

het circus in de film



'Les clowns' van Federico Fellini.

Bij de aanvang van deze eeuw werden de eerste bioscopen, de zogenaamde *nickelodeons*, vaak geïnstalleerd in foortenten, met als naaste burens en concurrenten het vanouds populaire circus. Uit deze prille jeugdijaren heeft de film steeds heimwee overgehouden naar haar vroegere burens, zodat het primitieve en opwindende circusleven regelmatig opdook als thema of als achtergrond voor talloze filmscenario's. In navolging van het circus bezat het nieuwe filmmedium, dat voorlopig nog niet de gaven van het woord en het geluid gekregen had, op haar beurt eigen clowns, unieke droomwezens die koddige en poëtische weerspiegelingen zijn van de eeuwige mens met al zijn dwaasheden en miserieën. Het is dan ook geen wonder dat sommige van die weergaloze en legendarisch geworden komieken van de stomme film destijds gedebuteerd hadden op het zagemeel van een circuspiste, zoals Buster Keaton, die als kind met zijn ouders opgetreden was in een acrobatennummer. De eerste grote film die het circusleven als onderwerp aanwendde was *De Vier Duivels*, een Deense film van Robert Dinesen uit 1911. De film behaalde over geheel Europa zoveel succes dat de Zweed Anders Wilhelm Sandberg in 1919 te Berlijn een *remake* draaide. In 1928 volgde te Hollywood een derde versie, geregisseerd door niemand minder dan Friedrich Wilhelm Murnau, een

van de belangrijkste grootmeesters uit de periode van de stomme film. Het centrale personage is telkens een acrobaat, die ten onder gaat aan zijn liefde voor een mooie vamp. De Berlijnse versie bevatte reeds trapezennummers, die bijna de vergelijking kunnen doorstaan met die uit het beroemde *Variété* (1925), het meesterwerk van E.A. Dupont en een der hoogpunten van de destijds toonaangevende Duitse filmproductie. Emil Janning, Lya de Putti en Warwick Ward vertolken een trio trapezisten in deze film, maar voor de uitvoering van hun halsbrekende en merkwaardig verfilmden nummers werd een beroep gedaan op de bekende Drie Codona's. In 1940 zou het leven van deze groep door Arthur Maria Rabenalt zeer vrij bewerkt worden in *Die drei Codona's* met René Deltgen. *Variété* vertelt over de rivaliteit tussen acrobaten, die samen levensgevaarlijke nummers moeten uitvoeren, niettegenstaande hun onderlinge verdeeldheid wegens sentimentele driehoeksproblemen. Ditzelfde schema zou nog herhaaldelijk opduiken, niet enkel in de dubbele spreekfilmversies van *Variété* onder de regie van Nikolas Farkas (1935), met Jean Gabin in de Franse en Hans Albers in de Duitse hoofdrol. We vinden dit thema tevens terug o.m. in *Manège* of *Un dramma al circo* (1938), een Duits-Italiaanse co-productie van Carmine Gallone, of dichterbij ons in het te Parijs gedraaide *Trapeze* (1956) van Carol Reed, met Burt Lancaster, Gina Lollobrigida en Tony Curtis als de eeuwige driehoek. Na *Variété* zou men eigenlijk moeten wachten tot in 1938, eer onze landgenoot Jacques Feyder met *Les gens du voyage* en zijn Duitse dubbelversie *Fahrendes Volk* weer een ernstige poging onderneemt om het gewone leven van de circusmensen realistisch uit te beelden, zonder al te veel schijnwerpersromantiek. Hoofdzakelijk opgenomen te München bevatte deze dramatische film enkele moeilijke staaltjes van tijdgersuur, waarvoor Françoise Rosay, Feyders echtgenote, een maand lang dagelijks haar leven waagde door te oefenen in de kooi met wilde dieren. Als een soort leitmotiv werden telkens weer knap gemonteerde opnamen inelast van het in de grond slaan der tentpalen, waardoor de nadruk gelegd werd op het nomadenleven van deze *Gens du voyage*, die wel de hele wereld als arbeidsterrein hebben maar eigenlijk nergens helemaal thuisshoren.

