeks voor de realiseerbaarheid van de eigen doelen en idealen.

Binnen het kader van de geïndustrialiseerde, geïndividualiseerde en gefragmentariseerde wereldorde wilden toeschouwers zich ervan vergewissen dat in het circus alles nog was als vroeger. Wanneer het circus naar de stad kwam, kon geredelijk worden aangenomen dat dezelfde routines zouden worden opgevoerd, dezelfde conventies zouden worden in acht genomen en dezelfde ervaringen zouden worden opgewekt als bij een vorig circusbezoek (cf. de vergelijking tussen circus en soaps, ut supra).

Het circus deed op die manier dienst als een instrument waardoor de toeschouwers zich met elkaar verbonden tot een illusoire ‘gemeenschap’ met een collectieve ‘geschiedenis’.<sup>292</sup>

Impliceerde dit dan dat de illusie van totaliteit werd ontmaskerd of mee verdween zodra het circus de stad weer verliet?

Het is hier dat volgens Carmeli de functie van het romantische, nostalgische discours over circus in werking trad. De beschrijvingen van circusvoorstellingen en -artiesten in de circusliteratuur (lokale pers, kinderboeken, historische of anekdotische werken van circusfanaten) wekten de beleving van circusbezoek telkens opnieuw tot leven en vermeden zo de onthulling van de illusoire, geconstrueerde samenhang in de wereld die door het circus was ingesteld. Tegelijk toonde het in de circusliteratuur beschreven persoonlijke, professionele en materiële succes van circusreizigers de validiteit aan van de ideaaltypische burgerlijke waarden en normen, zoals discipline, familiezin en solidariteit. Of zoals Carmeli het uitdrukte: “Writing and talking circus are, in this respect, no less important than being faced by the circus performers. All these layers of performance together constitute a precarious and precious modern dream”.<sup>293</sup>

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>292</sup> CARMELI Y., ‘Circus play, circus talk, and the nostalgia for a total order’, loc. cit., p. 162.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 163.

In de loop van dit onderzoek werd reeds verschillende keren aangetoond hoe het circus zelf mee bijdroeg tot de constructie en inkleding van deze 'precaire moderne droom'.

Eén onderwerp kwam daarbij nog niet aan bod: het sacraal en ritueel karakter van de circusperformance. De manieren waarop het circus traditionele hiërarchische symbolen en rituelen bespeelde en de voorstelling presenteerde als een soort religieuze plechtigheid, staat centraal in het volgende en laatste deel van dit werk.



**Fig. 27** Drie circusartiestes poseren voor de foto

### 13.6 Rituelen en sacraliteit

*“Elke avond hoorde ik een andere kerkklok die op haar manier de uren sloeg, of het evangelie aankondigde, zonder in haar bronzen stelligheid te weten dat in de kleine cirkel ernaast nog een blijde boodschap werd verkondigd.”*  
(Danny Ronaldo)<sup>294</sup>

In elke maatschappij wordt een onderscheid gemaakt tussen de sfeer van het profane en van het sacrale. Ten opzichte van het profane handelt men zakelijk, economisch en berekend. Ten opzichte van het sacrale handelt men oneconomisch en irrationeel, gemotiveerd door vrees en eerbied. Totem, Vlag of Heilige Schrift: allemaal belichamen ze het sacrale.

De Franse socioloog Emile Durkheim meende dat de gevoelens en gedragingen tegenover het sacrale de essentie vormden van het verschijnsel *religie*: een soort oervorm die in de moderne, gerationaliseerde samenleving in een weliswaar meer gecompliceerde, maar in wezen onveranderde gedaante herkenbaar is. Volgens hem was het fundamentele object van verering niet zozeer de concrete totem, diersoort, plant of godheid, maar een onpersoonlijke, anonieme kracht die het individu enerzijds overstijgt en een gevoel geeft van nietigheid, en het anderzijds steun en houvast biedt en een bron is van gemeenschappelijke overtuigingen.<sup>295</sup> De bron van deze kracht kon volgens Durkheim niets anders zijn dan de samenleving zelf. Terwijl de gelovigen menen dat ze hun band met de goddelijke kracht verstevigen, herbevestigen ze in feite hun gemeenschapsbanden en de cohesie van hun sociale structuur. Met andere woorden: wanneer mensen bij grote religieuze plechtigheden in een soort euforie raken, dan is de oorsprong van hun geluksgevoel het besef opgenomen te zijn in een breder sociaal netwerk.

Onder invloed van de voortschrijdende secularisering in het moderniseringsproces raken de conventionele godsdiensten echter sterk in verval en kunnen deze bijgevolg steeds minder hun rituele, gemeenschapsvormende functie vervullen. Tegelijk blijft in alle menselijke samenlevingen de nood bestaan aan stelsels van geloven en aan praktijken met betrekking tot het sacrale. Elke maatschappij heeft nood aan rituelen waarin mensen hun verbondenheid met het hen omvattende sociale kader kunnen herbevestigen en versterken.

Durkheim verwachtte dan ook dat er nieuwe, moderne equivalenten van religieuze rituelen zouden worden ontwikkeld, die de functies zouden overnemen van de traditionele religies.

<sup>294</sup> VAN HOVE H. (red.), *op. cit.*, p. 7.

Als voorbeeld van dergelijke nieuwe expressievormen om de sociale cohesie te versterken, haalde Durkheim zelf onder meer de viering aan van nationale feestdagen, herdenkingsfeesten ter ere van belangrijke historische gebeurtenissen of sportmanifestaties.

Ook de komst van een circus naar de stad kon deze rituele functie op zich nemen.

We zagen reeds hoe Yoram Carmeli het nostalgische discours over circus interpreteerde als een instrument om de sociale cohesie in de gemeenschap te versterken door een illusie van totaliteit te creëren onder de toeschouwers.

De gezamenlijke beleving van de circusperformance droeg evenzeer bij tot de versterking van de samenlevingsverbanden. We kunnen in dit verband Gerard Rooijackers aanhalen, die meent dat grote publieke evenementen, feesten of rituelen het gemeenschapsgevoel versterken, omdat bij de gezamenlijk beleving ervan een tijdelijke toestand bereikt kan worden die de antropoloog Victor Turner benoemde met het begrip *communitas*.<sup>296</sup> Hieronder verstond hij de “onmiddellijke en totale momentane beleving van de groep als een homogene, niet-hiërarchische, ongestructureerde en vrije gemeenschap.”<sup>297</sup>

Via de beknopte bespreking van enkele van zijn specifieke kenmerken, codes en conventies, zal blijken dat de circusperformance één van die ‘moderne equivalenten’ van religieuze, gemeenschapsversterkende rituelen was die Durkheim voor ogen had.

### 13.6.1 De circusparade als ritueel

Het meest opvallende ‘ritueel’ dat een circus opvoerde bij zijn komst naar de stad, was de circusparade. Historicus Pascal Jacob omschreef deze als een ‘brutale esthetische uitbarsting in de stad’.<sup>298</sup> Danny Ronaldo vergeleek de circusparade onomwonden met een ritueel: “De optocht is meer dan reclame, hij is een ritueel, net als het circus zelf trouwens. Er loopt een rechte lijn van het masker van de clown naar die oeroude carnavalsvieringen, die dienden om de dode en kwade geesten te bezweren. Het vuur, de maskers, het witte gezicht. Alles is geworteld in oerrituelen en die voel je.”<sup>299</sup>

<sup>295</sup> VAN HEERIKHUIZEN B., ‘Maatschappijvisies in de klassieke academische sociologie: Emile Durkheim’, in: VAN HOOFF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *op. cit.*, p. 127-129.

<sup>296</sup> ROOIJAKKERS G., ‘Vieren en markeren. Feest en ritueel’, in: DEKKER T., ROODENBURG H. & ROOIJAKKERS G. (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnografie*, Nijmegen, SUN, 2000, p. 189-190.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>298</sup> JACOB P., *op. cit.*, p. 52.

<sup>299</sup> VAN HOVE H. (red.), *op. cit.*, p. 90.

Wanneer een circus - meestal 's nachts of in de vroege ochtend - zijn intrede deed in de stad en het zijn tenten, stallen en woonwagens had neergepoot op het daarvoor voorziene terrein, volgde de dag daarop doorgaans een ruim op voorhand en met veel poeha aangekondigde parade door de straten. Een massa kijklustigen verdrong zich rond de rijkelijk versierde praalwagens, de stoet van olifanten en de kooien met wilde dieren. Exotische danseressen, clowns en acrobaten maakten het publiek nieuwsgierig naar wat ze tijdens de voorstellingen te zien zouden krijgen, en een zeker ontzag maakte zich van de toeschouwers meester wanneer de circusdirecteur de menigte toewuifde.



Fig. 28 Circusparade met gouden koetsen

Het uitzicht en het verloop van circusparades waren duidelijk gestoeld op de esthetiek van traditionele vorstelijke, adellijke en militaire symbolen en rituelen.

