

Rendhagyó lapszám: Speciális kollégium az ELTÉ-n >>>

Rendhagyó lapszám: speciális kollégium az ELTÉ-n

Periodikánkban tudósítottunk már egyetemi képzésekről,¹ a mostani lapszám Teller Katalin adjunktus 2018. őszi szemeszterének szemináriumára készített dolgozatokból állt össze. A tanárnő adatlapja szerint:²

"2000-ben végzett az ELTE német nyelv és irodalom, illetve orosz nyelv és irodalom szakán. Egyetemi és doktori tanulmányai során ösztöndíjjal kutatott Szentpéterváron, Bécsben és Konstanzban. 2006–2007-ben az ELTE Német Nyelvű Irodalmak Tanszékén a Regionalitás, kulturális technikák, tudományképek a századforduló és a két világháború közötti korszak kultúrájában című NKFP-projekt munkatársa és koordinátora. 2007-ben doktorált német irodalomtudományból. 2008–2009-ben az Esztétika Tanszéken folyó A tértapasztalat esztétikai, történeti és kultúratudományi koncepciói a 20. században című OTKA-projekt munkatársa. 2007–2010-ben a Kakanien revisited (www.kakanien.ac.at) internetes platform szerkesztője. 2013-ban Paul Celan Fellow (Institut für die Wissenschaften vom Menschen, Bécs), 2015-ben igazgatói ösztöndíjas a bécsi Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften-ban. 2012 és 2016 között megszakításokkal asszisztens a Transdifferenz in der Literatur deutschsprachiger Migrantinnen in Österreich-Ungarn című kutatási projektben a Bécsi Egyetemen (FWF, <http://www.univie.ac.at/transdifferenz/>), 2015–2017-ben kutató a Metropolis in Transition, Wien – Budapest 1916–1921 (bmwf, <http://metropolis-in-transition.at/>) és a Welterkundung zwischen den Kriegen: Die Reisefilme des Colin Ross (1885–1945) (FWF, <http://colinrossproject.net/>) című projektekben a bécsi Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft-ban. Kutatási területek: tömegkultúra és nagyváros, cirkusztörténet, német és magyar nyelvű irodalmak a 20. század első felében, kultúratudomány és sajtótörténet."

Kutatásainak egyik kiemelt tárgya a cirkusz, és oktatói munkájában is fontos helyet foglal el a téma. A vezetése alatt például olyan szemináriumok szerepelnek, mint „A cirkusz mint irodalmi és publicisztikai szűzsé”³, „Circus on Screen”.⁴ Az itt közölt írásokat a hallgatók az alábbi kurzusra készítették vizsgadolgozatként:

„Irodalmi és filmes cirkuszmotívumok”⁵
BMA-ESZD-350.08, BMA-FLMD-322.61

Teller Katalin

ea, Cs, 16:15-17:45, Rákóczi út 5., 245-ös terem

A kurzuson a cirkusz irodalmi és filmes esztétizálhatóságának kérdését járjuk körbe 20. és 21. századi példák és elméleti tanulmányok segítségével. Arra keressük a választ, hogy a kiválasztott művek, amelyek többnyire a vonatkozó kánonon kívül esnek, mennyiben váltják be azt a cirkusszal szemben sokszor támasztott elvárást, hogy kultúr- és társadalomkritikai tartalmakat mozgósítson, és ezt specifikusan esztétikai eszköztárral tegye. Vagy – épp ellenkezőleg – mennyiben erősíti meg a konzervatív (és kapitalista kultúratermelésben gyökerező) művészetszemléletet még akkor is, amikor disztópikus vagy utópikus világokat jelenít meg.

Az értékelés írásbeli vizsga formájában történik.

Kötelező primér olvasmányok:

Bodor Ádám: Egy nagyon kicsi cirkusz. In: uő: Megérkezés északra. Bukarest: Kriterion 1978, 60-62. o.

Angela Carter: Esték a cirkuszban (1984). Budapest: Magvető 2011.

Déry Tibor: A cirkusz (1962). In: uő: Niki és más történetek. Budapest: Móra 1982, 96-114.

o.

Jean Genet: A kötél-táncos (1957). In: Nagyvilág 39. évf., 1994/1-2. sz., 20-29. o.

Karinthy Frigyes: Prológus egy cirkusz-filmhez (1914), több kiadás

Henry Miller: Mosoly a létra tövében (1959). In: Nagyvilág 36. évf., 1991/8. sz., 1142-1157.

o.

Nagy Dániel: Cirkusz (1926). In: uő: Cirkusz. Bukarest: Irodalmi 1967, 35–178. o.

Zoli (Hirsch Zoltán): Kis ember nagy élete... Önéletrajz. Budapest: sz. k. 1942.

Filmek:

Aglaja (Magyaró., Románia, Lengyelo., 2012, r.: Deák Krisztina)

Berlin fölött az ég (Németo., 1985, r.: Wim Wenders)

The Circus (USA, 1928, r.: Charlie Chaplin),

https://www.youtube.com/watch?v=ErW72W_nNcU

Kötelező szakirodalom:

Theodor W. Adorno: Über den Nachlaß Frank Wedekinds (1932). In: uő: Noten zur Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 627–633. o.

Paul Boissac: Semiotics at the Circus. Berlin, New York: de Gruyter 2010, 1–20. o.

Herbert Marcuse: A kultúra affirmatív jellege (1937). F. n. In: Német kultúraelméleti tanulmányok, 2. kötet. Szerk. Bujdosó Dezső. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó 1999, 233–260. o.

Helen Stoddart: Rings of Desire: Circus History and Representation. Manchester, New York: Manchester UP 2000, 79–112. o.

Ajánlott szakirodalom:

Günter Bose és Erich Brinkmann: Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst. Berlin: Wagenbach 1978.

H. Orlóczy Edit: Szabad a porond. A magyar cirkuszi testnyelvjáték (1890–1914). Budapest: Józsoveg 2006.

Sylke Kirschnick: Manège frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus. Stuttgart: Theiss 2012.

Ewgeni Kusnezow: Der Zirkus der Welt (oroszul 1930). Ford. Ernst Günther, Gerhard Krause. Berlin: Henschelverlag 1970.

Monica J. Renevey (szerk.): Le grand livre du Cirque. 2 kötet. Geneve: Bibliotheque des Arts 1977.

1 http://epa.oszk.hu/01400/01461/0001/Banfai_Agnes_HORloci_Edit_egyetemi_kepzes_1.htm;

http://epa.oszk.hu/01400/01461/00015/pdf/EPA01461_cirkuszi_akrobatika_2012_01_06_szonday.pdf

2 <https://esztetika.elte.hu/a-tanszekrol/oktatok/teller-katalin/>

3 <http://media.elte.hu/wp-content/uploads/2011/01/2014-%C3%B3rend.pdf>

4 <https://docplayer.hu/120264897-Esztetika-ma-sillabusz.html>

5 <http://esztetika.elte.hu/wp-content/uploads/2018/07/sillabusz2018oszMAmod.pdf>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cserhalmi Luca: A Bauhaus színház és a cirkusz kapcsolata

A cirkusz motívuma sokszor, sokféleképp köszön vissza a különböző művészeti ágakban. Legtöbbször konkrét témaként közelítették meg, szerepeltették filmekben, irodalmi művekben, képzőművészeti alkotásokon. Témaként azonban legtöbb esetben egy önmagán túlmutató metaforaként szerepel, hiszen a cirkusz sajátos világa számtalan, a normalitástól eltérő jelenség abszurdításának kifejezésére alkalmas. Van, hogy csak azt a csodákkal teli légkört akarják visszaadni vele, melyet főként a gyermekek élnek át a cirkuszi produkciók alatt. A cirkusz világát azonban ritkán idézik meg úgy, hogy magának a cirkusznak a műfaji sajátosságait alkalmazzák. Itt elsősorban az előadások látvány- és attrakcióorientáltságára gondolok, így, még ha tartalmazznak is történeti narratívát, az másodlagos marad. Ettől független, másodlagos jelentésként (amely természetesen sokszor valójában az elsődleges és lényeges) gyakran szolgáltak a fennálló társadalom vagy különböző viszonyrendszerek kíméletlen kritikájaként. Az önfeledt szórakozás még e mellett is biztosítva volt. Bizonyos szempontból a cirkusz (volt) az az intézmény, ahol az ember megpihenhetett a látványban, nem kellett az előadást reflexíven végigkísérnie, ezért is jutott olyan nagy szerephez a gyermekművészetben. A cirkuszban a csodás produkciók gyors egymásutinisága nem enged kizökkenni a néző álméklodó pozíciójából. Ez egyfajta sokként fogható fel, ahol az ember lélegzete azért (is) áll el, mert a vizuális élmény és a mutatványok sehol máshol (pontosabban a hétköznapokban vagy más művészeti ágakban) nem jelentkező jellegzetes vonásai, az attrakciók gyors egymásutánisága vagy szimultaneitása egyfajta öntudatból kizökkentett állapotba hozza a nézőt. A cirkusz e mellett a normalitás felülmúlása is, a produkciókban a rendellenesség testesül meg: a test nem mindennapi használata az akrobaták által, az állatok természetellenes viselkedése, a bohócok túlzásai, a bűvészek trükkjeinek irrealitása, a zsonglőrök és különböző mutatványosok emberfeletti koncentrációja és reflexei. A cirkusz összefoglalva mindannak tűnik, ami nem mi vagyunk, és ami nem a valóság.