Naast het driehoeksdrama komt in een hele reeks circusfilms eveneens het thema aan bod van de clown, die zijn huilen verbergen moet achter de brede grijnslach van zijn schminkmasker. Tijdens de periode van de stomme

film speelde Lon Chaney, door de publiciteit omgedoopt tot *The Man of a Thousand Faces* wel driemaal een dergelijke tragi-komische figuur, namelijk in *He who gets slapped* (1924), *The Unknown* (1927) en *Laugh, Clown, Laugh* (1928), respectievelijk met Norma Shearer, Joan Crawford en Loretta Young als contrasterend mooie vrouwelijke partner. Een dergelijk gegeven stamt trouwens reeds uit de opera *Pagliacci* van Leoncavallo, een werk dat herhaaldelijk werd verfilmd, o.a. rond 1936 in Engeland met Richard Tauber en in 1942 als een Italiaans-Duitse co-productie met Paul Hörbiger, die als Paljas voor de gelegenheid gezegend werd met de volumineuze zangstem van Beniamino Gigli. In Amerika konden de studio's zich peperdure producties veroorloven en hun toeschouwers overrompelen door superspektakels in dezelfde trant als deze van een Barnum, de befaamde circusdirecteur uit de vorige eeuw. *The Mighty Barnum* was trouwens de titel van een biografische film van Walter Lang, waarin Wallace Beery in 1935 als prototype van primitieve krachtpatser werkelijk geknipt leek voor de titelfiguur. De enorme Amerikaanse circussen zoals ze door Barnum destijds werden gelanceerd, — met hun verschillende pistes, hun heel legertje clowns, hun talloze attracties en hun showgirls, — vormden het onderwerp voor *The Greatest Show on Earth* (1953) van Cecil B. De Mille. Deze bonte superproductie met James Stewart als clown, Betty Hutton en Cornel Wilde als acrobaten en Charlton Heston als circusdirecteur, werd opgenomen met de medewerking van de *Ringling Bros* en de *Barnum en Bailey* circussen. De avontuurlijke belevenissen in en rond een echt circus lagen Cecil B. De Mille heel wat beter dan bijvoorbeeld de bloedige spektakels in het *Circus Romanus* voor het Bijbels spektakel *The Sign of the Cross* (1932), met zijn schone maagd Elissa Landi die voor de leeuwen geworpen moest worden onder het onbarmhartig oog van de brallende Charles Laughton als Nero. Na zijn enorm succes kende *The Greatest Show on Earth* heel wat navolgers, zoals *Ring of Fear* (1955), een Mickey Soillane-thriller met Clyde Beatty, wilde dieren en inbrekers. Het meest recente van de grote circus-epos is *Circus World of The Magnificent Showman*, dat veteraan Henry Hathaway in 1964 met John Wayne, Claudia Cardinale en de overrijpe Rita Hayworth draaien kwam rond Madrid, in de studio's van de Amerikaanse magnaat Charles-El Cid-Bronston. De enorme circusbrand in deze film en het kapseizen van een pakketboot die de circusmensen vervoert, werden als katastrofe slechts geëvenaard door de publieke ont-



vangst van de film, die samen met *The Fall of the Roman Empire* zorgde voor de val van het keizerrijk van *Magnificent Showman* Charles Bronston.

Zoals in de avonturenfilmpjes met de destijds zeer populaire Harry Piel, zoals *Artisten* (1935) of *Menschen, Tiere, Sensationen* (1933), namen ook de Duitsers vaak hun toevlucht tot circusthema's voor onpretentieuze amusementfilms. In 1943 bij voorbeeld werd tegelijkertijd gewerkt aan *Zirkus Renz* van Arthur Maria Rabenalt (met René Deltgen), *Akrobat Schön* van Wolfgang Staudte (met Charlie Rivel) en *Tonelli* van Viktor Tourjanski (met Ferdinand Marian), drie avonturenfilms die tot taak hadden het Duitse volk voor een paar uurtjes de oorlogsmiseries te doen vergeten.