In de eerste plaats kopieerde het circus het 'sprookje van de monarchie': gouden koetsen getrokken door paarden riepen herinneringen op aan de 'blijde intreden' van vorsten of edelen in de stad, de circusdirecteur werd behandeld als een koning in zijn territorium en gedroeg zich net als de 'goede vorst' als een strenge maar rechtvaardige vaderfiguur.

In de tweede plaats vertoonde het kostuum van circusdirecteurs duidelijke parallellen met militaire uniformen, en werd ook op die manier een aura van macht en prestige rond hen opgetrokken.<sup>300</sup>

Bovendien waren sommige circusdirecteurs in de loop van hun carrière uitgegroeid tot figuren met een aanzienlijke maatschappelijke status, die erkend werden door notabelen en hoogwaardigheidsbekleders en zodoende ook met de nodige *égards* werden behandeld.

Deze vaststelling kan toegeschreven worden aan het hoger beschreven mechanisme van dwang en consensus dat constant speelde in de behandeling en representatie van circussen. Voor de circusdirecteurs, die zich hoopten op te werken uit hun initiële marginale sociaal-economische status, was de hoogste carrière die ze konden bereiken precies het krijgen van nationale erkenning. Voor de machtshebbers kon de immense populariteit van een marginaal instituut als circus een bedreiging vormen voor de sociale orde. Deze dreiging werd weggenomen door de grote, succesvolle circussen uit eigen land openlijk te bewonderen en te vieren en ze zelfs te claimen als nationaal symbool en prestige-element. Deze tendens is nergens anders beter zichtbaar dan in Monaco, waar het vorstenhuis en het nationale circus op een intrigerende manier met elkaar zijn verweven. Ook de oprichting en ondersteuning van de Russische staatscircussen toont dit mechanisme goed aan. Dichter bij huis is de casus van het Nederlandse Circus Mikkenie representatief. Bekijken we daarvoor even het verslag dat in *L'Etoile du Forain* werd uitgebracht over de viering van het 25-jarig jubileum van de directeur van dit circus:

“Te Amersfoort werd met grote luister, en onder een geweldige toeloop van een talloze menigte, het zilveren ambtsjubileum gevierd van Dhr. Frans Mikkenie (...). Het is daarom niet te verwonderen dat de meest vooraanstaande personaliteiten eraan gehouden hadden zitting te nemen in de verschillende ere-comités, die in elk land [*Nederland en België*] opgericht werden, en waarvan het Nederlandse een minister telde, een staatssecretaris en de voorzitter der Tweede Kamer der Staten-Generaal, terwijl het Belgische comité o.a. de burgemeester van Brussel, Antwerpen en Gent bevatte. Het was werkelijk en buitengewoon schouwspel, toen de stoet, voorafgegaan door een talrijk muziekkorps en een groot aantal ruiters, een rondtocht door Amersfoort maakte, begeleid door honderden studenten van het Utrechtse studentenkorps, die brandende fakkels droegen. Toen de open calèche, waarin Dhr. en Mevr. Mikkenie plaats hadden genomen met de Praeses Rector Senatus Veteraorum, in het circus aankwam, ging er een geweldige ovatie op, waarop de feestvoorstelling begon.”<sup>301</sup>

<sup>300</sup> Circushistorici verklaren dit meestal door te verwijzen naar de stichter van het circus, Philip Astley, die voor zijn carrière als circusdirecteur ruiter was in het Engels leger.

<sup>301</sup> J. D. J., ‘Frans Mikkenie in het zilver. 25-jarig jubileum van een groot circusdirecteur.’, in: *L'Etoile du Forain*, 7 (1952), 11, p. 238-239.



De feestelijkheden ter ere van Frans Mikkenie kunnen beschouwd worden als een soort *rite de passage*, waarin onder aanwezigheid van tal van notabelen duidelijk werd gemaakt hoe het circus dankzij zijn uitzonderlijke moed en volharding uiteindelijk de erkenning en achting had kunnen afdwingen van de hoogste instanties van de burgerlijke samenleving, “of zoals Dr. L. G. Kortenhorst, voorzitter der 2<sup>e</sup> Kamer en voorzitter van het ere-comité, het terecht zei: ‘Het jubileum van Frans Mikkenie is een nationale gebeurtenis, die aanspraak maken mag op onze dankbaarheid en bewondering!’”<sup>302</sup>

Het belang van hiërarchische noties en symbolen in het circus werd in de circusliteratuur nog op een andere manier aangekaart. Carmeli stelde in zijn onderzoek naar de maatschappelijke betekenis van het circus vast hoe “the relevance of circus to hierarchic notions and symbols is also constituted through the books’ constant appealing to the utmost symbol of nationhood, the Royalties’ visits to the circus.”<sup>303</sup>

De occasionele bezoeken van leden van het vorstenhuis aan het circus waren inderdaad een belangrijk thema in de circusliteratuur. Terwijl in deze bezoeken het koninklijk prestige werd uitgespeeld, werd ook de buitenmaatschappelijkheid van het circus opnieuw benadrukt door het circus te beschrijven als een plaats waar de hiërarchie tijdelijk werd opgeschort en de traditionele hiërarchische symbolen zelfs mochten worden gekopieerd.

De bestaande hiërarchische structuren uit de burgermaatschappij werden in het circus nadrukkelijk bevestigd door ze te bespelen, of zoals Carmeli het verwoordde: “Hierarchy and its symbols are themselves reconfirmed through being played by the outside circus.”<sup>304</sup>

### **13.6.2 De circusvoorstelling als religieuze plechtigheid**

De rituele, gemeenschapsvormende functie van circussen uitte zich tenslotte ook nog op een ander vlak. In het idealiserende discours over circus in literatuur en kunst werd ‘naar het circus gaan’ niet zelden omschreven als een mystieke ervaring.

Het circus werkte een dergelijke indruk in de hand door de manier waarop het de acts presenteerde: clownsnummers mochten dan wel met veel bombarie en chaos gepaard gaan, bij oefeningen die een sterke concentratie van de artiest vereisten, zoals acrobatie of trapezennummers, heerste een bijna serene stilte en belichtte één sobere spot de actie in de

<sup>302</sup> Idem, p. 239.

<sup>303</sup> CARMELI Y.S., ‘The invention of circus and bourgeois hegemony: a glance at British circus books’, loc. cit., p. 217.

<sup>304</sup> Idem.

piste. De kostuums en artiestennamen refereerden bovendien vaak aan de Antieke mythologie. Zo presenteerde de moderne dompteur in de loop van de 19<sup>de</sup> eeuw zich vaak in de ring als de halfgod Hercules, om op die manier de triomf te symboliseren van de mens over de vijandige natuur.

Aan circusartiesten werd om die reden vaak een bijna goddelijk, irreëel karakter toegeschreven. We halen hier slechts enkele van de vele voorbeelden aan:

“C’est pourquoi, au cirque, l’humain sort souvent de sa gangue pour devenir un être irréel. Malgré leur courage et leur cran, certains acrobates aériens, en sortant de la piste, paraissent toujours désorientés, comme s’ils avaient été maudits par une déesse inconnue. Touchant terre, revenant enfin sourire sur le tapis-brosse ils doivent se féliciter d’avoir échappé encore une fois à la mort.”<sup>305</sup>

Of nog :

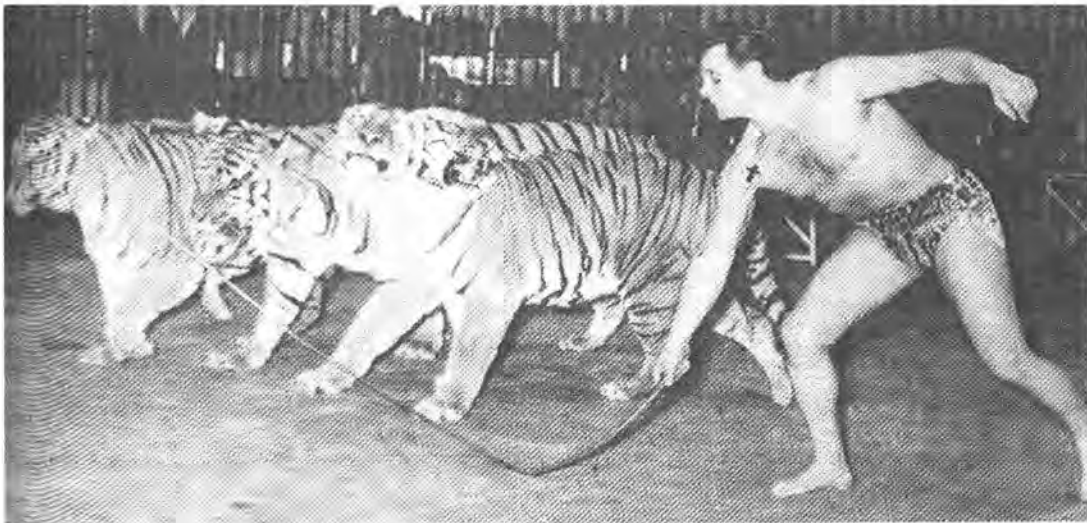
“Reeds lang op voorhand had ik moeizaam het geld voor het entree-kaartje bijeen gespaard en toen de Heer Directeur Gustaaf Demuynck dan eindelijk in de piste verscheen, in onberispelijk rokkostuum en gevangen in het licht der schijnwerpers, leek het mij wel alsof er een soort godheid tevoorschijn kwam, om er die even goddelijke creaturen die zijn prachtige paarden waren, te laten evolueren in de magische cirkel van zand en zaagsel. Nooit ofte nimmer zou ik het hebben gewaagd hem aan te spreken! Alleen zeer hooggeplaatste personen konden dit doen, zo dacht mijn kinderlijke geest. Naïeve, maar heerlijke kinderdroom. (...) Later, toen ik Gustaaf persoonlijk leerde kennen, zou blijken dat hij, net als iedereen, een mens van vlees en bloed was.”<sup>306</sup>

In het katholieke tijdschrift *L'Etoile du Forain* werd deze semi-goddelijke uitstraling van circusartiesten uiteraard toegeschreven aan de kracht van hun geloof en de hulp die ze kregen van God:

<sup>305</sup> SERGE, ‘Danger de mort!’, in: *L'Etoile du Forain*, 7 (1952), 4, p. 85.