A látvány- és attrakcióorientált előadásokból sokat merített a színház a 19. század végi, 20. század elejei kísérletezései során. A futurista színház egyik alapító szövege az 1913-ban, a firenzei *Lacerba* folyóiratban publikált kiáltvány, amelynek szerzője, Marinetti *A varieté színháza (Il teatro di Varietà)* címet adta.^[1] Benkő Krisztián velősen foglalja össze ennek a kiáltványnak a tartalmát, céljainak fő jellemvonásait:

A varieté színháza magára akarta irányítani a közönség figyelmét, és szórakoztatni mulatságok, erotikus izgatások és képzeletbeli csodák bemutatásával; az idegekre kívánt hatni, azt a „futurista nagyszerűséget” (meraviglioso futurista) kifejezni, amit a modern mechanizmus kelt: „1) erőteljes torzképek; 2) a röhej mélységei; 3) a megfoghatatlan és finom irónia; 4) meghökkentő és határozott jelképek; 5) a korlátlan jókedv áradata; 6) mély párhuzamok az emberek, az állatvilág, a növényvilág és a gépek világa között” [...] A fény, a hang, a zaj, a beszéd új jelentéseit az örület határáig akarta fokozni; az esztétikai minőségeket lerombolni; egy időben vonultatni fel zsonglőröket, táncosokat, tornászokat és egy műlovarársulatot; japán akrobatamutatványokat és egy néger izompacsirta őrjöngését, elefántokat, fókákat, kutyákat és madarakat; birkózást, bokszmérkőzést és a leggyönyörűbb nőket. A varieté színháza „az érzéki vágyat a közösülés természetes funkciójának szintjére alacsonyítja [...] a villanyfény erőszakosan csillog a hamis ékszereken, és persze fölényesen legyőzi a gyenge és dekadens holdfényt.”^[2]

A szövegből kitűnik, hogy már Marinetti futurisztikus varietészínháza és a cirkusz koncepciója között is találhatóak átfedések: a cél a szüntelen szórakoztatás, amely nem a gondolkodó elmét, hanem a zsigereket célozza meg; a valóság kifordítása, torzítása; a gátlástalan viccek; az erotika hatásának beemelése (elég csak arra gondolni, hogy a bordélyházak után sokáig a cirkusz volt az az intézmény, ahol a leginkább alul öltözött hölgyeket lehetett megtekinteni); állatok és különböző mutatványosok, zsonglőrök, erőművészek szerepeltetése; a beszéd mellett pedig a hang és a fény jelentőségének növelése. Mondhatni, hogy egy természetellenességében őszinte világ bemutatása ez is, ahol a hamis, de mégis az emberek többségét foglalkoztató értékeket vonultatják föl, ellentartva a magas művészet klasszikus értékrendjének, hiszen ezekből a produkciókból látszólag nem érdemes mély következtetéseket levonni, az előadások gyomrában azonban mégis a társadalomra és az emberi lényegre vonatkozó kérdésekkel találkozhattunk és találkozhatunk. A cirkusz közönségének viselkedésbeli konvenciók alóli szabadsága felerősített formában mutatkozik Marinetti azon szándékában, hogy a közönséget is bevonja az előadás menetébe. Elvárta a közönségtől a trágár megnyilvánulásokat és a szereplők inzultálását.[3]

Benkő párhuzamot von a *commedia dell'arte* és Marinetti varietészínháza között,[4] amely nyilvánvalóvá teszi rokonságát a cirkusszal is. Habár a *commedia dell'arte* felépítése alapvetően eltér a cirkusz intézményi struktúrájától, mind szellemiségükben, mind hangulatukban sok közös vonást őriznek. Ennek alapján jegyzi meg Benkő, hogy a Marinetti által hirdetett teljes újszerűség nem valósult meg, hiszen a „szórakoztató sokszínűség és változatos zűrzavar” már egy létező hagyomány volt, amelyet azonban olyan modern jelenségek szerepeltetésével tett Marinetti mégis újdonsággá, mint a sebesség, a gépek, a zajok, a mozgókép és a nagyváros motívumai.[5] Benkő ezt a többvonalozású színházi struktúrát ezért nem csak művészeti párhuzamokkal látja el, mint a kabaré, revü vagy a mozgókép, hanem olyan a nagyvárosra jellemző intézményekkel is, mint a kaszinó és a bordélyház, mindezt pedig a cirkuszba oltva foglalja egybe, amelyet azonban Marinetti a magas művészet színházainak színvonalán kívánt megvalósítani.[6] Látható tehát, hogy Marinetti színházi átértelmezése egyben a cirkusz megújítása is, a továbbgondolás, kiegészítés és a kortársi viszonyok beemelése érdekében.

Habár a Bauhaus színháza nagyon eltérő tendenciákat követett a színház forradalmának végigvitelében, nem hagyható figyelmen kívül az a lehetőség, hogy a futurista színház előadásából is inspirálódott. A Bauhaus Oskar Schlemmer által vezetett színháza a futurista színház kaotikus és esztétikailag alsóbbrendűnek számító előadások elemeit felvonultató szórakoztatás-központú teóriájával szemben pont a tervezettséget, a precizitást és a tökéletesítést hangsúlyozta, amit a Bauhaus művészei az előadások összművészeti koncepciójával is igyekeztek előmozdítani. Walter Gropius ezt így fogalmazta meg *A Bauhaus színháza* című könyvhöz írt utószavában: „célja, hogy a művészeti alkotás valamennyi munkafolyamata között új és hatékony kölcsönhatást teremtsen”. [7]

Schlemmer 1923-ban vette át a színpadi műhely vezetését Lothar Schreyertől. A szobrászművész Schlemmer szívesen dolgozott együtt a szintén ebben az évben csatlakozó Moholy-Nagy Lászlóval. Hans M. Wingler így ír kettejük eltérő, de a képzőművészetekhez kapcsolódó színházi érdeklődéséről *A Bauhaus színháza* című könyv [8] előszavában: „Míg Schlemmer mondanivalója és kiindulópontja a formális gyakorlat, a koerografikus elem, az ember-tér viszonylat, addig Moholy-Nagy mindenekelőtt absztrakt kinetikus és fényjelenségekért lelkesedett”. [9]

Ez is segített abban, hogy Schlemmer erősen látványorientált előadásokat hozzon létre, ahol a narratíva és a szöveg háttérbe szorul. Kocsis Rózsa, a magyar kiadáshoz írt utószavában kiemeli, hogy Schlemmer egészében elutasította az irodalmi színházat, és egy olyan, a színház minden elemét szintetizáló koncepció felé fordult, amelyben a drámának elvetette irodalmi megközelítését, hogy magára a színpadra mint az előadás keretére és a főszereplőre, az embert megjelenítő színészre összpontosítson.^[10] Hans M. Wingler hangsúlyozza, hogy a Weimarban még kezdetlegesen működő színpadi műhely az 1926-os költözést követően már megkapott minden szükséges kelléket és technikai felszerelést az új dessauai Bauhaus-épületekben.^[11]

Ez a látványközpontú színházi kísérlet Kocsis Rózsa szerint az expresszionista dráma és Kandinszkij szintetikus színházának továbbfejlesztése, amelyet még a Bauhaus előtt Mácza János dramaturgiája, a két orosz, Meyerhold és Tairov tömeg-tér-mozgás központú előadásai, valamint Pampolini pantomimszínháza követett az 1910-es évek közepétől. A Bauhaus ezekből merítette színházának stilizáló színtereit.^[12] Kocsis leírja, hogy a Bauhaus színházában a dinamikus mozgásnak tulajdonítottak főszerepet, amit Schlemmer az architektonikus alkatrészek, geometrikus ábrák és mechanikai eszközök összjátékával kívánt elérni, valamint a „műfigurával”, amelynek mozgását szintén absztrahálta. Úgy gondolta, ha a film mint a tömegművészet legsikeresebb műfaja mellett a színház is fenn akar maradni, be kell vonnia a mechanikát.^[13]

Moholy-Nagy László úgy látta, hogy a modern színháznak a modern képzőművészetből kell inspirálódnia. Ki kell használnia a szín, a tömeg, az anyag és a fény hatásmechanizmusait, hogy „dinamikus-ritmikus folyamat” szülessen. Az ilyen előadások, akár a modern képzőművészeti alkotások, a vizualitás jelképein keresztül asszociálásra ösztönzik a nézőt. Ahhoz, hogy ebben az elvont képi közegben a természetmásolás hibája nélkül jelenhessen meg az ember, Moholy-Nagy szerint a tömeglátványosságok logikáját kell követni, vagyis az operett, a varieté, a clown-mutatványok és a burleszk filmek mellett a cirkusz jelentősége is kiemelkedik.^[14]

Oskar Schlemmer *Ember és műfigura* című szövegében az emberi test absztrakciójának lehetőségeit vizsgálja fel a színház újfajta megközelítésében. Tanulmányát azzal az állítással indítja, miszerint a színház története leginkább a színész megjelenésének változásával írható le. Mivel Schlemmer a 20. század fő ismérvét az absztrakcióban látta, a színész testét is absztrakt módon kívánta elváltoztatni. E mellett a kor sajátjának még a gépiesítést és a technika vívmányait tekintette, így az absztrakciót ezekkel az eszközökkel, ennek formanyelvével kívánta elvégezni, egy olyan színpadot hozva létre, „amely a naturalistától elvonatkoztatott ábrázolással gyakorol hatást az emberre.”^[15] Egy ilyen természetellenes hatást keltő színpadi világ kialakítása összecseng a cirkusz sajátos légkörének denaturalizált, víziószerű és a mutatványok normalitást meghaladó beállítódásával. A Bauhaus színházában ennek a hatásnak a létrehozását a színész esetében a jelmez és a maszk szolgálta, amelynek Schlemmer – aki a képzőművészetrel is foglalkozott – látványorientált előadásaiban mindvégig nagy jelentőséget tulajdonított.^[16] A színész szerepének hangsúlyozását az is segítette, hogy Schlemmer színházában nem a költő szava irányította a színészt, hanem elnémult, és táncosként, testével fejezte ki magát, így önmagának jelölve ki határait.^[17] A kifejezést szolgálta a jelmez is, amely abban a szellemben készült, hogy bár a látvány elvont, a fizika törvényei továbbra is uralkodnak a szereplők mozdulatain.