Sinds het financieel fiasco van *Circus World* hebben de Amerikaanse producenten de circusonderwerpen grotendeels overgelaten aan televisiereeksen zoals *Circus Boy*, *Frontier Circus* e.d. of aan onbelangrijke B-filmpjes. Reeds lang werd trouwens in goedkope werkjes gebruik gemaakt van het eenvoudig en toch pittoresk decor van tweederangscircussen, zoals in *Charlie Chan in the Circus* (1935) met Warner Oland als de geheimezinnige Oosterse detective. Het overigens totaal onbenullig *Captive Woman* (1934) verdient een vermelding wegens zijn absurd onderwerp: een gekke dokter, de sinistere John Carradine, komt op het idee een mooi circusmeisje te veranderen in een orang-oetan, een experiment waarvan men het nut toch maar inziet indien men het in tegenovergestelde richting zou uitgevoerd hebben! Bevreemdende gebeurtenissen in circustenten moesten eveneens zorgen voor

goedkoop kippevel in Britse griezelfilms zoals *Vampire Circus* (1971) van Robert Young. In dit voor de Hammer-studio's zeer karakteristiek product werd de vampierlegende overgeplaatst naar een circus in het vroegere Servië. Jim O'Connolly's eveneens Britse *Berserk* (1971) wist enkel betrekkelijk te boeien, dank zij het door de televisie overbekende kader van het *Billy Smart's Circus* en door de uitbeelding van de directrice door de onverwoestbare Joan Crawford. Een enkele maal heeft de Amerikaanse regisseur Elia Kazan het circus misbruikt in een anti-communistische propagandafilms over de koude oorlog, *Man on a Tightrope* (1953) met Fredric March, waarin op bosjende maar weinig geloofwaardige wijze verteld werd hoe een heel circus er in geslaagd zou zijn het beruchte IJzeren Gordijn over te steken, het Westen en de vrijheid tegemoet. Niet steeds was de wereld van de circustenten op film synoniem voor opwindende attracties en dolkomische clownerieën, een enkele maal herbergde zij een ware hel. In 1932 realiseerde de Amerikaanse griezel-specialist Tod Browning *Freaks*, een ijszeggend drama dat zich hoofdzakelijk afspeelt onder foor-wangedrochten zoals een sigaar-man zonder ledematen noch hals, baardvrouwen, levende geraamten, Siamese zusters, mannen met vogelkoppen en meer dergelijke grappen van de natuur. De film vertelt hoe een beeldschone acrobate een dwerg verleidt om hem zijn spaarcenten af te persen en hem dan daarna uit de weg wil ruimen met de hulp van een Apollo-achtige trapezist. De monsters zullen zich echter op ijselijke wijze wreken op de gewetenloze vrouw en ze zodanig verminken, dat ze na de

verschrikkelijke afrekening voortaan een plaats zal krijgen onder de wangedrochten van het griezelcircuit. De film verwekte stormen van verontwaardiging en pas enkele jaren geleden werd hij in Engeland vrijgegeven voor publieke vertoningen. Ook de Duitse filmer Werner Herzog liet zich in 1970 inspireren door de wereld van de freaks. Zijn *Auch Zwerge haben klein angefangen*, een scherpe satire over de revolutie van een groep lilliputters tegen de bestaande orde, speelt zich echter niet af in een circus maar in een soort verbeteringsgesticht voor hopeloze gevallen, als zinnebeeld van onze moderne maatschappij. Tijdens hun opstand koelen de uitzinnige dwergen hun wrok op weerloze dieren en met meedogenloze verbetenheid brengt de directeur, zelf een lilliputter, zijn gijzelaar om. Behalve in deze groteske en nihilistische fabel heeft de Duitse avant-garde nog een andere maal het circus gebruikt op symbolische wijze, namelijk Alexander Kluge in 1968 met zijn *Die Artisten in der Zirkuskuppel : ratlos*. De film wil kritiek uitbrengen op het materialisme van onze maatschappij. Het vrouwelijk hoofdpersonage is bezeten door het verlangen in het circus dat zij geërfd heeft nieuwe nummers te presenteren naar haar eigen opvattingen. Het circus is hier het zinnebeeld der bevrijding uit de sleur van het gewone leven en tevens legt Kluge een band tussen de vernieuwingspogingen van de jonge vrouw en de drang van de kunstenaars naar een moeizame hernieuwing. De jonge vrouw mislukt in haar pogingen, zal eveneens tevergeefs trachten de televisie te hervormen en uiteindelijk wordt haar een belangrijke positie als staatssecretaris van buitenlandse



'The Circus' van Charlie Chaplin.