<sup>306</sup> GILBERT H. & PUTTEVILS G., *Gustaaf Demuynck 1893-1982: herinneringen aan een groot circusdirecteur*, S.l., Vereniging van Circusvrienden, 1993, p. 3.

“Een slank meisje vliegt door de ruimte van de circuskoepel, spookachtig, onreëel. Schijnwerperslicht omstraalt de weke konturen van de sneeuw witte tricofiguur; golfachtig fladdert een zijden doek van de fijne schouders; in het zwarte haar schitteren edelstenen; uit de rode lippen en de lichte ogen vormt zich een glimlach en als de arm met de parapluie in de hoogte gaat - een veiligheid bij de moeilijkste toer - het slanke been tot een rechte hoek in de hoogte gaat, gestrekt tot in de teenspitsen, het gehele meisjeslichaam tot nauwkeurige spiermechaniek geworden is, preciese geometrie van ledematen, als de naar boven kijkende mensen in dat zwevend wit daarboven slechts nog iets spookachtigs phantastisch zien, dan weet ik, dat ik de werkelijkheid van deze koningin der lucht ken en dat is: het kleine diamanten kruis, dat zachtjes op haar borst trilt.”<sup>307</sup>



**Fig. 29 Dompteur Gilbert Houcke in het nummer ‘Tarzan tussen de tijgers’, mét kruisteken om de hals**

Het plechtig, magisch karakter van circusvoorstellingen riep parallellen op met de sfeer van religieuze vieringen. De circustent kon vergeleken worden met een kerkgebouw, de circuspiste met het altaar waar de plechtigheden zich afspeelden, en voor de duur van de voorstelling voelde het publiek zich verbonden door wat het tijdens de voorstelling had gezien en beleefd.

Toch mag uit dit alles zeker niet worden afgeleid dat religieuze gebruiken en normen een sterke invloed hadden binnen het circusmilieu.

<sup>307</sup> KOBER A., ‘Circusvrouwen’, in: *L’Etoile du Forain*, 3 (1948), 5, p. 112.

We herinneren eraan dat circusartiesten omwille van hun rondreizend bestaan buiten de traditionele maatschappelijke kaders vielen, en dat had onvermijdelijk ook invloed op hun godsdienstige praktijken. Circusartiesten waren eerder bijgelovig dan gelovig. Dat blijkt duidelijk uit dit fragment over de leeuwentemmer Kapitein Schneider:

“[Hij] maakte eerst de dodensprong, deed dit 998 maal en zette dan op een avond tot grote verbazing van zijn collega’s zijn apparaat in een hoek, omdat hij het gevoel had, dat er bij de 999 maal iets zou gebeuren.”<sup>308</sup>

Ondanks de strak georganiseerde acties die de katholieke stichting *L'Oeuvre des Forains* op het getouw zette om zieltjes te winnen onder de verloren gewaande groep van circus- en foorreizigers, werd in het door diezelfde stichting uitgegeven tijdschrift *L'Etoile du Forain* de religiositeit bij (circus)artiesten niettemin toch weer geïdealiseerd:

“Het godsdienstig element draagt in het artiestenleven een eigen stempel. Een leven van beweging botst natuurlijkerwijze tegen vaste praktijken en verstarde normen. Een kerk binnenspringen en een bougie aansteken, één of ‘n heel bundeltje medailles op zich dragen, in de woonwagen de ereplaats geven aan een Christus’ of Lieve-Vrouwbeeldje, God betrekken bij geboorte, huwelijk en sterfgeval, gratis medewerking verlenen bij een liefdadigheidsfeest, ‘Gods gedacht en dat van iedereen respecteren’, - dat alles vindt de artist heel gewoon. Hij aanvaardt en prijst wel dat anderen méér doen, maar niet dat iemand minder doet. Artistenvolk, schoon volk!”<sup>309</sup>

<sup>308</sup> KOBER A., ‘Kapitein Schneider’, in: *L'Etoile du Forain*, 3 (1948), 4, p. 82.

<sup>309</sup> BECKERS R., ‘In het wereldje van het circusvolk’, in: *L'Etoile du Forain*, 8 (1953), 2, p. 44.

## *Conclusie*

Op 13 maart 2002 ondertekenden zeven van de acht huidige Vlaamse circussen een afsprakennota met voormalig Minister van Cultuur Bert Anciaux. Ze verklaarden zich daarbij akkoord met een reeks richtlijnen en kwaliteitsnormen die ertoe moeten bijdragen het circuswezen een positiever imago te verschaffen bij lokale autoriteiten, dierenrechtenorganisaties en de publieke opinie in het algemeen. In ruil voor de naleving van deze afspraken verbindt de overheid zich ertoe om de Vlaamse circussen te promoten, te ondersteunen en te subsidiëren. Deze overeenkomst kan positieve impulsen geven aan het Vlaamse circuswezen en enkele circusondernemingen helpen het hoofd financieel boven water te houden, maar moet – wanneer we de bevindingen overschouwen die in de loop van dit onderzoek zijn geformuleerd - ook vanuit een kritischer perspectief worden beoordeeld en verklaard.

In de inleiding werd – in navolging van de antropoloog Yoram Carmeli – de hypothese geformuleerd dat het circus in de loop van het moderniseringsproces werd ingeschakeld in de bevestiging en verspreiding van de burgerlijke waarden, normen en idealen.

Om die hypothese te staven werd het circuswezen om te beginnen gesitueerd in zijn historisch-maatschappelijke context.

Daaruit bleek onder meer de grote invloed van technologische en wetenschappelijke innovaties op de evolutie van het circuswezen. Nieuwe technieken op het vlak van transport, verlichting, verwarming en bouwconstructies verschaften het circus de mogelijkheid zich steeds sneller te verplaatsen, grotere tentendorpen op te trekken en het publiek comfortabeler te laten plaatsnemen. Bepaalde grote circussen groeiden op die manier uit tot luxueuze paleizen van massavermaak. Tegelijk volgden circusondernemers, steeds op zoek naar de meest unieke en nieuwste sensaties, de vooruitgang van wetenschap en techniek op de voet. Op die manier kregen mediavormen als film en technieken als röntgenstralen van meet af aan een populair podium, en droegen circussen bij tot de vulgarisering van technologische en wetenschappelijke kennis.

Daarnaast bestond ook een intense wisselwerking tussen circusspektakels en de invloed van imperialisme en kolonialisme. De stelselmatige verkenning en beschaving van de overzeese gebieden gaf in Europa aanleiding tot een fascinatie voor exotische, vreemde culturen en

volkeren, maar ook tot een diepgewortelde overtuiging van de suprematie van het blanke ras en de westerse waarden en normen.

Circussen begrepen de groeiende marktwaarde van exotiek en haastten zich om hun kostuums, woonwagens en tenten een oosters allure te geven, acts op te voeren met Indianen, fakirs en buikdanseressen en ganse Hindoe-dorpen te 'reconstrueren' voor de ogen van de nieuwsgierige toeschouwers. Ze wierpen zich vanuit dezelfde optiek op als belangrijke afnemers van wilde diersoorten, die ze aanvankelijk louter tentoonstelden in hun menagerieën, maar later ook steeds meer integreerden in de circusacts. Gedurende een bepaalde periode bestond, zeker in de Amerikaanse *side-shows* maar ook in grote Europese circussen, bovendien de traditie om uitheemse volkeren zoals pygmeeën en mensen met een fysieke handicap of '*freaks*' op te voeren voor het publiek onder het mom van educatieve of wetenschappelijke doeleinden. Tegen het midden van de 20<sup>e</sup> eeuw leidden de veranderde opvattingen over ethiek en moraliteit uiteindelijk tot een verbod op deze praktijken.