Schlemmer a test nehézkedésétől legfüggetlenebb szereplőkként emeli ki az akrobatákat, illetve a kígyóembereket, akik leginkább közelítenek Heinrich von Kleist és Gordon Craig

marionett-elméleteiben meghatározott szabad mozgású színészekhez. Ezt a fajta megközelítést a kifejezés érdekében Schlemmer nem tartja elvetendőnek, hiszen a technikai vívmányok alkalmazását a színpadon sem szabad tilalomnak tekinteni, így egy olyan „műfigura” megalkotását üdvözli, amely bármilyen mozgást és bármilyen, bármeddig tartó helyzetet lehetővé tesz, valamint kialakításában is teljes szabadságot enged a tervezőnek.^[18]

Az emberek és különböző szereplők, valamint a látvány elemeinek a természetestől messze elrugaszkodó típusával találkozhatunk a cirkuszokban is. Kleist marionett-elmélete sem egyértelműen az élő színészek kiiktatására utal, hanem arra, hogy a színészeknek bábuserűvé kell válniuk. Ezt a cirkusz szereplői egyértelműen megközelítik. Egyrészt a Schlemmer által is kiemelt akrobaták tudása folytán, akik a test anatómiájának és a rá érvényes fizikai törvényeknek is sokszor ellent mondanak. Másrészről a cirkusz szereplőinek erősen tipizált jellegéből is adódik egyfajta bábuserűség. Itt arra gondolok, hogy a cirkuszi artisták, bohócok és a cirkusz más szereplőitől nem várjuk el, hogy a lélek megnyilvánulásait közvetítsék a publikum felé, csak a produkcióra kell koncentrálniuk, ami bizonyos értelemben túlnő rajtuk, személytelenné válnak, amit a bohócok esetében az erős arcfestés és a jelmezek kavalkádja is felerősít. Az állatmutatványokról nem is beszélve, ahol a nézőnek gyakran az az érzése támad, hogy az állatok gépként végzik a betanított mutatványokat, ami az akrobaták produkcióiban a végtelen precizitás tanúsításában is testet ölt. Ugyanakkor Schlemmer a színház régi, kultikus nagyságát kívánja visszaidézni, amely ezen a ponton ellentmond a cirkusz szórakoztatás-orientált világának. Schlemmer így ír erről a törekvéséről: „A széthulló vallások korában, amely megöli a magasztost, a széthulló népközösségek korában, amely a játékot csak durva – erotikus vagy artisztikus –, túlzó formájában tudja élvezni, minden mély művészeti törekvés szűk körű, és szektás jellegűvé válik.”^[19]

Látható tehát, hogy Schlemmer a cirkuszhoz nem a tartalmi koncepció és a színvonal tekintetében vonzódik, hiszen előadásait jelentős tartalommal kívánja ellátni, és a közönséget ugyanúgy mély érzésekhez juttatni, ahogy az a klasszikus színházmodelleknél megfigyelhető. Ugyanakkor ezt éppen a látványon keresztül gondolja elérni, amelyről így ír *Az ember és műfigurában*:

Keresheti a megvalósítást a lehető legnagyobb szabadság keretei között. Ez főleg a színpadnak azokon a területein áll rendelkezésre, amelyeken a látvány uralkodik, amelyeken a költő és a színész háttérbe szorul az optikai jelenségekkel szemben, vagy csak rajtuk keresztül érvényesül: ilyen a balett, a pantomim, az akrobatika; továbbá a névtelen és mechanikusan mozgatott forma-, szín- és bábjáték költőtől és színésztől független területein.^[20]

Schlemmer leírja, hogy a mozdulatlanság a képzőművészetek fogyatékoságának számít a mozgás korában, amelyet a színpadon kapott jelentőségük hivatott feloldani: itt a forma és a szín is megmozdulhat, nemcsak a tér alakításában, a színpad „képében” jutnak szerephez, hanem valóságos szereplőkként léphetnek fel. Kleist és Craig elméleteivel összhangban írja Schlemmer: „A lelkes embert száműznénk ennek a mechanikus organizmusnak a látóteréből. Mint tökéletes technikus állna a központ kapcsolótáblájánál, ahonnan a szem ünnepest irányítaná.”^[21]

Ezek a szereplők – ahogy Kocsis Róza is megjegyzi –, elvont fogalmakat jelenítenek meg, „eszmék küzdelmét”. Schlemmer a modern embert a modern kor két jellegzetességével jelenítette meg: az absztrakcióval és a gépiesítéssel (utóbbival a futurista hagyományhoz csatlakozva), hiszen egy bábuserű alakkal az ember mindig önmagára reflektál, vágyait jeleníti meg általa, vagy véleményezi az emberi nemet.^[22] Ezeket figyelembe véve

mondhatjuk, hogy Schlemmer törekvése itt is duális, hiszen műfiguráival egyszerre akarta megjeleníteni a modern ember általános szimbólumát és egyedi, elvont eszméket, aminél az absztrakt, gépszerű alapkoncepcióval utal az ember modern létére, míg a jelmez, illetve a kialakítás egyedi megformálásával utalhat egy eszmére. Benkő Krisztián kitér arra, hogy Schlemmer szándéka az ember lényegének megragadása, amit geometrikus formák és az emberi alak szintéziseként képzelt el. Karin von Mauer ezt „antropocentrikus konstruktívizmusnak” nevezte el.[23] A Bauhaus színház ilyen irányú elméleteinek talán legemblematikusabb előadása a *Triádikus balett*, amelyet először 1922. szeptember 30-án mutattak be a stuttgarti városi színházban.[24]

Moholy-Nagy László szintén a képzőművészet felől közelíti meg a Bauhaus színházfelfogását. Tanulmányának címében (*Színház, cirkusz, varieté*) rögtön utalást olvashatunk a látványorientált cirkusz intézményére is. Tanulmányában a modern kísérleti színház fejlődésének egyik pontját az úgynevezett „mechanikus excentrikus játék” megjelenésében látja. Ezt az akrobaták testmechanizmuson alapuló játékának elégtelenségéből látja kinőni. A színházban korábban jelen lévő szellemi-logikai emberképpel ellentétben az emberi test áll a középpontban. Ezt a jelenséget az artisták mutatványaival érzékelteti, ahol a hatást azzal éri el, hogy megmutatják, milyen hihetetlen lehetőségek rejlenek az emberi testben, amely azonban nem zárja ki, hogy érzelmi, irodalmi elemeket is belekeverjenek. A „mechanikus excentrikus játék” ezzel szemben „végsőkig irányítható, egzakt forma- és mozgásszervezés”, amely „dinamikusan ellentétes jelenségek (tér, forma, mozgás, hang és fény) szintéziseként” valósult meg.[25]

Úgy gondolom, hogy Moholy-Nagy ebben a tételében nem teszi teljesen kézzelfoghatóvá, hogy mi is az, amit valójában hiányol az artistamutatványokból, de a látványelemek szintézise kétségkívül újító tendenciákra utal nélkülül is. Míg a „mechanikus excentrikus játékban” a színpad minden eleme azonos jelentőségű, addig az artistáknál csak a mutatványos teste kerül a figyelem középpontjába, elnyomva az attrakcióval a látvány többi elemét, és vélhetően ez az, amit Moholy-Nagy hiányosságként kíván feltüntetni. Az embert mégsem akarja kiiktatni a jövő színházából, amelyet a totalitás színházának nevez, hiszen „az ember mint az élet legaktívabb jelensége vitathatatlanul a dinamikus (színpadi) formálás leghathatósabb elemei közé tartozik”, valamint értelme képessé teszi a színpad összefogására, a lehetséges rögtönzésekre, ami előnyt jelent. Mégis mint egyén meg kell szünnie, mivel a totalitás színházában nem különböző típusok, hősök fognak megjelenni, hanem a színészek cselekedeteiben „a minden emberben közöset” kell megformáznia.[26] Erre azért van szükség, mert a totalitás színháza maga is minden elemének (fény, tér, felület, forma, mozgás, hang, ember) tökéletes organizmusát fogja adni,[27] így a színészek magában is az általa képviselt nem összesített képét kell adnia. Ennyiben az emberszereplőknek egy kevésbé összetett feladatot szán, hiszen az eszmék megjelenítését – Schlemmerrel ellentétben –, Moholy-Nagy a látvány további elemeinek összjátékában látja.

A cirkusz, színház, varieté című szövege vége felé viszont újra a cirkusz, operett, varieté és burleszk eredményeit méltatja Moholy-Nagy. Itt a látvány heterogén alkotóelemeinek összefogását, az ellentétes esztétikai minőségek ütköztetését és a szubjektív elem kikapcsolását emeli ki, és elítéli azokat, akik ezeket a műfajokat felületes módon csak a „giccs” szóval írják le. Azzal támasztja alá érvelését, hogy a tömeg által preferált műfajokat nem lenne szabad eleve elutasítani, hiszen ez az igény gyakran „a legegészségesebb ösztönöket és kívánságokat fejezi ki”, és a modern színház feladata, hogy végre a közönség igényeivel is számot vessen.[28] Ehhez persze szükségesnek látja Moholy-Nagy, hogy a technika vívmányait hangsúlyosan alkalmazzák, hiszen a modern világban számtalan új

módszer kínálkozik a fények, a színek, a gépesítés, a hangok és a dinamika újfajta bevezetésére, amely fenntartja a néző figyelmét.^[29]

Összességében talán az a leglényegesebb, hogy a Bauhaus színháza bátran fel mert vállalni inspirációs forrásként és kiindulópontként egy olyan előadói műfajt, amelyet hagyományosan az alsóbbrendű szórakoztató műfajok kategóriájába soroltak. A cirkusz előadásából az attrakció- és látványorientált előadásmódok mellett a narratíva visszaszorítását vagy megszüntetését és a szereplők sematizálását emelték ki kiváltképp. Egy erősen természetellenes látványvilágot hozni létre, amely a cirkusznál az ámulatkeltést funkciójában állt, míg a Bauhaus színházánál e mellett egy absztrakt gondolkodásmód vizuális megjelenítését is szolgálta. A fantasztikus látvány a Bauhaus színpadán is, akár a cirkuszban egyszerre több szereplőn keresztül gyakorol hatást az észlelőre (míg a cirkuszban ez a mutatványok egyidejűségét jelentette, a Bauhaus színpadán a színészek egyidejű, önállóan tűnő ténykedése mellett a vizuális és hanghatások erőteljes szerepeltetése szolgálta ezt a hatást), amelyet azonban a cirkusz sokszor kaotikus képétől eltérően a Bauhaus színpadán egy heterogén egészzé kívántak összefogni. A felvállalt kapcsolatot szintén jól példázza, hogy Xanti Schawinsky rendezésében 1924-ben mutatták be a *Cirkusz* című előadásukat, amelyben emberek által mozgatott bábálatok szerepeltek.^[30] Ebben az értelemben mondható, hogy a Bauhaus előadásai nemcsak a klasszikus színház darabjait reformálták meg, hanem a cirkuszi előadás elemeinek felhasználásával annak is egyfajta újragondolását nyújtották.

[1] Benkő Krisztián: Bábok és automaták. Budapest, Napkút, 2011, 154. o.

[2] Id. mű, 157. o.

[3] Uo.

[4] Id. mű, 158. o.

[5] Id. mű, 158–159. o.

[6] Id. mű, 159. o.

[7] Walter Gropius: A Bauhaus színházának feladatai. In Dvorszky Hedvig (szerk.): A Bauhaus színháza. Budapest, Corvina, 1978, 87. o.