'Circus World' van Henry Hathaway.

zaken in het vooruitzicht gesteld, een wel heel sarkastisch slot, vermits de ineenstorting van haar idealistische dromen leidt naar wat algemeen in onze consumptiemaatschappij beschouwd wordt als het hoogtepunt van een succesrijke loopbaan. Met zijn knarsende ironie, zijn doorgedreven de-dramatisering in de stijl van Berthold Brecht en met het verrassend inlassen van flitsbeelden uit de

nazi-tijd of uit klassieke Russische stomme films, is *Die Artisten in der Zirkuskuppel*: ratlos een vaak onthutsende maar alleszins interessante 'nieuwe' film. Eigenlijk heeft men verrassend weinig films gedraaid met de authentieke grote circusclowns, tenzij enkele dokumentfilms waarin de unieke Popov optreedt met het *Circus van Moskou*. Ook Grock was tweemaal in speel-

films te zien op het witte doek, eerst tijdens de jaren dertig en later in de Franse film *Au revoir, Monsieur Grock* (1948) van Pierre Billon, waarin enkele van de meest vermaarde nummertjes van Grock voorgoed op het pellicuul werden vastgelegd enkele jaren vóór zijn dood. Waagden de echte circusclowns zich niet dikwijls vóór de filmcamera's, heel wat vaker hebben echte filmclowns hun collega's uit het circus uitgebeeld, zoals Max Linder in het Weense *Der Zirkuskönig* (1924), W.C. Fields in de stomme film *Sally of the Sawdust* (1925) van D.W. Griffith en een gesproken versie van Edward Sutherland onder de titel *Poppy* (1935), Joe E. Brown in *Bright Lights* (1935), Red Skelton in *The Clown* (1953), Danny Kaye in *Merry Andrew* (1958), enz. In 1939 belandden de Marx Brothers ook *At the Circus*, maar het weergaloze drietal leek toen reeds buiten adem na de waterval van gags uit hun vorige en betere films.

Het hoogtepunt uit deze komische reeks is ongetwijfeld *The Circus* van en met de allergrootste filmclown, Charlie Chaplin. Zijn perikelen met een slaperige leeuw, zijn gevaarlijke momenten als koorddanser met een hele bende apen op zijn rug, zijn ruzies met een bruid van een ringmaster en zijn hopeloze verliefdheid op een schattige jonge paardrijdster, het vormen allemaal onvergetelijke herinneringen aan een klassiek geworden werk. Na bijna een halve eeuw doet *The Circus* nog ongemeen fris aan, maar eigenlijk lachen de hedendaagse toeschouwers niet meer zo argeloos met sommige naïeve vondsten. Daarentegen valt meer en meer de poëtisch weemoedige ondertoon op van het verrukkelijk filmballet dat *The Circus* eigenlijk is. Zwaarder melancholie bevat Chaplins *Limelight*, met enkele schitterende pantomime-fragmenten, waarvoor Chaplin in 1952 voor het laatst een clownspak zou aantrekken, o.m. voor de schitterende variété-sketch met de haast tragisch oud uitziende Buster Keaton. Algemeen meende men dat Chaplin met zijn vertolking van de oude variété-clown Calvero definitief afscheid wou nemen van zijn wereldpubliek. Misschien is het spijtig dat hij het er niet bij gelaten heeft, want recente hernemingen van bijvoorbeeld *The Circus* dienen zijn reputatie heel wat beter dan zijn laatste twee films, *A King in New York* (1957) en *A Countess from Hong Kong* (1956). Op het ogenblik kondigt hij nochtans weer een nieuw werk aan, waarin hij misschien niet zelf zou optreden maar wel zijn dochter Victoria, die sinds jaren als partner van een clown met een circus de wereld rondreist. Toen hij nog slechts een snuientrekker was



aan de zijde van de smachtend liedjes kwelende Dean Martin, draaide Jerry Lewis in 1954 *The Big Circus*. Na zijn evolutie tot een van de meest vooraanstaande filmkomieken, die vaak zelf de regie voert, wou Jerry Lewis in Europa een film draaien, waarin hij zijn grote liefde voor de circusclowns zou kunnen laten blijken. De film moest in Europa gedraaid worden en Lewis had zich de medewerking verzekerd van Pierre Etaix. Deze laatste is gehuwd met Annie Fratellini, de afstammeling van beroemde generaties circusclowns. Reeds met zijn tweede lange speelfilm als scenarist, regisseur en komische hoofdrol, *Yoyo* (1965), had Pierre Etaix een warme hulde gebracht aan het circusleven. Deze zeer fijngeestige, maar iets overlange burleske film vertelt namelijk de geschiedenis van een miljardair, die er van droomt zijn kasteel te verlaten om voortaan de circusmensen te vervoegen op hun avontuurlijke rondreizen. De opnamen voor het Jerry Lewis-Pierre Etaix-project startten hoopvol in 1972, maar sindsdien schijnen ernstige financiële moeilijkheden opgedoken te zijn, waardoor er nog geen sprake is van het uitbrengen van de film.