Het circus speelde niet alleen in op concrete wetenschappelijke, technologische en politieke verwezenlijkingen, het bood als populair vermaaksinstituut ook een antwoord op enkele diepgaande mentale veranderingen tijdens de modernisering.

Processen van rationalisatie, differentiatie, verstedelijking en individualisering kenmerkten de overgang van de traditionele agrarische samenlevingsstructuren (*Gemeinschaft*) naar de moderne, stedelijke samenlevingsverbanden (*Gesellschaft*). Deze overgang naar het huidige kapitalistisch maatschappijtype gaf weliswaar aanleiding tot de secularisering van het wereldbeeld en de verdieping van wetenschappelijke en technologische kennis, maar evenzeer tot gevoelens van vervreemding en machteloosheid en het verlies van sociale cohesie binnen de burgergemeenschap.

In de *closed community* van het circus, waar de artiesten volledig van elkaar afhankelijk waren voor het garanderen van hun inkomen, hun huisvesting en (in bepaalde circusacts) zelfs van hun leven, waren onderlinge solidariteit en gemeenschapszin wél nog duidelijk aanwezig. Het burgerlijk publiek kon zich in het circus niet alleen vergapen aan de grappige en gewaagde opvoeringen van clowns en acrobaten, maar kon ook een blik werpen op het functioneren van de circusgemeenschap *an sich* en op die manier voor de duur van de voorstelling het verloren gewaand gemeenschapsgevoel even herbeleven. Het romantische, nostalgische discours waarmee circus in de literatuur werd beschreven versterkte deze ervaring en droeg bij tot de idealisering van het circus als een onverwoestbaar bolwerk van solidariteit en familiale geborgenheid.

Tegenover de onttovering van het wereldbeeld verdedigde het circus hardnekkig het bestaansrecht van magie en illusie; tegenover de toenemende rationalisering en planning verheerlijkte het circus het irrationele en het onverwachte; en tegenover de voortschrijdende beschaving bleef het circus beroep doen op de zintuiglijke, animale, naïef-kinderlijke instincten van de mens. Tegelijk stilden circusspektakels de honger van de toeschouwers naar steeds nieuwe ervaringen, visuele prikkels en sensaties.

In de loop van dit onderzoek kon echter worden aangetoond dat deze magische, exotische, sprookjesachtige wereld van het circus in feite een romantisch ideaalbeeld was, een bewust gecreëerde optische illusie waarachter een uiterst gestructureerde, gerationaliseerde logica schuilging die zowel de belangen diende van de circusleden zelf als die van de burgerlijke hegemonie. Twee fenomenen lagen daaraan ten grondslag: de enorme economische kwetsbaarheid van circussen en de daartegen ontworpen overlevingsstrategieën, en het bedreigend karakter van circusgezelschappen voor de bestaande maatschappelijke orde door hun marginale, buitenmaatschappelijke positie.

In het schema van traditionele binaire opposities eigen aan het Westerse denken, situeerden de eigenschappen die met circus werden verbonden zich steevast in de 'slechte', 'vrouwelijke', linkerkolom. Zowel in het gevoerde beleid als in het gangbare discours werd het circus gemarginaliseerd en gerepresenteerd als een stereotiepe 'Ander', die gedisciplineerd en beschaafd moest worden om zijn potentieel bezoedelende invloed te onderdrukken.

Die angst voor de ordeverstorende functie van het circus werd versterkt door de onmogelijkheid om het circus onder te brengen in de bestaande taalkundige, sociale en culturele categorieën. Circusgezelschappen rekruteerden mensen uit alle geledingen van de maatschappij en met zeer verschillende afkomst. Temidden van de gesedentariseerde, sterk geürbaniseerde samenleving bleef het circus hardnekkig vasthouden aan zijn nomadische levenswijze. Hun ambulante bestaan verhinderde bovendien de integratie van circusartiesten in de bestaande maatschappelijke netwerken van sociale controle, educatie en opvoeding. In weinig andere milieus was de analfabetiseringsgraad anno 1950 nog zo hoog, en ook de invloed van het katholicisme liet er zich aanzienlijk minder gelden: de meeste circusartiesten waren eerder bijgelovig dan gelovig.

Door hun buitenmaatschappelijke status, hun marginale sociaal-economische positie, hun numerieke ondervertegenwoordiging in het bevolkingstotaal en de dwang van de familietraditie om in de groep te blijven, kunnen circusartiesten beschouwd worden als een etnisch-culturele minderheid.

Die maatschappelijke positie lag aan de basis van de aanhoudende begripsverwarring tussen circusartiesten, nomaden en zigeuners, de ambigue overheidspolitiek die twijfelde tussen een repressieve aanpak en een gedoogbeleid, en de katholieke bevoogdingsacties die vanaf het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw op het getouw werden gezet.

Waar het bij de seculiere overheid vooral ging om controle op de naleving van de wet en de vrijwaring van de morele en fysieke volksgezondheid, kwam in de katholieke acties ook duidelijk de bedoeling naar voren om zielezinnen te winnen. Beiden richtten hun pijlen echter vooral op de leefomstandigheden van woonwagenbewoners en de bescherming van circuskinderen.

Het valt op dat de overheid tegenover buitenlandse, vooral Oost- en Zuid-Europese circusgezelschappen een opvallend strakkere koers voer als ten opzichte van de nationale of West-Europese circussen, bij dewelke ze doorgaans een mildere, permissieve houding aan de dag legden – ook al waren deze niet in orde met de regelgeving. Overtredingen in verband met de vereiste vergunningen en documenten werden vaak door de vingers gezien omwille van de impliciete eerbied voor en geamuseerdheid met het ‘anderszijn’ van circusartiesten. Circusgezelschappen kregen op die manier de kans om door de mazen van het net te glippen en hun buitenmaatschappelijke status als een privilege aan te wenden. Om dezelfde reden vormde het circus ook een aanlokkelijk sociaal vangnet voor gevluchte criminelen, marginalen en ontheemden van allerlei slag – al mag het aandeel van deze figuren in de totale circusgemeenschap zeker niet worden overschat.

Desondanks stond het gevoerde beleid ten opzichte van circussen, zeker bij de katholieke organisaties die zich met de beschaving van foor- en circusreizigers bezighielden, in schril contrast met het ronduit idealiserende discours over circus in de literatuur. Dat kwam duidelijk naar voren uit de inhoudsanalyse van het tijdschrift *L'Etoile du Forain*, vanaf 1946 uitgegeven door de stichting *L'œuvre des Forains*, een organisatie die in 1886 was opgericht voor de materiële, sociale en morele verheffing van foor- en circusreizigers.

Aan deze discrepantie – het ‘achter de schermen’ marginaliseren, disciplineren en beschaven van circusreizigers enerzijds en het naar buiten toe idealiseren en tot voorbeeld stellen van het circusmilieu anderzijds – lag een duidelijk ideologisch motief ten grondslag,



dat in de loop van dit onderzoek ontmaskerd kon worden als een strategie van de burgerlijke hegemonie om een aanvankelijk bedreigend en verontrustend instituut zodanig te controleren en bespelen, dat het uitdrager werd van de dominante burgerlijke waarden, normen en idealen.

In dit 'beschavingsproces' werd het circus getransformeerd van een sociaal, economisch en cultureel marginaal fenomeen tot de zogeheten 'poëtische utopie' die we kennen uit de circusliteratuur: een soort parallel universum gekenmerkt door werkJijver, moed en doorzettingsvermogen, door familiale geborgenheid en solidariteit, door deugdzaamheid en vroomheid, kortom: het *idealtipe* van de (christelijke) burgerlijke samenleving.

Het circus behield daarbij nadrukkelijk zijn buitenmaatschappelijke status van 'Ander'. Door zich te profileren en te laten stigmatiseren als Ander kwam het circus tegemoet aan de verzuchtingen van het publiek naar escapisme, exotiek, (ont)spanning en sensatie. Door dat publiek schijnbaar de mogelijkheid te bieden zich via circusbezoek tijdelijk te onttrekken aan de vertrouwde institutionele en ruimtelijke kaders, kon de bestaande orde worden gehandhaafd en bevestigde de burgerlijke hegemonie haar legitimiteit. Een occasioneel bezoek aan het buitenmaatschappelijke circus was immers de ideale uitlaatklep voor het volk: het bood een kortstondige ontsnapping uit de realiteit, een tijdelijke en getolereerde vlucht naar een universum waar gespot en gespeeld kon worden met de heersende normen en codes, maar waar ook enkele belangrijke burgerlijke waarden en concepten werden gereproduceerd en bevestigd. Na een circusbezoek integreerden de toeschouwers zich gelouerd en opgelucht terug in de bestaande hiërarchische structuren.

De poëtische utopie van het circus was daarom in wezen een burgerlijke utopie, ontworpen in de loop van het moderniseringsproces om de bestaande maatschappelijke orde te bestendigen en tot stand gebracht door tegelijk het excentrisme en de deugdzaamheid van het circus te accentueren. Deze strategie uitte zich in het burgerlijke discours over circus onder meer in een *invention of tradition*, waarbij de genealogie van circusartiesten werd teruggevoerd tot een lang vervlogen verleden en het belang van onderlinge familiebanden werd benadrukt. In één beweging werd daarbij ook de ambulante levenswijze van circusmensen gereduceerd tot een existentiële keuze voor avontuur en exotiek, en werd arbeidsethos voorgesteld als een aangeboren eigenschap van het circusvolk.