[8] A könyv először 1925-ben jelent meg német nyelven *Die Bühne im Bauhaus* címen a *Bauhausbücher* című könyvsorozat negyedik köteteként, majd 1974-ben jelent meg a Hans M. Wingler által szerkesztett bővített kiadás a *Neue Bauhausbücher* című sorozat részeként.

[9] Hans M. Wingler előszava az 1974-es kiadáshoz. In Dvorszky Hedvig (szerk.): *A Bauhaus színháza*. Corvina, Budapest, 1978, 5. o.

[10] Kocsis Rózsa utószava a magyar kiadáshoz, id. mű, 96. o.

[11] A műhely ennek ellenére Schlemmer 1929-es távozását követően egyre inkább eredménytelenné vált. Hans M. Wingler előszava, id. mű, 6. o.

[12] Kocsis Rózsa utószava. Id. mű, 96. o.

[13] Id. mű, 96-97.o.

[14] Id. mű, 98. o.

[15] Oscar Schlemmer: Ember és műfigura. In Dvorszki (szerk.): id. mű, 7. o.

[16] Id. mű, 15. o.

[17] Id. mű, 10. o.

[18] Id. mű, 18. o.

[19] Id. mű, 20. o.

[20] Id. mű, 20. o.

[21] Id. mű, 12. o.

[22] Kocsis Róza, id. mű, 94. o.

[23] Benkő: id. mű, 224. o.

[24] Uo.

[25] Moholy-Nagy László: Színház, cirkusz, varieté. In Dvorszky (szerk.): id. mű, 47. o.

[26] Moholy-Nagy: id. mű, 49. o.

[27] Id. mű, 50. o.

[28] Id. mű, 52. o.

[29] Id. mű, 53–55. o.

[30] Benkő: id. mű, 226. o.

Gelencsér Milán: Monstrum a porondon Tod Browning *Freaks* (1932) című filmjéről

1931-ben a mozikba kerül Hollywood első hangos horrorfilmje, amely nézőtéri ájulásokat és hetekig tartó rémálmokat okoz a közönségnek, ezzel garantálva Tod Browning helyét a halhatatlan rendezők csarnokában. Ez a film a *Drakula*, főszereplője pedig Lugosi Béla, aki azonnal a szupersztárság reflektorfényébe kerül. Még ugyanebben az évben egy szigetországi színész kollégája, William Henry Pratt, akkora árnyékot vet Lugosira, hogy abból egész életében képtelen lesz kilépni. Akkorát, amekkorát egy több mint két méteres, emberi maradványokból összefércelt hústorony vet. Ő Boris Karloff néven válik mumussá, aki a sármos erdélyi vámpír mellett a korszak másik ikonikus monstrumának bőrébe bújt: Frankenstein szörnyetegébe.

Megirigyelve azt az anyagi, kritikai és közönségsikert, amelyet a Universal stúdióknak hozott a *Drakula* és a *Frankenstein*, 1932-ben a rivális MGM leszerződte a vámpírfilm rendezőjét, és egy dolgot kér tőle: forgasson valami olyat, ami a *Frankenstein*t is felülmúlja iszonyatban. Tod Browning teljesen szabad kezet kap, és meg is teszi azt, amire felbérelték. A bukást nem éli túl a karrierje. Még rendez, de fullasztó produceri kényszerzubbonyban, majd hét év múlva örökre visszavonul.

A *Freaks* felteszi a vászonra a valódi szörnyszülötteket. Premierje után betiltják, egy darabig álcímeiken fut exploitation-körökben, ahol, ha lehet, a közönség még kisebb tetszését nyeri el. Hollywoodnak túl életszerű, hatásvadász és sokkoló – az autósmozik ízléséhez pedig túl kevés benne a meztelenség. Sok-sok évvel később kerül helyreállításra, jó fél órával rövidebben. Miért rezonált a korszak két nagy gótikus monstruma a nézőkkel, és miért okoztak zavarba ejtő rettegést a *Freaks* képsorai?

„A horrorfilm története lényegében a huszadik század félelmeinek története.”^[1] „A horror történetében [...] kimutatható inspirációt jelentettek a társadalmi-politikai krízisek, mint például az 1929–33 közötti gazdasági világválság.”^[2] A kor embere saját egzisztenciális félelmeit láthatta visszaköszönni a horrorfilmekben. A dübörgő húszas évek, a megkérdőjelezhetetlen prosperitás időszaka után behúzták a vészféket, a szélvédő pedig nem készült elég erős üvegből ahhoz, hogy a teljes becsapódás erejét sérülés nélkül elnyelje. A világok közé szorult, kettős létformájú teremtmények – a vámpír, a farkasember, az élőhalott – jó szelepnek bizonyultak a társadalmi szorongások kiengedésére. Noël Carroll a *The Philosophy of Horror* című munkájában felállítja a horrormonstrumok tipológiáját, öt nagy csoportot különböztet meg a tekintetben, hogy ezek a szörnyek milyen módon állnak elő, teremődnek, alakulnak ki. Ez lehet: keveredés/fúzió, felnagyítás, tömegessé tétel/megsokszorosítás, a horrorisztikus metonímia és hasadás.^[3] Legutóbbi három alesetet ismer. Történhet térben (ilyenkor a szörnyből egyszerre több létezik, például a doppelgänger esetében), időben (ilyenkor a szörny és nem-szörny állapota időben váltakozik: Dr. Jekyll és Mr. Hyde), illetve beszélhetünk befejezetlenségről, testi hiányosságról, az egész egységességének megbomlásáról (egy levágott kéz, egy fej nélküli lovas, a kezét/szemét/bőrét vesztett élőhalott). Carroll nem zárja ki a kategóriák közötti átmenetek lehetőségét, így a tipológia alapján a *Freaks* törpéi, Emberi Torzója, Szakállas Nője, hermafroditája a fúzió és befejezetlenség közös terepén ver sátrat.

Ez a jelenség Foucault számára sem ismeretlen; az „emberi szörnyet” szintén mint határlépésben bűnös lényt írja le, egymással ellentétes, egymást kizáró minőségek

keveredését detektálja bennük. „A szörnyet az határozza meg, hogy mind létében, mind formájában nem csupán a társadalom törvényeit hágja át, hanem a természettörvényeket is. [...] Ő jelenti a határt, illetve a törvény kifordításának helyét. [...] Mondhatni, a szörny összekapcsolja a lehetetlent a tilossal.”^[4] Így találkozik a műfajelméleti definíciós kísérlet a „jogi-biológiai” anomáliával, a valódi emberrel.

Az egy vándorcirkusz társulatát ábrázoló *Freaks* összemossa a filmszörnyet a *szörnyszülöttel*, fantáziát a valósággal, tiszta fikciót a féldokumentarizmus stílusával. *Filming the Freak Show* című esszéjében Alberto Brodesco Jean-Luc Nancy-ra hivatkozva idézi a filozófusnak azt a gondolatát, miszerint „a kép lényegében a szörny rendjéből való”, és végzetes veszélyről ad hírt. A latin *moneo* és *monstrum* szavak eredetileg csodát, hihetetlen dolgot, isteni intést, emlékeztetést, előre látást is jelentenek. „A szörnyszülött képe, e természeti csoda a természeti csodán, úgy tűnik, megduplázza a kép természetét.”^[5] Szörnyűségről szörnyűséggel.

Míg Lugosi bármikor lecsatolhatta magáról Drakula gróf selyemköpenyét (eltekintve attól, hogy élete során egyé vált a szereppel, és sosem tudott túllépni első, nagy hollywoodi szerepén – nyitott koporsós temetésén teljes vámpírkosztümben ravatalozták fel), és megsétáltathatta rottweilereit anélkül, hogy a napsütésben teste porrá égett volna; míg Karloff naponta kihámozhatta magát a grandiózus sminkmesteri csodából, és élvezhette a szakszervezetnél kiharcolt, négy órás teaszünetét, a *Freaks* mutatványosai nem voltak ilyen helyzetben. Tod Browning valódi cirkuszi embereket válogatott filmje címszereplőinek, akik ráadásul saját nevükön szerepelnek a filmben, létező számaikat bemutatva.

A film egy vándorcirkusz társulatának magánéletébe nyújt betekintést. A fő konfliktus: Cleopatra, a gyönyörű szép trapézművésznő, megneszelve, hogy a társulat egyik törpéje, Hans, jelentős örökséggel bír, elhatározza, hogy elcsábítja. Herculessel, az erőemberrel gonosz tervet szőnek, amelynek következtében Cleopatra hozzámegy Hanshoz, akit aztán módszeresen elkezdnek megmérgezni. A történet akkor vesz igazán hátborzongató fordulatot, mikor a többi szörnyszülött erre rájön.

„A horrorfilm kétségbe vonja és kiegészíti mindazt, amit »természeti« törvénynek tartunk. [...] A szabadon engedett, elnyomott szörnyek [...] az ember hasonmásaként vagy alteregójaként bukkannak fel. [...] Mivel fókuszában a testi-lelki pusztulás áll, ezért a horror témája a világok és az azonosságok tönkretétele.”^[6] A *Freaks* legfőbb érdeme éppen ez a szubverzív, destruktív attitűd, amellyel témájához, témáján keresztül pedig társadalmához fordul. A film ellenpontozásokra és a megrögzült kódok lebontására épül: újraértelmezi a jó – rossz, normális – abnormális, férfi szerep – női szerep bináris kódjait, és az ezekhez tartozó értékindexeket. Egészen a fináléig a film hangsúlyozottan arra törekszik, hogy a néző a *freak*ekkel szimpatizáljon, és tápláljon egyre inkább ellenszenvet a filmben „normálisnak” nevezett szereplők egy része felé. Az azonosulás megkönnyítéséhez a rendező (társadalmi) szerepcserékhez folyamodik – legalábbis elkezdni átírni a *freak*ekhez társuló, előzetes kódrendszerünket, még ha nem is támadhatatlan következetességgel. A *freak*ekkel való első találkozásunkkor kísérőjük, Madame Tetrallini tölti be a rezonőr funkcióját, és artikulálja a film állásfoglalását: a szörnyszülöttek is Isten gyermekei, Isten pedig minden gyermekét egyformán szereti, és egyforma figyelemmel viseli gondjukat. Bár a jelenlévők közül a legtöbb gyermek, már-már infantilis gesztusokkal rendelkeznek, bőven akadnak érett, felnőtt vonású és viselkedésű emberek is közöttük.