Ook in eigen land is enkele jaren geleden een beloftevol project voor een circusfilm jammerlijk gestrand. In september 1967 werd op een persconferentie aangekondigd dat een reeds tien jaar geplande verfilming van *Adieu Filippi*, een circusroman van Blanka Gijssels, eindelijk definitief zou starten onder de leiding van de Vlaamse filmer Rik Cuypers. De vertolking bevatte niet enkel bekende acteurs als Wies Andersen, Helene Van Herck, Robert Marcel en Johan Kaart, maar ook doorwinterde circusmensen als Alberto Althoff en de Boltini's, die hun circus ter beschikking stelden voor de opnamen. Solitair aenoen bleef *Adieu Filippi* onuitgebracht, o.a. wegens moeilijkheden met de synchronisatie en de nochtans talentvolle Rik Cuypers werden sindsdien geen nieuwe opdrachten voor speelfilms meer toevertrouwd.

Niet enkel in *Yoyo* van Pierre Etaix maar ook in verschillende niet burleske werken werd de circuswereld voorgesteld als de weerpiegeling van een al dan niet voorgoed verloren droomparadijs, waarvan de afgezan-ten de mensen terugvoeren naar een grotere vrijheid en de argeloze vreugde van de kinderjaren. Dit was het geval in Jacques Demy's *Les demoiselles de Rochefort*, een niet altijd zeer harmonische vermenging van Franse zang-operette en Amerikaanse dans-musical. De zoals steeds bij Demy werkelijk innemende personages, — gespeeld door Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Danielle Darrieux, Michel Piccoli, enz. — zullen slechts hun ware bestemming op sentimenteel gebied vinden dank zij het optreden in hun stadje van een troep uitgelaten kermisgasten, aangevoerd door Gene Kelly en George Chakiris. Een even vriendelijke Duitse tegenhanger was enkele jaren vroeger het oubollige *Feuerwerk* (1953) van Kurt Hoffmann, met Lilli Palmer en

Romi Schneider. Deze film werd na het succes van een der schlagers later aangeduid onder de titel *Oh, mein Papa* en toont o.m. hoe Rudolf Vogel als stijfdeftige en ouderwetse ambtenaar plots een soort late ontluiking beleeft wanneer hij in het circus de clown mag vervangen.

De Tsjech Jiri Menzel en de Zweed Ingmar Bergman hebben ook, maar op meer indringende wijze, geschetst hoe een voorbijtrekkende troep circusgasten als een soort katalysator optreedt bij het losbarsten der persoonlijke conflicten van mensen uit rustige provincieplaatsjes. In *Een grille Zomer* (1969) verhaalt Jiri Menzel hoe een troep acrobaten en in het bijzonder de mooie jonge assistente van de koorddanser tijdelijk de zielerust komen verstoren van enkele heertjes van middelbare leeftijd. Het betreft hier echter niet meer dan een late zomerstorm, want de ontgoochelde mannen zullen er filosofisch in berusten dat zij een greep deden naar het voortaan voor hen onbereikbare. Bij Ingmar Bergman schuilt er onder de ironie heel wat meer wrange bitterheid. De circuspersonages uit *Gyclarnas Alton* (*De Nacht van de Clown*; 1953), — de directeur die in het stadje tevergeefs een beroep komt doen op de geldelijke steun van zijn gewezen echtgenote, zijn jonge vriendin die zich door een verwaand toneelspeler laat verleiden en verstoet, de clown die zijn bejaarde manzieke vrouw bij haar naaktbad in zee komt wegsleuren uit de ogen van een bende spottende jonge militairen, — mogen voor de puriteinse bevolking van het klein Zweeds stadje probleemloze vagebonden lijken, in werkelijkheid zijn zij stuk voor stuk zielige figuren, die Bergman in de eerste plaats aanwendt om nogmaals de moeilijkheden te illustreren in de verhoudingen tussen man en vrouw.