Het circusmilieu paste zich in deze burgerlijke strategie in omwille van zijn kwetsbare sociaal-economische positie. Hoe afzijdig en wantrouwig circusartiesten ook konden staan tegenover de 'buitenwereld' met zijn betuttelende en beteugelende autoriteiten, het besef

was ook terdege aanwezig dat de overlevingskansen afhankelijk waren van de integratie in de bestaande maatschappelijke kaders en van de gunst van het burgerlijk publiek.

Hoewel kon aangetoond worden dat het ambulante karakter, het leven en werken in familieverband en het strakke, gedisciplineerde werkschema in circussen in feite overlevingsstrategieën waren van een marginale, laaggeschoolde groep om in een steeds complexer wordende maatschappij het hoofd boven water te houden, vervulde het circus daarom al te graag de hem toegemeten rol van ideaaltypische mini-maatschappij.

Circusgezelschappen benadrukten in hun *'performance'* bijgevolg zélf het belang van familiewaarden en arbeidsethos, ze verhieven hun ambulante levenswijze ook zélf tot symbool en presenteerden zich ook zélf als een exotische, buitenmaatschappelijke Ander. Ze lieten zich nadrukkelijk en op ludieke wijze bekijken als 'Ander', ze 'verborgen zich in de schijnwerpers' om hun voortbestaan te verzekeren en een al te repressief beleid te ontlopen.

De poëtische utopie van het circus was daarom een perfecte symbiose tussen de behoefte van de burgerlijke hegemonie aan een platonisch, onaards, parallel universum waar de ideaaltypische burgerlijke normen en waarden konden worden voorafgespiegeld, en het streven van het circusmilieu naar een bestendiging van zijn geprivilegieerde buitenmaatschappelijke status om zich van inkomsten, publieksbelangstelling en een gedoogbeleid te kunnen blijven verzekeren. Deze conclusie vormt tevens een illustratie van de wisselwerking tussen dwang en consensus in de uitoefening van hegemonie.

De recente ondertekening van de afsprakennota tussen de zeven erkende Vlaamse circussen en de overheid kan in die zin dan ook gezien worden als het ultieme eindpunt in het proces van canonisering en consecratie van het fenomeen 'circus' in de burgerlijke cultuur.

De afsprakennota houdt onder meer in dat "de circussen aanvaarden dat de inspectie van de afdeling Volksontwikkeling en Bibliotheekwerk van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap de voorstellingen onaangekondigd en ongehinderd kan bijwonen en inspecteren", dat ze zich ertoe verbinden "om op een constructieve wijze bij te dragen tot een positief imago van het circuswezen" en dat ze zich neerleggen "bij de jaarlijkse uitspraak over het programma door de beoordelingscommissie die is samengesteld uit minstens vier onafhankelijke deskundigen."<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> JACOBS M., *op. cit.*, p. 32.

Om de ontwikkelingen in de postmoderne hightech-maatschappij economisch nog het hoofd te kunnen bieden, moet een in oorsprong marginale, buitenmaatschappelijke groep als het circusmilieu zich op sociaal vlak dus steeds meer onder de controle en het toezicht laten plaatsen van de overheid. Van de 'buitenmaatschappelijkheid' van het circus blijft op die manier niet veel méér over dan een symbool, een thema dat ter wille van de aantrekkingskracht van het circus moet blijven worden uitgespeeld in de circusliteratuur en in de voorstellingen, ook al wordt het circusmilieu in de praktijk stilaan opgeslorpt door de 'gewone' burgermaatschappij.

Dit onderzoek naar de beeldvorming en betekenis van het circus in de burgerlijke samenleving is mijns inziens dan ook op twee manieren relevant.

Enerzijds is het circuswezen uit de traditionele sfeer van folkloristisch, anekdotisch en weinig kritisch onderzoek gehaald en binnengeleid in het ruimere studieveld van sociale verhoudingen, machtsstructuren, hegemonie en mechanismen van dwang en consensus. Anderzijds helpt deze studie inzicht te verschaffen in het mechanisme waardoor een aanvankelijk bedreigende, moeilijk classificeerbare, marginale groep in de samenleving werd ingeschakeld in de verspreiding en interiorisering van de dominante burgerlijke waarden en idealen, om vervolgens langzaam maar zeker ook zelf opgenomen te worden in het bestaande culturele canon en de maatschappelijke kaders in het algemeen.

De bestaande opvattingen over deze bij iedereen bekende maar slechts oppervlakkig gekende vorm van populaire volkscultuur zijn vanuit dit perspectief dan ook aan een grondige herziening toe...

## ***Bibliografie***

### **14. Onuitgegeven bronnen**

ANDERLECHT: RIJKSARCHIEF (RA)

*Hof van Beroep, Correctionele Rechtbank (I 281)*

- 2274, 536, 02/04/1894, Krembser Auguste, Infraction à la législation sur le travail des femmes et des enfants à Bruxelles;
- 2450, 617, 01/05/1896, Shumann Gothold, Infraction à la législation sur le droit d'auteur à Bruxelles;
- 2603, 116, 23/01/1897, Lockhart Samuel, Coups et blessures involontaires par défaut de prévoyance ou de précaution (effondrement d'un escalier) à Anvers.

BEVEREN : RIJKSARCHIEF (RA)

*Hof van Assisen West*

- Arrest 25/09/1926, 19: Nowak Roman Jean (Artiste de cirque)

BRUSSEL: ALGEMEEN RIJKSARCHIEF (ARA)

*Ministerie van Justitie, Bestuur van Openbare Veiligheid, Vreemdelingenpolitie (I 160)*

- 108-109: Affiches (1877-1884, 1840);
- 242: Artistes dramatiques (1853-1857);
- 576 : Musiciens ambulants (1875-1907) ;
- 589-592 : Nomades – voie ferrée/roulotte (1900) ;
- 651 : Statistique comparative des vagabonds (1891-1912) ;
- 830-831 : Forains (1885-1914) ;
- 833 : Troupe Buffalo Bill ;
- 838-840 : Troupes d'étrangers exhibés en publique : Cirques ;
- 846 : Protection des enfants employés dans les professions ambulantes (1888-1909).

GENT: STADSARCHIEF – MODERN ARCHIEF

*Inventaris 170, V-XXI (1043-1764/25), Reeks V, Foren*

- V 171-174: Briefwisseling betreffende de reglementering en de praktische organisatie van de Halfvastenfoor (1888-1911);

- V 176-218: Briefwisseling betreffende de aanbesteding van de standplaatsen van de Halfvastenfoor (1794-1911);
- V 220: Briefwisseling betreffende de aanbesteding van circusplaatsen tijdens de Halfvastenfoor (1888-1889);
- V 224-234: Briefwisseling betreffende de aanbesteding van de standplaatsen op de Winterfoor (1895-1909);

*Inventaris 165, XVI (Politie)*

- R 820: Lijsten van vreemdelingen die naar Gent kwamen ter gelegenheid van kermissen en jaarmarkten (1861-1866);
- R 997-998: Alfabetische registers van vreemdelingen op doorreis (1876-'78 en 1880-'82);
- R 1012: Briefwisseling en stukken betreffende de paspoorten voor kunstenaars en artiesten (1839, 1841-'44 en 1846).

GENT: UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK – HANDSCHRIFTENLEESZAAL

*Fonds Vliegende Bladen (IC)*

- Fonds IC, 237, trefwoord 'Cirque Nouvelle - algemeen' ;
- Fonds IC, 238, trefwoord 'Cirque Nouvelle - 1892-1899' ;
- Fonds IC, 239, trefwoord 'Cirque Nouvelle - 1900-1906' ;
- Fonds IIC, 31-32, trefwoord 'Cirque';
- Fonds IIIC, doos 7, trefwoord 'Cirque'.

PRIVATE ARCHIEVEN

Dé Poorter André, Zulte; Puttevils Guy, Gent; Van Lathem Erik, Gent.

MONDELINGE BRONNEN (INTERVIEWS)

- Malter Ricky (Wiener Circus), Geraardsbergen, 24/03/2002;
- Pauwels Marquis (Circus Pauwels), Brussel, 13/02/2002;
- Van Lathem Erik (Collectionneur), Gent, 16/09/2002.

**15. Uitgegeven bronnen**

- *L'Etoile du Forain. Revue Mensuelle.* Koekelberg, 1946-1953;
- *ABC-Magazine.* Brussel, 1932-1933.

## 16. Literatuur

ADRIAN P., *Cirque Parade*, Paris, Gallimard, 1974.

ALEXANDER E. & BLOM P., *Hooggeëerd publiek. Circus in Nederland, Catalogus n.a.v. de gelijknamige tentoonstelling in het Toneelmuseum Amsterdam*, Amsterdam, 1978.