Ez az összemosott, eldöntetlen gyermek-férfi dinamika Hans, a törpe esetében válik igazán kidolgozottá. Hans legfőbb vágya (amely hiúsági és becsületbeli jelentőséggel rendelkezik), hogy a „normális”, „nagy emberek” valódi férfinak tekintsék – különös tekintettel a trapézművész Cleopatrára, akivel először abból a praktikus okból tud interakcióba lépni, hogy egymás után következő műsorszámokban szerepelnek. Van egy még elemibb vetülete annak, hogy Hans azt szeretné, ha teljes értékű férfinak tekintenék: úgy „anatómiailag”, mint szexuálisan. Ezeket a kívánságait nemcsak a szüzsé, de maga a filmnyelv is megtagadja tőle.

Egyrészt Cleopatra babámnak és kisfiúnak nevezi Hans-t, a *szörnyszülöttek* körében ünnevelt lakodalmukon pedig lovacskáztatja újdonsült férjét. A nászéjszakán semmi sem történik meg abból, amit Cleopatra nap mint nap az erőművésszel viszont megtesz. Később a trapézművésznő az ölében cipeli a „gyengélkedő” (megmérgezett) férjét, betakarja, felpolcolja a párnáját, orvosságot hoz neki. „Érdemes megfigyelni a műfaji és nemi kódok összeolvadását. Mint Cleo ármánykodásának áldozata, Hans megszólalásig hasonlít a gótikus románcok nőalakjára.”^[7] A film legutolsó beállítása is Hans szexuális kisemmizettségét ábrázolja egy klasszikus kompozíció megfordításával. A leírhatatlan viszontagságok után ismét egymásra talált szerelmesek (Hans és Frieda, a szintén törpe artista, akivel Hans-nak közös száma van) egymás karjaiba borulnak – a melodramatikus tradíció szerint a férfi átkarolja a mellére boruló nőt, és a vége-főcímmel helyreáll a kozmikus rend. Itt azonban Hans megtörve, sírva dől volt szerelme ölébe, aki gyengéden csitítgatja őt. Nehéz feloldozást találni a film végén, és úgy érezni, hogy Hans nem veszített el abszolút mindent; noha fényűzésben él egy hatalmas villában, sosem volt még ennyire elszeparálódva a világtól és az emberektől. Még a cirkuszban sem, ahol saját kis körük volt a társulat körén belül.

A hatalmas térnek, amelyet arányaiban még fel is nagyít az a beállítás, amikor a törpe Hans egyedül áll a kandallóval szemben, ellenpontozása a korábban látott vándorcirkuszi élettérnek. A párokba rendezett artisták zsúfolt karavánokban élnek, melyek egy szűkös, meghatározott területen helyezkednek el – a privátszféra szinte teljesen felfüggesztődik. A lakókocsi beltere leplezi le Cleopatrának a „normális” emberekéhez képest is átlagon felüli magasságát. Amikor Hans ápolásra szorul, látszik, hogy a nő ki sem tud rendesen egyenesedni a saját lakókocsijában, és hajlott háttal, szó szerint is leereszkedve beszél újdonsült férjéhez. A Hans-Cleopatra kapcsolat azonban nem csak itt mutatja fel a kettőjük és kettejükön keresztül a „normális” és „*freak*” csoport újragondolt különbözőségeit. Nemcsak arról van szó, hogy a vándorcirkuszi élettér éppen a normális léptéket nem támogatja, sőt, azt különösen kényelmetlenné is teszi, hanem azt a filmes és társadalmi toposzt is kijátssza, amely szerint a szép jó és kívánatos, a Más pedig deviáns és torz.

A holló című Karloff-Lugosi filmben az előbbi száját ez a mondat hagyja el: „...talán ha az ember csúnya, akkor csúnya dolgokat is fog elkövetni.”^[8] Ez a tapasztalat és gondolat természetesen sokkal korábban felbukkan a kultúrtörténetben, az azonban elvitathatatlan, hogy a horrorfilm előszeretettel jelöli meg a gonosz tetteket elkövető lényt: az vagy, amit megeszel, a lelked torzulása deformálja a testedet is.^[9]

„A *Freaks* azt kéri a Világválság utáni közönségtől, hogy ne a fényes hollywoodi pálya előtt álló Szép Emberrel azonosuljon, hanem a mutatványos szörnyekkel, az abszolút alsó osztállyal.”^[10] A légies, a magassághoz társított trapézművész a megtestesült, számító gonosz. Az erőember, az idealizált, címlapra kívánczó férfiasság szintűgy. A törpe, aki fizikailag leginkább a talajközeli létezésre van utalva, lesz az érző, szimpatikus, a naiv és ártatlan áldozat – ehhez azonban szükségszerűen feminizálnia kellett a rendezőnek őt. A ragyogó, az attraktív az, ami a rettegés hordozójává válik. A szépség álarca mögött olyan

veszély leselkedik, amelyről nem árulkodik semmi. Az elfedhetetlen testi torzság jóságát rejt.[11] A *freak*ek kifelé zárt kollektívát alkotnak, amelybe azonban egy jelképes rituálén keresztül vezet út. A „normális” közegbe való transzgresszió számukra lehetetlennek tűnik. Különösen érdekes az, hogy a „normális” artisták *szerepben* maradva, művésznevükön hívják egymást (Venus, Cleopatra, Hercules, Phroso), míg a szörnyszülött státusban operáló kollégáik polgári nevükön szólítják egymást (Hans, Frieda) – pedig épp ők futnak olyan hatásvadász, hajmeresztő attrakciót ígérő színpadi neveken, mint Az Emberi Torzó, vagy Az Emberi Csontváz (a „befejezetlenség” és a „fúziós” élő-halott illúziótlan, tökéletesen valódi képviselői; a horror garanciája).

„A *freak* messze nem csak biológiai kondíció: hanem a test, a társadalmi kontextus és az egyéni döntések összessége.”[12] Mindeközben a cirkusz „normális” fellépői körül is van valami abnormalitás. Az erőemberrel közös műsorszámában szereplő Roscoe dadog, ráadásul a szerepe kedvéért mindig nőnek öltözve lép a porondra. De a hermafroditával vagy a szakállas nővel ellentétben ő le tudja vetkőzni ezt az ideiglenes nemváltást; csak utóbbiak jelenlétében hallgatnak el és rezzennek össze a viszolygástól a „normálisok”. A bohóc, akit a szörnyszülöttek mentenek meg a fináléban az erőember haragjától (amelynek az az oka, hogy úgy érzi, a bohóc elárulta a „normálisokat” a kitaláltakért), egy balladai homályban hagyott operációjáról beszél. A társulat minden tagja úgy lép színre, hogy vagy a porondra tart, vagy onnan jön vissza – így találkozunk a női ruhájából kibújó Roscoe-val és a sminkjét lemosó, parókáját levevő Phrosoval is. A porond és a nézőtér sosem kerül a kamera elé. Paul Bouissac rokon jelenségre hívja fel a figyelmet, amikor elemzi a cirkusz térszerveződésének algoritmusát a nézők felől: „Veszély leselkedhet a ponyvák mögött és a karavánok között, akárcsak egy ismeretlen város szűk utcáin. [...] E tér szabad felfedezése kifejezetten nem tanácsos.”[13] A *Freaks* e mögé a függöny és ponyva mögé viszi be a nézőt: a helyre, ahol nem volna szabad lennie, a térbe, amelyet nem neki jelöltek ki, nem az ő tekintetének konstruált, ahová nem váltotta meg a tartózkodási jogát. A vízum nélküli jelenlét ára a szemünk előtt kibontakozó horror.

A film nézője nem látja a társulat produkcióit – számunkra a színpadok mögötti civilekként tételeződnek. Az egymással együtt/egymás mellett szorosán élő és próbáló „normálisok” és „*freak*ek” a leghétköznapibb cselekvések közben elegyednek beszélgetésbe egymással. A törpe Frieda tereget, Az Emberi Torzó egy eszmecsere közben szájjal cigarettát teker, majd meggyújtja azt, a Szakállas Nő a gyermekét dédelgeti. Az életért vagyunk itt, nem a produkcióért. Humanista kameraszem tekint a kibontakozó konfliktusra.

Akár mennyire fontos munkát végez is Browning a gender és társadalmi kódok megbolygatásával, a film hírhedt fináléja kiradírozza ennek a nagy részét, hogy újra/visszaírja azokat az előítéleteket, amelyekkel érkezünk. A szörnyszülöttek beváltják a film által a nézők felé tett ígéretet (ha van pisztoly a színpadon, el kell sülnie; ha torz embereket mutatsz, elő kell jönnie belőlük a gonoszszágnak). Egy koordinált és rémisztő, szinte gyakorlott támadással szorítják sarokba a társukat életveszélybe sodró Cleopatrát, elvégezve azt a rituális beavatást a szörnyszülöttek közösségébe, amelyet a lakodalmon megtagadott. Megcsonkítják, és csirkévé transzformálják – ezzel a *freak* műsorszám legattraktívabb, ugyanakkor legpasszívabb résztvevőjévé teszik, hiszen ő pusztán a bulvárra éhes, voyeurisztikus tekintet számára lesz érdekes. Csak *van* torzságában, produkcióra nem képes. Ez a támadásjelenet a film elején látott idilli, napsütéses-parkos jelenet abszolút ellenpontja. Madame Tetrallini normalizáló felügyelete hiányában a szörnyszülöttek már nem kergetőző kisgyerekek Isten óvó tekintete alatt. Dühöngő viharban (amely mindig is klasszikus „horroridőjárás” volt – a meteorológiai változás a szereplők hangulatának változását érzékeltető, történetvezetési elem), esőtől habzó

sárban kúsznak a karavánok alatt, egytől egyig bunkósbottokkal, késekkel és lőfegyverrel felszerelve. Ebben a jelenetben a *freak*ek mint a sárból-ember teremtéstörténet abbahagyott fázisaként jelennek meg: és látta az Úr, mit teremtett, és levette róla a kezét.

A *Freaks* úgy ábrázolja a vándorcirkuszi életet, hogy a cirkusznak mint állandóan átmeneti térnek, mint saját logikával és jelekkel, hierarchiával és szabályokkal rendelkező intézményt használja föl arra, hogy átfordítsa a horrorról és rettegni-valóról alkotott képünket. Néha ő kerekedik felül, néha a műfaj kötöttségei. A vásári kikiáltó szavai azonban új értelmet nyernek, amikor a film végén az „élő, lélegző szörnyűség” ígéretét a megbűnhődött trapézművész nő képsora váltja be. Az egyetlen, akit gonoszsága tett torzzá.