In een andere Zweedse film, *Elvira Madigan* (1967) van Bo Widerberg, wordt de liefde getekend tussen een officier en een jonge trapeziste rond de jaren 1890. Als hij zijn loopbaan voor haar opgeeft, blijkt het geluk van het ongewone paar niet aanvaard te worden door de buitenwereld, zodat de geliefden uiteindelijk samen de dood verkiezen in te gaan. Het werk is een echt filmpoëem met adembenemend fraaie beelden, zodat het thema van het klassenonderscheid daardoor enigszins wordt gecamoufléerd, waar in Widerbergs daaropvolgende films, *Adalen '31* en *Joe Hill* de sociale inslag duidelijker aan de dag treedt.

Max Ophüls zag in zijn fascinerende zwanezang *Lola Montès* (1955) het circus vooral als de plaats van onbarmhartige exhibities. In het begin van zijn film laat hij Martine Carol als de in verval geraakte Lola als attractie neerdalen op een trapeze in het fantastische *Mammouth Circus*. Een voor een zullen de beruchte liefdesavonturen van haar loopbaan als courtisane worden geëvoceerd door Peter Ustinov als een luidruchtige, gewichtigdoende presentator. De film bestaat dus uit een reeks zeer gestileerde en overweelderige circusopnamen, afgewis-

seld door flashbacks uit het leven van Lola Montès, die Ophüls veeleer eindigen laat als acrobate dan als danseres, wat zij in werkelijkheid toch was. Op obsederende wijze laat fotograaf Christian Matras zijn kamera herhaaldelijk in het circus volledige cirkelbewegingen uitvoeren rond Lola, om te doen aanvoelen hoe zij aan alle zijden begaapt wordt door het op sensatie belust publiek. Vandaar dat de figuur van Lola Montès op de duur gaat aandoen als een soort zielige lededop, die zelf het slachtoffer is van haar beruchte reputatie.

De belangrijke regisseurs van minstens vijftien jaar geleden wisten hun persoonlijkheid volledig dienstbaar te maken en ze als het ware op te lossen in de hen aangeboden scenario's. Sindsdien werken de grote filmers meer en meer als echte filmauteurs, die als hun eigen scenaristen persoonlijke herinneringen verwerken in hun films. Typisch hiervoor is de wijze waarop Federico Fellini in zijn films herhaaldelijk zijn warme genegenheid toont voor het pittoreske wereldje van het circus, het variété of de rondtrekkende kunstenaars, zoals in *Luci di Varietà* (1951) of *La Strada* (1954). Zijn meest persoonlijke film, het met autobiografische elementen opgebouwde *Otto e mezzo* (Acht-en-half; 1963) bevat op de tonen van Nino Rotta's gewild voor-achtige marmusiek een uitbundige en luidruchtige finale, waarin al de personages uit de film ronddefileren, een slotfragment dat met zijn toevoeging van clowns en circusmuzikanten volledig herinnert aan de slotparade uit een groots circusprogramma. In 1970 aanvaarde Fellini de opdracht van de O.R.T.F. en de R.A.I. een televisiefilm te maken over de clowns, een werk dat bij ons eerst uitgebracht werd in de bioscoopzalen. Het resultaat was een menselijk document, dat bijna evenveel over Fellini zelf reveleert als over de circusmensen. In het eerste deel vertelt Fellini op zijn onnavolgbare barokke wijze hoe hij in zijn jeugd jaren te Rimini onweerstaanbaar aangetrokken werd door het bonte circusgedoe en hoe hij, tijdens de eerste circusvoorstelling die hij als kind bijwoonde, zich reeds bewust werd van zijn latere roeping als spektakelman. Het tweede deel bestaat uit een hele reeks interviews met gewezen grootheden uit de wereld van de clowns, nu meestal vereenzaamde en vervallen mensen. Na deze vrij ontluisterende sekwenzen, die allemaal schijnbaar getuigen van de totale ondergang van het genre, volgt dan a's klap op de vuurpijl een circusnummer, dat de dood en de begrafenis voorstelt van de laatste clown. Op zichzelf is dit fragment echter zo briljant en het maakt de toeschouwers op zo schitterende wijze bewust van wat het circus eigenlijk wel voor ons betekent, dat Fellini met zijn schildering van de ondergang van het circus ad absurdum het tegendeel bewijst: „Het circus is dood! Leve het circus!”

Gaston Weemaes
Handelstraat 65, 2000 Antwerpen