ARIJS M., 'Filosofische oefeningen. Naar het circus gaan', in: *De Standaard*, 15/11/2001.

ART J., *Cultuurgeschiedenis van de Nieuwste Tijden. Capita Selecta*, Gent, RUG, Academia Press, 2001.

ARTEEL R. & VANBRUSSEL J., 'Circus en Kunst', in: *Vlaanderen*, Tielt, 23 (1974), 142, p. 260-298.

BARTHES R., 'De music-hall', in: *Mythologieën*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975, p. 227-230.

BLOM J.C.H. & LAMBERTS E. (red.), *Geschiedenis van de Nederlanden*, Baarn, Intro, 1995.

BOGDAN R., 'Exhibiting mentally retarded people for amusement and profit, 1850-1940', in: *American Journal of Mental Deficiency*, 1986, p. 120-126.

BOUISSAC P., 'Espace performatif et espace médiatisé: la déconstruction du spectacle de cirque dans les représentations télévisées', in: *Degrés*, 55 (1989), 1, p. 1-21

Idem, 'From calculus to language: the case of circus equine displays', in: *Semiotica*, 85 (1991), 3-4, p. 291-319.

Idem, 'Introduction: the circus – a semiotic spectroscopy', in: *Semiotica*, 85 (1991), 3-4, p. 189-201.

Idem, 'Pour une sémiotique du cirque', In: *Semiotica*, 3 (1971), 2, p. 92-120.

Idem, *Circus and culture, a semiotic approach*, Bloomington, Indiana, 1976.

Idem, 'Behaviour in context: In what sense is a circus animal performing?', in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 364 (1981), p. 18-26

Idem, 'Why Circus Horses Have Feathers: the 'Truth' of Natural Objects', in: DE MEY M. e.a. (red.), *International Workshop on the Cognitive Viewpoint*, Gent, 1977, p. 46-52.

Idem, 'Les avatars du clown: transformations sémiotiques et parallélisme des systèmes', in: *Semiotica*, 3 (1972), 5, p. 290-296.

Idem, 'Le statut sémiotique de l'affiche de cirque', In: *Semiotica*, 2 (1971), 4, p. 354-364.

Idem, 'The Timeless Tools of Time: Circus Performances Revisited', in: *Communication and Cognition*, 14 (1981), 2-3, p. 133-152.

BURKE P., 'Ouverture: The New History, its Past and its Future', in: Idem (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991.

CANNADINE D., 'The context, performance and meaning of ritual: the British monarchy and the 'invention of tradition', c. 1820-1977', in: HOBBSBAWM E. & RANGER T. (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

CARMELI Y. S., 'Circus play, circus talk and the nostalgia for a total order', in: *Journal of Popular Culture*, 35 (2001), 3, p. 157-164.

Idem, 'From Curiosity to Prop - a note on the changing cultural significances of dwarves' presentation in Britain', in: *Journal of Popular Culture*, 26 (1992), 1, p. 69-80.

Idem, 'The invention of circus and bourgeois hegemony: a glance at British circus books', in: *Journal of Popular Culture*, 29 (1998), 1, p. 213-221.

Idem, 'Performance and family in the world of British circus', in: *Semiotica*, 85 (1991), 3-4, p. 257-291.

Idem, 'Performing the 'real' and 'impossible' in the British travelling circus', in: *Semiotica*, (80) 1990, 3-4, p. 193-220.

Idem, 'Played by there own play: fission and fusion in British circuses', In: *The Sociological Review*, 35 (1987), p. 744-774.

CHAGALL M., *Le Cirque. Paintings 1969- '80*, New York, Thorner-Sidney Press, 1981.

COMES, *De dorpsgek van Schoonvergeten*, België, Casterman, 1983.

CONVENTS G., 'Circussen en filmvoorstellingen', in: Idem, *Van kinoscoop tot café-ciné: de eerste jaren van de film in België, 1894-1908*, Leuven, Universitaire Pers, 2000, p. 285-291.

CORBEY R., *Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika*, Baarn, Ambo, 1989.

COTTAAR A., *Kooplui, kermisklanten en andere woonwagenebewoners. Groepsvorming en beleid 1870-1945*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1996.

DARNTON R., *De kus van Lamourette. Bespiegelingen over mentaliteitsgeschiedenis*, Amsterdam, Bert Bakker, 1990.

DEBRUYCKERE T., *Zigeuners in België tussen 1868 en 1914. Structuralistische benadering van een repressiever wordend beleid*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1993 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

DE BRUYN F., *Mensen in het circus*, Utrecht, Bruna, 1961.

DE CAUTER L., *Archeologie van de kick. Verhalen over moderniteit en ervaring*, Amsterdam, De Balie/Van Halewijck, 1995.

DE GHELDERODE M., *Théâtre vol. II. La transfiguration dans le cirque*, Bruxelles, La Renaissance de l'Occident, 1928.

DEKKER T., ROODENBURG H. & ROOIJAKKERS G. (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnografie*, Nijmegen, SUN, 2000.

DENECKERE G., *Historische Kritiek Nieuwste Tijden - Eerste Licentie*, Gent, RUG, Vakgroep Nieuwste Geschiedenis, 2001.

DE POORTER A., *100 Belgische circusaffiches*, Zulte, A. De Poorter, 1992.

Idem, *Circus Minnaert. Een brok folklore*, Zulte, A. De Poorter, 1987.

Idem, *Circus Tondeurs en Dendermondse circusartiesten van weleer*, Dendermonde, A. De Poorter, 1996.

Idem, *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990.

Idem, *Gent circusstad. Twee eeuwen circusbezoek*, Aatrijke, E. Decock, 1992.

Idem, *Het kostuum vertelt. 100 jaar circuskledij in België*, A. De Poorter, Zulte, 2000.

Idem, *Van Theater Van den Berghe tot Circus Ronaldo*, Zulte, A. De Poorter, 1989.

DE RIJKE A., *Humor als bron van mentaliteitsgeschiedenis. Methodologisch ontwerp voor kwantificerend en kwalificerend onderzoek aan de hand van de Gentse weekbladders tussen 1914-1980*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1985 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

DE SCHUTTER S., *Circus in de ring geworpen: beeld over en betekenis van het circus in het Westen*, Leuven, KUL (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 2000 (Sociale en Culturele Antropologie).

DOUGLAS M., 'My circus fieldwork', in: *Semiotica*, 85 (1991), 3-4, p. 201-205.

EELBODE B., *De voorgeschiedenis van het circus: overzicht van de oudheid tot Philip Astley; bijdrage tot de historiografie van het circuswezen*, Leuven, KUL (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1982 (Instituut voor lichamelijke opleiding).

EGGINTON W., *How the world became a stage. Presence, Theatricality and the Question of Modernity*, New York, State University of New York Press, 2003.

EIPPER P., *Zirkus: Tiere, Menschen, Wanderseligkeit*, Berlin, Reimer/Vohsen, 1930.

EKKELBOOM J., 'Dat moet je gezien hebben!', In: *Kijk*, 1993, p. 60-63.



FLINT R. W., 'The circus in America. The world's largest, grandest, best amusement institution', in: *The quarterly journal of the library of congress*, 40 (1983), p. 202-233.

GAY P., 'Do your thing', in: LEERSSEN J. & RIGNEY A. (eds.), *Historians and social values*, Amsterdam, University Press, 2000.

GEERTS G. en HEESTERMANS H., *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal, Deel A-I*, Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie N.V., 1995.

GERMONPREZ C., *Tussen hemel en aarde: kermissen en circussen in Kortrijk*, Kortrijk, Groeninghe, 1995.

GILBERT H. & PUTTEVILS G., *Gustaaf Demuyneck 1893-1982: herinnering aan een groot circusdirecteur*, s.l., Vereniging van Circusvrienden, 1993.

GLEDHILL C., 'Genre and gender: the case of soap opera', in: HALL S. (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/California/New Delhi, Sarge Publications & The Open University, 1997.

GOSCINI & MORRIS, 'Western Circus', in: *Lucky Luke Collectie*, België, Lekturama, 1987, p. 53-99.

GRAMSCI A., HOARE Q. & SMITH G.N., *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*, New York, International Publishers, 1971.

HANDELMAN D., 'Symbolic types, the body, and circus', in: *Semiotica*, 85 (1991), 3-4, p. 205-227.

Idem, 'The ritual clown: attributes and affinities', in: *Anthropos*, 76 (1981), p. 321-370.

HEIRMAN P., 'Doorbraak van de industriële samenleving (1850-1940)', in: DE MAEYER J. & HEIRMAN P., *Geuren en Kleuren. Een sociale en economische geschiedenis van Vlaams-Brabant, 19<sup>de</sup> en 20ste eeuw*, Leuven, Peeters, 2001, p. 137-173.

HOTIER H., 'La transgression au cirque', in: *Kodikas Code Ars Semeiotica*, 7 (1984), 1-2, pp. 9-16.