[1] Paul Wells: *The Horror Genre*. London–New York, Wallflower Press, 2000. 3. o.

[2] Vajdovich Györgyi – Varga Zoltán: *A vámpírfilm alakváltozatai*. Budapest, Meridián 2000, 2009. 8. o.

[3] Noël Carroll: *The Philosophy of Horror*. New York–London, Routledge, 1990. 30-36. o.

[4] Michel Foucault: *A rendellenesek*. Budapest, L'Harmattan, 2014. 65-66. Fordította Berkovits Balázs.

[5] Alberto Brodesco: *Filming the Freak Show. Non-normative Bodies on Screen*. A tanulmány online elérhető: https://www.academia.edu/8195659/Filming_the_Freak_Show._Non-normative_Bodies_On_Screen A teljes idézet eredetiben: „The image, Jean-Luc Nancy writes, is essentially 'of the order of the monster' – a prodigious sign that warns (moneo, monstrem) of a divine threat. The image of the freak, prodigy on prodigy, seems to double the nature of the image itself.” 291. o.

[6] Vivian Sobchak: A fantasztikus film. In: Geoffrey Nowell-Smith (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória Kiadó, 1998. 326. o.

[7] Joan Hawkins: *Cutting Edge. Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2000. 155. Az eredeti idézet: „The blend of gender and genre codes is interesting here. As the victim of Cleo's murder plot, Hans bears a striking resemblance to the female protagonists of gothic romance.”

[8] Az idézet eredetije:

Edmond Bateman [Karloff]: I'm saying, Doc, maybe because I look ugly... maybe if a man looks ugly, he does ugly things.

Dr. Richard Vollin [Lugosi]: You are saying something profound.

[9] Ezért van valami különösen erotikus vonzalom Drakulában, a kissé különc, ám megnyerő és sármos erdélyi grófban. És a hatvanas évektől ezért válik nyomasztó gonosszá a szürke, az ismerős, az észrevehetetlen „szomszéd ember” alakja.

[10] „Freaks is asking a Depression audience to identify not with the Beautiful People who are going to make it in Hollywood, but with sideshow mutations, a total underclass.” In: Joan Hawkins: *I.m.* 140.

[11] Joan Hawkins: *I.m.* 141.

[12] „Far from being biological, the freak is the sum of the body, plus social context, plus individual choices” In: Marlene Tromp: *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*. Columbus, The Ohio State University Press, 2008. 4.

[13] „Dangers may be lurking behind canvasses and between trucks much like they are in the narrow streets of an unfamiliar town. (...) [T]he free exploration of this space is strongly discouraged.” In: Paul Bouissac: *Semiotics at the Circus*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 2010. 15.

[--- Gyárfás Orsolya: „Itt a kis Zoli!”... >>>](#)

Gyárfás Orsolya: „Itt a kis Zoli!”^[1]: Önkép és identitás Hirsch Zoltán önéletrajzában

Hirsch Zoltán, avagy Zoli bohóc, a mára már elfeledett, de korában világhírű artista önéletrajzát szeretném dolgozatomban tárgyalni. Vizsgálatom tárgya elsősorban az, hogy Hirsch Zoltán önéletrajzában hogyan határozta meg művészi identitását, és hogyan mutatta be a cirkusz világát, a cirkuszi artista életét. Emellett pedig az önéletrajz szerkezetére koncentrálni szeretném azt is bemutatni, hogy milyen kiemelések, ismétlések és elhallgatások rendszere jellemzi a szöveget; különösen figyelembe véve azt, hogy Hirsch hogyan kezelte művében az egész életét meghatározó törpenövését. Az önéletrajz műfajának és az önéletrajzírás tevékenységének elemzéséhez részint James Olney releváns munkásságát, részint pedig Thomas Postlewait *Autobiography and Theatre History* című tanulmányát használom fel.

Zoli bohóc: rövid életrajz

Dolgozatom elején szeretném röviden bemutatni, hogy ki is volt az a Hirsch Zoltán, akinek önéletrajzát az alábbiakban tárgyalom majd. A Zoli bohócként (illetve a korai években Fips mesterként) híressé vált művész 1885. február 6-án, Dombóváron látta meg a napvilágot. Csecsemőként angolkórban szenvedett, élete első három évét emiatt saját bevallása szerint klinikán töltötte,^[2] törpenövése ennek a betegségnek volt a következménye. Az 1907-es pécsi Országos Kiállítás színházában lépett fel először, ez után kötelezte el magát az artista-karrier mellett. 1907-ben Max Schumann cirkuszához szerződött Amszterdamba, majd a Senec-csoporthoz csatlakozott; mindkét társulattal sokat turnézott (Nyugat-Európában, illetve a Senec-csoporttal Dél-Amerikában is), első budapesti fellépésére azonban csak 1914-ben került sor,^[3] miután az I. világháború kitörése arra kényszerítette, hogy visszatérjen Magyarországra. 1915-től játszott a városligeti Beketow-cirkuszban, az 1920-as évektől kezdve ismét fellépett külföldön is: 1925-ben például a londoni Olimpiába szerződött, de többször játszott Bécsben is, a Hagenbeck-, majd a Zentral-cirkusz tagjaként. Zsidó származása miatt 1942-től nem léphetett fel többé: ekkor írta meg önéletrajzát, annak árusításából igyekezve bevételhez jutni. 1944-ben könyve illegális árusítása és a szabványnál kisebb sárga csillag viselése miatt letartóztatták és internálták, majd a zsidó deportálások megindulásával Auschwitzba hurcolták. Halála pontos körülményei és dátuma nem ismertek: Krassó Sándor a pécsi zsidóság sorsáról írt tanulmánya szerint Hirschet Auschwitzban még egy ideig életben tartották az SS-őrök szórakoztatására, mielőtt meggyilkolták.^[4]

Kis ember nagy élete – önéletírás és identitáskonstrukció

Hirsch Zoltán önéletrajzírói munkásságának vizsgálatához először szükségesnek tartom meghatározni azt az elméleti hátteret, mely alapján az önéletrajzírás módszerét és mindenekelőtt az önéletrajzban az én-kép megalkotását elemzem: ehhez először James Olneytől szeretnék idézni. Olney *Autobiography and the Cultural Moment* című tanulmányában is az önéletírás három komponensét tárgyalva emeli ki az írás anyagformáló szerepét:

Here is where the act of writing—the third element of autobiography—assumes its true importance: *it is through that act that the self and the life, complexly intertwined and entangled, take on a certain form, assume a particular shape and image, and endlessly reflect that image back and forth between themselves as between two mirrors.*^[5]

Az önéletírás során az írás aktusa tehát nem egyszerűen tények vagy egy tökéletesen adott élettörténet lejegyzéséből áll, hanem maga az írás hozza azt létre és formálja tetszőleges képre: az önéletrajzban felállított én-kép nem objektív és magától értetődően adott, hanem tudatos szerzői munkával létrehozott konstrukció. Azt pedig, hogy az önéletrajz ezen szubjektív és konstruált jellegének az olvasó maga is tudatában kell, hogy legyen, Philippe Lejeune is kiemelte az önéletírói paktumról alkotott elméletében. Lejeune értelmezése szerint bár az önéletrajz megköti az igazmondás paktumát, ennek önnön szükségszerű szubjektivitásából adódóan rögtön bizonyos korlátait is hangsúlyozhatja (felejtések, tévedések, önkéntelen ferdítések, a saját nézőpont elfogultsága), mintegy elhárítva a teljes hitelesség felelősségét.^[6] Hirsch önéletrajzát ennek tudatában szeretném elemezni: bár írói eszköztára meglehetősen egyszerű, a szöveg hangneme pedig felettébb naiv és egyenes, igen tudatosan megszerkesztett az az én-kép, amelyet létrehoz, és ezt tartom a szöveg legérdekesebb aspektusának.

Olneyhoz hasonlóan Thomas Postlewait a színházi önéletrajzokról írt tanulmányában maga is felhívja a figyelmet az önéletrajzoknak tudatosan konstruált voltára, egyben kiemelve azok gyakori megbízhatatlanságát is:

The character, even though a version of the writer, is a created identity, a representative figure of the author's idea of self. By means of not only available documents but also calculated hindsight, faulty memory, and self-deception, the author selects the significant and crucial events that point toward the person (or personality) the author has become – or, more exactly, the person the author desires to see and value.^[7]

Postlewait emellett egyrészt effektíven rámutat arra is, hogy ezen önéletrajzokban rendszeresen felfedezhető a korabeli népszerű irodalom narratív eszközeinek, konvencióinak és trópusainak hatása és használata. Másrészt pedig bemutatja azokat a bevett narratívákat, melyek mentén a színészi életrajzok rendszeresen szerveződnek, mintegy fejlődésregényként: ilyen például a gyermekkori, ártatlanságban vagy a világtól elszigetelve élő állapotából kitalált vagy kitörve, nehézségeket leküzdve, kalandokon-küldetéseken át a felfedezéshez és szakmai elismertséghez való eljutás menete. Noha a tanulmány szorososan a színházművészek által írt életrajzokat tárgyalja, kiterjeszhetőnek tartom általában az előadóművészetre is: bizonyos elemei tökéletesen alkalmazhatóak Hirsch önéletrajzára is, a Postlewait által ismertetett jellemzők és a *Kis ember nagy élete* közti eltérések pedig szintén jó alapot kínálnak a Hirsch-önéletrajz elemzéshez.