Idem, *Signes du cirque: approche sémiologique*, Bruxelles, s.e., 1984.

Idem, *Cirque, communication, culture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1995.

Idem, *Vocabulaire du cirque et du music-hall*, Paris, Maloine, 1981.

HUNT L., *The family romance of the French Revolution*, Berkeley, University of California press, 1992.

HUYCK B., *Nomadisme in Europa. Een analyse van het standplaatsenbeleid in België, Nederland, Frankrijk en Engeland*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1999 (Politieke en Sociale Wetenschappen, Internationale Betrekkingen).

JACOB P., *La fabuleuse histoire du cirque*, s.l., Editions du Chêne, 2002.

Idem, *La grande parade du cirque*, Paris, Gallimard, 1992.

JACOBS M., *Circussen in Vlaanderen*, Brussel, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 2002.

Idem, 'Volkscultuur op wielen. Het Magic Circus van Big Bill uit Kontich', in: *Mores. Tijdschrift voor volkscultuur in Vlaanderen*, 2 (2001), 1, p. 23-27.

JEAN-LEO, *Het circusleven te Brussel. Kunstmakers en rondreizend volk vanaf de zeventiende eeuw*, Brussel, 1998.

KALB D., 'Ten geleide: onderschikking en plezier in historisch perspectief', in: KALB D. & KINGMA S. (red.), *Fragmenten van vermaak: macht en plezier in moderniserend Nederland*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

KERN S., *The culture of time and space, 1880-1918*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1983.

KEYSER M., KLÖTERS J. & BLOM P., *Van binnen moet je wezen...200 jaar Circus in Nederland*, Nieuwkoop, Heureka, 1978.

KNUTTTEL J. A. N., *Woordenboek der Nederlandsche Taal. Derde Deel, Tweede Stuk*, 's-Gravenhage/Leiden, Nijhoff, 1916.

KÜNZEL R., 'Inleiding', in: Idem, *Beelden en zelfbeelden van middeleeuwse mensen. Historisch-antropologische studies over groeps culturen in de Nederlanden, 7<sup>de</sup>-13<sup>de</sup> eeuw*, Nijmegen, SUN, 1997, p. 11-31.

LARSEN R. & HALLER B.A., 'The case of Freaks. Public reception of real disability', in: *Journal of Popular Film and Television*, 29 (2002), 4, p. 164-172.

LAUREYS D., *De Mindere Broeders van Franciscus, 1842-1992. 150 jaar minderbroeders in Vlaanderen*, Leuven, KADOC, 1992.

LITTLE K.W., 'Surveilling Cirque Archaos: Transgression and the space of power in popular entertainment', in: *Journal of Popular Culture*, 29 (1995), 1, p. 15-27.

Idem, 'The rhetoric of romance and the simulation of tradition in circus clown performance', in: *Semiotica*, 85 (1991), 3-4, p. 205-227.

LORENZ C., *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*, Amsterdam, Meppel, 1998.

MATTHIJS K., *Subculturen in de eigen samenleving. op zoek naar een definiëring van zigeuners, voyageurs, circusmensen, foorreizigers en binnenschippers*, Leuven, KUL (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 2002 (Sociale en Culturele Antropologie).

MERITS Helga (ed.), *Circus, de grootste show op aarde*, Amsterdam, Meulenhoff, 1999.

- MINNE A., *Circusmensen*, Gent, De Vlam, 1950.
- Idem, *De wereld van het circus*, Brussel, ASLK, 1982.
- Idem, *Stad op wielen: De wereld van het circus*, Antwerpen, Hadewijch, 1991.
- MOMMAAS H., *De vrijetijdsindustrie in stad en land. Een studie naar de markt van belevenissen*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 2000.
- PERE ANGE D'ANVERS, *Les Promoteurs de l'Oeuvre des Forains en Belgique*, Mons, s.e., 1937.
- PLEIJ H., *De sneeuwpoppen van 1511: literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*, Amsterdam, Meulenhoff, 1988.
- PORTER Roy, 'History of the Body', In: BURKE Peter (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- PRIOR I., *De clown en de acrobate. Een verboden liefde in nazi-Duitsland*, Baarn, De Kern, 2002.
- REMY T., *Les Clowns*, Paris, Grasset, 1954.
- ROSSEAU M., *De boeiende geschiedenis van enkele kermisnijveraars en de Gentse foor*, Gent, S.n., 1960.
- S. n., *The circus in art. John and Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota, University Gallery, 1977.
- SHARPE J., 'History from Below', In: BURKE Peter (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- SCHMITT C., *Artistenkostüme: zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- SCHUTTE X., 'De wereld als circustent. over Kees Schippers', in: *De Gids*, 160 (1997), 6, p. 427-439.
- SLIGGERS & WERTHEIM (red.), *De tentoongestelde mens. Reuzen, dwergen en andere wonderen der natuur*, Zutphen, Walburg Pers, 1993.
- STOFFERIS J., 'De ontbrekende schakel. Circus Ronaldo tussen traditioneel circus en theatercircus', In: *Mores. Tijdschrift voor volkscultuur in Vlaanderen*, 2 (2001), 2, p. 18-24.
- STROUD N., *Circusmeisje*, Amsterdam, Meulenhoff, 1999.
- THIJS A.K.L., 'Reizende poppenspelers in Vlaanderen: eeuwen van verguizing en bewondering (ca. 1600-1945)', In: VANSUMMEREN P. (red.), *Poesje-, poppen- en figurentheater te Antwerpen*, Antwerpen, Stad Antwerpen, 1997.

TIMMERMAN H., *Les Bohémiens sont là! Van rondtrekkende ambachtslieden tot zigeuners: een proces van stigmatisering in België van 1868 tot 1914*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1998 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

VAESSENS T., *Circus Dubio en Schroom: Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1998.

VAN BIESEN A., *De Gentse Halfvastenfoor in de jaren 1890-1914, 'Spiegel van haar tijd'*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 1998 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

VANDAELE A., 'Kinderarbeid in het internationale recht vroeger en nu', in: *Brood & Rozen. Tijdschrift voor de geschiedenis van sociale bewegingen*, 4 (2001), p. 163-183.

VAN DEN BERGH J., 'Een clown met een stamboom', in: MERITS H., *Circus. De grootste show op aarde*, Amsterdam, Meulenhoff, 1999, p. 147.

VANDEN BERGHE M., *De invloed van Buffalo Bill op de beeldvorming van de indianen*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 2002 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

VAN DEN BULCK H., *De rol van de publieke omroep in het project van de moderniteit. Een analyse van de bijdrage van de Vlaamse publieke televisie tot de creatie van een nationale cultuur en identiteit (1953-1973)*, Leuven, KUL (Onuitgegeven proefschrift), 2000 (Sociale Wetenschappen).

VANDERSTEEN W., 'De circusbaron', in: *Suske en Wiske Collectie*, België, Lekturama, 1987, p. 59-117

VAN GENECHTEN G., *Kermis, het spiegelpaleis van het volk*, Gent, MIAT, 1986.

VAN HOOF J. & VAN RUYSSSEVELDT J. (red.), *Sociologie en de moderne samenleving. maatschappelijke veranderingen van de industriële revolutie tot in de 21<sup>ste</sup> eeuw*, Boom, Open Universiteit, 1999.

VAN HOVE H. (red.), *Circus Ronaldo*, Kapellen, Pelckmans & Biblo, 2001.

VERVAECK S., *Inventaire des archives du Ministère de la Justice, administration de la Sûreté Publique (Police des Etrangers). Dossiers généraux (Régime Français-1914)*, Brussel, s.e., 1968.

VOVELLE M., 'Culturele tussenpersonen', in: VOVELLE M., *Mentaliteitsgeschiedenis. Essays over leef- en beeldwereld*, Nijmegen, SUN, 1985.

WAASLAND W., *Vijftig jaar circusherinneringen*, Antwerpen, Bergmans, 1990.

WALTHERY, PEYO & GOS, 'Circus Bodoni', In: *Steven Sterk*, Brussel, Lombard, 1997.

ZUCKER W., 'The image of the clown', In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3 (1954), 12, p. 310-317.

Idem, 'The clown as the Lord of Disorder', In: *Theology Today*, 24 (1967), 3, p. 306-317.

## 17. Internetlocaties

BARDIOT C., *Le cirque, modèle d'interactivité?*

<http://www.apresvillenoise.free.fr/plateaux/04revue/4clarisse.htm>, 10/11/2001.

BOGDAN R., *Freak Show. Presenting human oddities for amusement and profit*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

<http://lookinside-images.amazon.com>, 16/10/2002.

BOUISSAC P., 'Pour une sémiotique des espaces nomades en milieu urbain: le cirque dans la cité', in: *Séminaire international AISE/IASSP-ENAU, Intersémiocité de l'espace architectural et son être, son paraître et sa fiction*, Sidi Bou Said, 2000.

<http://www.semioticon.com/Bouissac/tunis.htm>, 10/11/2001.

DAVIS J., 'St. James Encyclopedia of Popular Culture. Circus', in: *St. James Encyclopedia of Popular Culture*, Gale Group, 2002.