Tökéletesen illeszkedik például a *Kis ember nagy élete* ahhoz a képzetéhez, melyet Postlewait David Garrick kapcsán ismertet: a színész nyilvánosság előtti, „eljátszott” személyisége és privát, valódi volta közti ellentét vélt feszültségének képzetéhez. Ezzel játszik Hirsch is, amikor a következő módon indítja önéletrajzát: „itt a kis Zoli, jelentkezik Önöknél, ezúttal nem festett arccal, nem bohócruhában, elkendőzve igazi énjét és mosolyt erőltetve magára, hanem meztelenre vetkőztetett lélekkel, úgy, ahogy él, ahogy szenved”.^[8] A vallomásos hangvétel, az önéletrajz mint a „valós” én kendőzetlen megmutakozásának tere visszatér még többször is: budapesti „vad” éveiről leírásakor teszi hozzá, hogy azért mondja el mindazt, amiért ma már szégyenkezik, mert „megígértem, hogy őszinte leszek”.^[9] A művet pedig a nyitómonológhoz hasonló hangvételű szöveg zárja, Hirsch előadói és privát énje ellentétének nyomatékos ismétlése mellett egyben az olvasóinak biztosított bennfentesség képzetét is hangsúlyozva: „Az olvasó egy kicsit most a kulisszák mögé nézett.”^[10]

Egybehangzik a Postlewait által ismertett életút-sémával az is, ahogy Hirsch gyerekkorát és artista-pályája kezdetét leírja. Érdekes, hogy a viszonylag békés gyerekkora kapcsán nem is annyira a cirkusz, mint inkább a (polgárabb és nagyobb presztízzsel bíró) színház hatását hangsúlyozza, mint meghatározó tényezőt. A színház vezet polgári élete „kisiklásához” is: elkötelezett színházrajongóként és klakkfőnökként való ismertségének köszönheti, hogy a pécsi Országos Kiállításon állást kap, majd Kövessy Albert színházigazgató szerződteti egy fellépésre. Ezt pedig gyors egymásutánban követik az első utazások, kihívások és nehézségek: a Pécsről Budapestre, majd Budapestről Bécsbe költözés, a munkakeresés, mely gyakorlatilag felemészti anyagi forrásait, a sikertelenségtől és szüleinek csalódást okozástól való félelem, és legvégül a mentőövként érkező munkalehetőségért elszenvedett hosszú, kimerítő utazás. Innentől azonban, ami pályafutását illeti, csak fölfelé visz az út: bár nehézségei ez után is adódnak (különösen az I. világháború alatt és után), karrierje a gyors berobbanás után megtörhetetlennek tűnik az önéletrajzban.

A rendkívüli siker pedig egy rendkívüli hivatástudattal is párosul: Hirsch vallomása szerint egyenesen isteni küldetésnek tekinti Zoli bohócként végzett munkáját („a jó Isten, aki minden embernek hivatást adott, számomra azt jelölte meg feladatul, hogy vídámságot vigyek Önök közé”[\[11\]](#)). Ennek megerősítését szolgáló bizonyítékként tudom értelmezni azt a meglehetősen giccses epizódot is, mellyel Hirsch az önéletrajzát indítja, és mely szerint egy beteg, halálán lévő gyerek csodás módon meggyógyul azután, hogy Zoli bohóc egész éjszakáját az ő szórakoztatásának szenteli. Érdekes kettősség figyelhető meg azonban itt: a bohóc-hivatás ugyan az Isten által kijelölt út, amely egyben magasztossá is teszi munkáját, magában azonban talán mégsem elég – az önzetlenül, jótékony célból adott előadás teszi csak lehetővé a csodatételt, és hozza magával a megdicsőülés lehetőségét.

Rendkívül figyelemre méltó az is, hogy Hirsch hogyan mutatja be cirkuszi munkáját és környezetét az önéletrajz során. Szinte kézenfekvő, hogy sikeres előadásainak és a közönség lelkes fogadtatásának leírása rendszeresen visszatérő eleme lesz az önéletrajz cirkuszi életét részletező jeleneteinek. A saját leírásokat időnként (legtöbbször az „otthoni” *Pécsi Naplóból* kivágott) újságcikkek egészítik ki, egyszerre szolgálva Hirsch saját beszámolójának bizonyítékeként, és adva lehetőséget a dicsekvésre úgy, hogy az ne tűnjön teljesen önfényezésnek. Jellemzően az előadott számairól is ezekben az esetekben kapunk részletesebb leírásokat (például a Hagenbeck-cirkusszal való fellépéséről), egyébként igen ritkán értesülhet az olvasó arról, hogy miből állt Zoli bohóc kollégáinak vagy adott társulatának műsora. (Emögött persze állhat az is, hogy Hirsch az 1940-es évek elején akár még magától értetődőnek is vehette, hogy egy magyar cirkuszi artista önéletrajzának olvasóközönsége tisztában lesz például a Beketow-cirkusz vagy a Magyarországon is fellépő külföldi társulatok munkásságával.) Az önéletrajz bevezetését és lezárását jellemző szerény, alázatos hangvétellel éles ellentétben áll ezeknek a részeknek a hangneme: Hirsch minden hezitálás nélkül szólal meg a sikereire büszke, magas pozíciójának teljes tudatában lévő sztár hangján.

Látványos az is, hogy a *Kis ember nagy élete* ritkán tér ki a próbafolyamatokra vagy a cirkusz működésére, ezeket inkább csak akkor tárgyalva, amikor valamilyen szempontból újdonságnak számítanak: például amikor új, még ismeretlen társulathoz kerül, vagy amikor külföldi cirkuszban dolgozik, melynek a hazaitól eltérő működését ki tudja emelni (például a londoni Olympia esetén). Hasonlóan hanyagolja Hirsch a kollégáival való kapcsolatának tárgyalását. Ennek leglátványosabb példája valószínűleg az, hogy Rollyról, aki hosszú ideig színpadi partnere volt a Beketow-cirkuszban, de Londonban is vele együtt lépett fel, igen keveset ír (annak ellenére, hogy állítólag igen jó barátok voltak[\[12\]](#)): az önéletrajz szövegében mindössze két helyen, valamint egy bevágott interjúrészletben említi csak meg Rollyt (ahol

ugyan kifejezetten dicséri is), illetve a fényképek közül egyen jelennek meg együtt. Emellett leginkább csak két végletben beszél más artistákról: megemlíti egyrészt azokat az embereket, akik pályája során (különösen annak kezdetén) felkarolták vagy valamilyen módon segítették (így például Kobert-Belling vagy a Schumann-cirkuszban őt patronáló törpe artista). Másrészt viszont sokkal gyakoribb az, hogy olyan heccelésekről vagy svindlizésről ír, melynek ő vált az áldozatává: ezeknek a még visszafogottabb módja az új társulatokhoz való csatlakozásokkor a Zoli bohócot mint új tagot szükségszerűen érő hecc. Komolyabb következményekkel jár azonban például, hogy pályája kezdetén Budapesten és Bécsben is az artista-világ találkozóhelyein rendszeresen pénzt csálnak ki tőle, a Schumann-cirkuszban és a Senez-csoportban egyaránt olyan játékokra kényszerítik, melynek rendszeresen ő válik a vesztesévé, és fizetése látja kárát – meglehetősen előnytelen képet fest itt Hirsch kollégáiról és munkája világáról is. Önmagát pedig mintegy ki is menti azzal, hogy ezekben a játékokban való részvételét mintegy kikényszerítettnek tünteti fel, tényleges játékszenvedélyét pedig már „kikúrált” betegségként említi.^[13] Hirsch az önéletrajz megírásának idejére, a visszatekintés és életösszegzés pillanatára már jól szituált, megkomolyodott polgárként tünteti fel magát: „mostanában nagyon szolidan élek”.^[14]

Kiemelések és elhallgatások

Hirsch önéletrajzát olvasva a mű egyik legfeltűnőbb eleme számomra nem az volt, amit a papírra vetett, hanem mindaz, amit elhallgatandónak ítélt. Az önéletrajz publikálásának dátumát és Hirsch ekkori helyzetét tekintve az talán nem meglepő, hogy zsidó származásáról egy szó sem esik a műben, de legalább ilyen figyelemre méltó az, ahogy törpenövésének tárgyalását kezeli. Kérchy Anna a törpe-előadókat rendszeresen a nemességgel és előkelő státusszal összekötő cirkuszi retorikához kapcsolja azt, hogy Hirsch maga is előnyként, és nem lealacsonyító, hanem őt kitüntető vonásként kezeli saját törpeségét.^[15] Az önéletrajzban így többször említi, hogy törpenövése hozzásegíti bizonyos pillanatnyi privilégiumokhoz, vagy lehetővé tesz szabálysértéseket. A cirkuszi porondon szerzett sikerét is egyértelműen természetnek tulajdonítja, Kosztolányi Dezsővel folytatott interjújában kijelenti, hogy akkor sem akarna „normál” testalkatú lenni, ha lehetne: törpeségének köszönheti munkáját és hírnevét.^[16] Ugyanakkor a szövegben többször tesz utalást arra is, hogy ez a pozitív önképe egyáltalán nem volt adott, ahogy törpeként való élete sem volt akadálymentes. Hirsch az önéletrajz legelején, egyetlen helyen említi csak, hogy milyen megpróbáltatást jelentett törpenövése gyerekkora során: „Nemcsak édes, de keserű emlékei is vannak kora ifjúságomnak; apró termetem miatt sokszor gúnyoltak, tréfák célpontja lettem és ezek a sérelmek hosszú ideig nyomot hagytak a lelkemben.”^[17] (Közvetett módon, a Kosztolányival folytatott interjújában kerül még egyszer ugyanez a téma elő, ahol Hirsch kijelenti, hogy kisgyerekként sokat szenvedett társai miatt^[18].) Az utolsó fejezetben pedig kijelenti: „Kis termetem miatt *már nem* bánkódom”,^[19] érzékeltetve, hogy az önellfogadáshoz való eljutás nem volt problémamentes út.

Ezek azonban nagyjából az első és utolsó megjegyzések, amelyeket a téma komolyabb tárgyalásának szentel. Kis termetéből adódó problémákat (például a lakhatás kapcsán) vagy hecceléset (többek közt saját baráti köréből is) ugyan ez után is említi, de jellemző, hogy ezen epizódok leírása igen rövid, és a történet élet mindig valamilyen humoros csattanóval igyekszik elütni, bármilyen szánalomkeltő vagy feddő hangnemet (és ezzel az olvasó elidegenítését) elkerülendő. Így azt a jelenetet is, melynek során leírja, hogy csaknem halálát lelte egy rá zuhanó szekrény alatt, egy tréfával zárja le arról, hogy noha az öltönye összegyűrődött a processzusban, mégiscsak sikerült a szekrényből elővenni az egész problémát okozó ruhakefét. Ugyanakkor még Hirsch igyekezetével is, hogy a lehető

legvidámabb hangon szóljon csak törpeségéről, érződik, hogy mennyi végtelenül megalázó helyzetnek lehetett kitéve élete folyamán.