<http://www.findarticles.com>, 21/03/2002.

Idem, *The Circus Age. Culture and Society under the American Big Top*, University of North Carolina Press, 2002.

[http://www.ibiblio.org/uncpress/chapters/davis\\_circus.html](http://www.ibiblio.org/uncpress/chapters/davis_circus.html), 23/03/2002.

DE BEUKELEER K., *Traditionele volkse feestcultuur en modernisering. Het platteland rond Gent ca. 1860-ca. 1940*, Gent, RUG (Onuitgegeven Licentiaatsverhandeling), 2002 (Vakgroep Nieuwste Geschiedenis).

[http://home.planetinternet.be/~sintlod9/volkscultuur/volkscultuur\\_deel\\_2.htm](http://home.planetinternet.be/~sintlod9/volkscultuur/volkscultuur_deel_2.htm), 25/04/2003.

LEBEDEVA A., 'Maxim Gorky's Impressions of the Circus', in: LIPOVSKY A. (ed.), *The Soviet Circus: A Collection of Articles*, 1967.

<http://www.marxists.org/subject/art/literature/children/texts/circus/gorky.html>, 06/02/2003.

OOSTERLING H., 'Het leven als spektakel', in: Idem, *Spektaculair idealisme. Over beelden, brillen en beurzen*, Symposium 'Het Spektakel', Hogeschool voor de Kunsten, Kampen, 29/04/1999.

<http://www.eur.nl/fw/cfk/oosterling/spektaculair.html>, 10/11/2002.

PLEIJ S., 'De Spektakelmaatschappij', In: *De Groene Amsterdammer*, 10/11/2002.

[http://www.groene.nl/2001/0145/sp\\_spektakel.html](http://www.groene.nl/2001/0145/sp_spektakel.html), 23/03/2003.

PLEIJ S. & VOSSEMEER M., 'Net als veel mensen ben ik afgestompt'. Een gesprek met de auteur van *Circusknecht*.', in: *De Groene Amsterdammer*, 25/09/1996.

[http://www.groene.nl/1996/39/spmv\\_cha.html](http://www.groene.nl/1996/39/spmv_cha.html), 23/03/2003.

SCHOORL M., 'Wondermensen', in: *De Groene Amsterdammer*, 29/03/2000.  
[http://www.groene.nl/2001/13/ms\\_freaks.html](http://www.groene.nl/2001/13/ms_freaks.html)

S.n., *The Circus in 20<sup>th</sup> Century American Art: Images From the World Between*, in: Resource Library Magazine, The Austin Museum of art, 2000.  
<http://www.tfaoi.com/aa/3aa/3aa299.htm>

SPARACINO F., *Transformations in the circus*.  
<http://www-white.media.mit.edu/~flavia/transformations.html>, 10/11/2001.

SUTTON J., 'Prodigies and Portents. Review of Lorraine Daston and Katherine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York, Zone Books, 1998', in: *Times Literary Supplement*, 1999, 5001.  
<http://www.phil.mq.edu.au/staff/jsutton/DastonParkreview.htm>, 16/12/2001.

TEUNS S., *De Kapucijnen: stichters, spiritualiteit*.  
[http://www.kapucijnevlaanderen.be/de\\_kapucijnen\\_.htm](http://www.kapucijnevlaanderen.be/de_kapucijnen_.htm)

TEUNS S., *De Vlaamse Kapucijnen tussen 1797 en 2000*.  
<http://www.kapucijnen-vlaanderen.be/artikels.htm>

VAN OENEN G., 'Wildheid en minoriteit', in: *Symposium 'Denkbeelden van Minderheden'*, n.a.v. Chaos ex Machina CFKj 1, Rotterdam, 19/06/1999.  
<http://www./webzine/webzine1/pop12.htm>, 24/06/2003.

## 18. Illustraties

### Fig. 1

'Koorddanser Colleano', ca. 1930, in: JACOB P., *La fabuleuse histoire du cirque*, s.l., Editions du Chêne, 2002, p. 224.

### Fig. 2

'Affiche Circus Libot', s.d., in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 173.

### Fig. 3

'Circusparade met koets en olifant', s.d., in: JACOB P., *La fabuleuse histoire du cirque*, s.l., Editions du Chêne, 2002, p. 20-21.

### Fig. 4

'Circuspicture II', 1911, August Macke  
[http://www.abacus-gallery.com/paintings/Macke\\_circus\\_pictureII.shtml](http://www.abacus-gallery.com/paintings/Macke_circus_pictureII.shtml)

### Fig. 5

'Clown in de spotlichten', s.d., in: JACOB P., *La fabuleuse histoire du cirque*, s.l., Editions du Chêne, 2002, p. 108.

### Fig. 6

'Cirque Congo van Victor De Jonghe', 1967, in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 53.

### Fig. 7 en 8

'Foto's uit de GAIA-campagne tegen dierenleed in circussen', 2003, in:  
<http://www.gaia.be/nl/nieuws/240103.html>.

### Fig. 9

'Cirque Francy van Edi-Ruth en Francy', 1935, in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 117.

### Fig. 10

'Het nieuwste nummer in circus Europa', 1938, in: *De Groene Amsterdammer*, 24/12/1938, p. 33 - <http://www.groene.nl - historisch archief 1877-1940>

### Fig. 11

'Groepsfoto Circus Semay', s.d., in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 41.

### Fig. 12

'Henri Hendrickx en dochter Rosette jr.', s.d., in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 92.

### Fig. 13

'Vier jonge acrobates in het circus', s.d., in: JACOB P., *La fabuleuse histoire du cirque*, s.l., Editions du Chêne, 2002, p. 83.

**Fig. 14**

'Pater Raymondus Beckers roept de slapende woonwagenbewoners van Schaarbeek naar de zondagsmis', s.d., in: LAUREYS D., *De Mindere Broeders van Franciscus, 1842-1992. 150 jaar minderbroeders in Vlaanderen*, Leuven, KADOC, 1992, p. 228.

**Fig. 15**

'L'Ecole Foraine te Schaarbeek', s.d., in: LAUREYS D., *De Mindere Broeders van Franciscus, 1842-1992. 150 jaar minderbroeders in Vlaanderen*, Leuven, KADOC, 1992, p. 214.

**Fig. 16**

'Voorblad van L'Etoile du Forain', ca. 1950, in: L'Etoile du Forain, 7 (1953), 1.

**Fig. 17**

'Notre-dame des forains', s.d., in: PERE ANGE D'ANVERS, *Les Promoteurs de l'Oeuvre des Forains en Belgique*, Mons, s.e., 1937, p. 11.

**Fig. 18**

'Traditionele woonwagens', s.d., in: VAN GENECHTEN G., *Kermis, het spiegelpaleis van het volk*, Gent, MIAT, 1986, p. 73.

**Fig. 19**

'Grand Cirque De Jonghe te Doornik', 1930, in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 50.

**Fig. 20**

'En na de avondvoorstelling begeeft een wonderlijke stoet zich naar het fort', in: GOSCINI & MORRIS, 'Western Circus', in: *Lucky Luke Collectie*, België, Lekturama, 1987, p. 84.

**Fig. 21**

'Odilon, Suzanne, Gaston en Gustaaf Bernart (Circus Minnaert)', 1920, in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 74.

**Fig. 22**

'Eugène Babusio en broer Charles', ca. 1901, in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 119.

**Fig. 23**

'Trio Powels', ca. 1920, in: DE POORTER A., *De geschiedenis van de Belgische circussen*, Zulte, A. De Poorter, 1990, p. 67.

**Fig. 24**

'Affiche Circus Semay. Divertissement, acrobatie. Bon pour Théâtres, Variétés, Spécialités pour Cirques. Fil de fer. Travail équestre. Travail à la perche. (Verzameling Mevr. Moeys, Gent)', s.d., in: VAN GENECHTEN G., *Kermis, het spiegelpaleis van het volk*, Gent, MIAT, 1986, p. 141.

**Fig. 25**

'Piramide met man en vrouw', s.d., in: MINNE A., *Stad op wielen: De wereld van het circus*, Antwerpen, Hadewijch, 1991, p. 75.



**Fig. 26**

'Zavatta, le clown le plus payé du monde', s.d., in: JACOB P., *La fabuleuse histoire du cirque*, s.l., Editions du Chêne, 2002, p. 137.

**Fig. 27**

'Circusartiesten met koningskroon', s.d., in: VAN GENECHTEN G., *Kermis, het spiegelpaleis van het volk*, Gent, MIAT, 1986, p. 142.

**Fig. 28**

'Praalwagen uit circusparade', s.d., in: FLINT R. W., 'The circus in America. The world's largest, grandest, best amusement institution', in: *The quarterly journal of the library of congress*, 40 (1983), p. 212.

**Fig. 29**

'Gilbert van Houcke en zijn tijgers', s.d., in: MINNE A., *Stad op wielen: De wereld van het circus*, Antwerpen, Hadewijch, 1991, p. 93.