Általában elmondható, hogy Hirsch élete nehéz pillanatainak vagy traumatikus élményeinek tárgyalását kifejezetten kerüli. Említi bár, hogy 1914-ben a világháború kitörése után hazautazása Németországon keresztül sok viszontagsággal járt, de ezt egyáltalán nem részletezi, ahogy nem tárgyalja azt sem, hogy miként élte meg az I. világháború lezajlását (helyette arról beszél, hogy ekkor szerződött le a Beketow-cirkuszhoz, és rengeteg jótékonysági előadáson vett részt[20]), vagy utána Pécsett a szerb megszállást. Kivételt képez talán az az egy epizód, melyben Hirsch azt ismerteti, ahogy Pozsonyban hamis vádak alapján letartóztatták és bíróság elé állították – kellően mély nyomot hagyhatott ez benne, a szöveg végén pedig kijelenti, hogy ezután nem is lépett fel többé „a cseheknél”. [21]

Említésre méltó az is, hogy magánéletéről, családjáról Hirsch a lehető legkevesebbet beszél: gyerekkorának bemutatásán és annak megállapításán kívül, hogy sikerét látva szülei belenyugodtak pályaválasztásába, gyakorlatilag egyáltalán nem említi családját. Noha négy testvére is van, az önéletrajzból az sem derül ki, hogy tartja-e egyáltalán velük a kapcsolatot, és a bevágott interjúkból tudjuk csak meg azt, hogy nem házasodott meg. A magánélet ilyen háttérbe szorítása egybevág azzal, amit

ír a férfi színészek önéletrajzairól: a nőkkel ellentétben nekik nemcsak hogy azt nem kellett bizonygatniuk, hogy foglalkozásuk mellett is képesek voltak ellátni a családban betöltendő funkciójukat (anya/feleség), hanem egyenesen szükségtelen volt privát életükre kitérniük, amikor sikerük egyetlen mércéje (és egyben identitásuk alapja) a karrierjük.

Életének más aspektusait azonban Hirsch nagyon lelkesen emeli ki az önéletrajzban: például a gyerekek iránti elkötelezett szeretetét; mely a saját családi élet ismertetésének híján tudja Zoli bohóc alakjának humanizálását szolgálni. A gyerekeket tartja legkedvesebb közönségének: nem csak nekik játszik legszívesebben, hanem úgy gondolja, a gyerekek alkotják a közönség azon részét, mely őt mint Zoli bohócot is őszintén szereti.[22] (Ennek a szeretetnek mintegy bizonyítéka a kötetben az önéletrajzot követő, „A gyermekeknek” címzett 13 oldalas, rövid tanmeséket tartalmazó fejezet is.)

Hasonlóan jelentős a magyar társadalom legfelső rétegével való kapcsolatának hangsúlyozása. Említi így például Zichy Ede („Teddy”) gróft, akivel rendszeresen szórakozott együtt Budapesten, de komolyabb nevek is előkerülnek. Rakovszky Iván belügyminiszteré például, akinek egy házavató estélyén, illetve Batthyány Gyuláé, akinek jelmezbálgán Hirsch is részt vett – jelmezben, a vendégek szórakoztatására ugyan, az erre való visszaemlékezés azonban lehetővé teszi azt, hogy Rakovszky és Batthyány nevei mellett Apponyi Albertet és Andrassy Gyulát is megemlíthesse önéletrajzában. Ezt akár nagyzolásnak is lehetne tekinteni: a kispolgári származású Hirschnek nyilván rendkívül jól eshetett úgy feltüntetni magát, mint aki a magyar társadalmi-politikai elittel érintkezhetett hivatásának köszönhetően. Azzal együtt azonban, hogy Herczeg Ferencet említi, mint aki 1907-es első fellépése után mintegy legelső támogatói közt kijelentette, hogy „ennek a gyereknek az artista-pályára kell mennie”, [23] majd pedig még Gömbös Gyula neve is előkerül (egy I. világháborús jótékonysági rendezvény szervezőjeként, melyen Hirsch is fellépett), [24] úgy gondolom, többről van szó az önfényezésre irányuló fogásnál. 1942-ben, a harmadik zsidótörvény (és azzal Zoli bohóc a cirkuszi porondról való eltávolítása) nyomán ha a szöveg még annyira nem is kétségbeesett, hogy az önéletrajzot segélykiáltásként kelljen értelmezni, Hirsch arra való törekvése, hogy művészetének értékét saját léte fenntartásának érdekében igazolja, nagyon is egyértelmű.

Ennek a bizonyításához szükséges pedig (mivel már a színpadon nincs lehetősége rá) 25–35 év távlatába visszanyúlva Herczeg vagy Gömbös megidézése: Hirsch életének tragikus vége azonban mutatja, hogy ez a védőbeszéd süket fülekre talált.

Önéletrajzírás – az önéletrajzi én kérdése

Hirsch önéletrajza az a típus, melyet Elizabeth Bruss „klasszikus önéletrajznak” nevez: feltételezi saját énje kapcsán mind a problémátlan, tökéletes önismeretet, mind az én torzítatlan nyelvi megjelenítésének lehetőségét az önéletrajzban,^[25] és nem problematizálja saját énje koherenciáját, vagy annak megragadására való képességét. Az én-fogalom tekintetében az általam felhasznált tanulmányok szerzői sem azt tekintették elsődleges feladatuknak, hogy az önéletrajzírás tárgyalásban az *én* létének lehetőségét problematizálják. Lejeune *Az önéletírói paktumban* nem kérdőjelezi meg a saját én meglétét (sem annak a szövegben való megjelenítésének lehetőségét), Olney pedig kifejezetten elutasítja és élesen kritizálja a posztstrukturalista és dekonstrukciós elméleteket, melyek az ént mintegy az önéletrajz szövegében és szövegéből „eltüntetik”, vagy létének lehetőségét megkérdőjelezik annak megerősítése helyett.^[26] Bókay Antal Lejeune és Olney megközelítését is „naiv” (illetve finomabban: „logocentrikus”) szelf-elméletekként kategorizálja, Olney posztstrukturalizmus-kritikája kapcsán arra kérdezve rá, hogy az én posztstrukturalista értelmezésének Olneyt irritáló bizonytalansága és ellentmondásossága szükségszerűen az elméletből fakad-e, vagy az elmélet egyszerűen az egyre inkább problematikus kortárs éntapasztalatot képezi-e le.^[27] Pusztán az önéletrajzírás-elméletek tárgyalása kapcsán jogos kritika lehet ez, Hirsch önéletrajzának elemzésében azonban egyáltalán nem tartom relevánsnak, és a *Kis ember nagy életét* nem is abból a szempontból gondolom érdemesnek elemezni, hogy mennyire adekvát vagy problematikus benne Hirsch Zoltán saját énjének leképezése. Hirsch szövegében nincs meg az a fragmentált, inkoherens éntapasztalat vagy az önéletrajzi én artikulálásának nehézsége, melyet az Olney által kritizált szerzők szövegei feltételeznek – az a „naiv” irányzat pedig, melyet Olney is képvisel, tökéletesen alkalmas és értékes alap Hirsch önéletrajzának (vagy bármely hasonló „klasszikus önéletrajznak”) elemzéséhez.

[1] Hirsch Zoltán: Zoli. Kis ember nagy élete. Budapest, sz. k., 1942, 3. o.

[2] Hirsch: id. mű, 10. o.

[3] Magyar Életrajzi Lexikon 1000–1990. Szerk. Kenyeres Ágnes. Budapest, Arcanum, 2001. In: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC17155/17315.htm>, utolsó letöltés: 2019. 01. 09.

[4] Krassó Sándor: Négyezer pécsi száztíz napja. In: Pécsi Szemle, 2004/2, 116–134. o., itt: 127. o.

[5] James Olney: *Autobiography and the Cultural Moment*. In: uő (szerk.): *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press, 1980, 22. o., kiemelés tőlem – Gy. O.

[6] Philippe Lejeune: *Az önéletírói paktum*. In uő: *Önéletírás, élettörténet, paktum*. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból. Szerk. Z. Varga Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–46. o., itt: 37. o.

[7] Thomas Postlewait: *Autobiography and Theatre History*. In: uő – Bruce A. McConachie (szerk.): *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City, University of Iowa Press, 1989, 248–272. o., itt: 255. o.

[8] Hirsch: id. mű, 3. o.

[9] Hirsch: id. mű, 6. o.

[10] Hirsch: id. mű, 143. o.

[11] Hirsch: id. mű, 3. o.

[12] Lásd Hirsch: id. mű, 78. o.

[13] Hirsch: id. mű, 142. o.

[14] Hirsch: id. mű, 136. o.

[15] Kérchy Anna: *From the Showbiz to the Concentration Camp. The Fabulous, Freakish Life of Hungarian Jewish Dwarf Performers Zoli Hirsch and the Ovitz Family*. In: uő – Andrea Zittlau (szerk.): *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and ‘Enfreakment’*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 211–232. o., itt: 218. o.

[16] Hirsch: id. mű, 112. o.

- [17] Hirsch: id. mű, 11. o.
- [18] Hirsch: id. mű, 111. o.
- [19] Hirsch: id. mű, 141. o., kiemelés tőlem – Gy. O.
- [20] Hirsch: id. mű, 73–74. o.
- [21] Hirsch: id. mű, 85. o.
- [22] Hirsch: id. mű, 139. o.
- [23] Hirsch: id. mű, 18. o.
- [24] Hirsch: id. mű, 74. o.
- [25] Bókay Antal: Önéletrajz és szelf-fogalom a dekonstrukció és pszichoanalízis határán. In: Mekis D. János – Z. Varga Zoltán (szerk.): Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai. Budapest, L'Harmattan, 2008, 33–65. o., itt: 43. o.
- [26] Olney: id. mű, 22–23. o.
- [27] Bókay: id. mű, 45–46. o.

Makádi Maya: Fejlődő identitások Angela Carter cirkuszában

Bevezetés

Angela Carter *Esték a cirkuszban* című, világszerte nagy sikert aratott regénye számos megközelítési és olvasási módra ad lehetőséget. Olvashatjuk feminista vagy posztmodern írásként, mágikus realista történetként, cirkuszregényként vagy akár fejlődésregényként. Elemzésemben ez utóbbi megközelítésmódból indulok ki, ám a regény szereplőinek szorosan a cirkuszhoz kötődő életrészeit, illetve azok változásait vizsgálva a többi szempont is fontos szerepet fog játszani. A regény recepciótörténetében ugyanis egyebek mellett kiemelt szerepet kap a feminista kritika szempontrendszere is, hiszen ahogy azt bírálatában Kérchy Anna is fontosnak tartja hangsúlyozni:

Valójában a carteri mágikus realizmus a kortárs nőírás hibrid válfajának iskolapéldája, mert a feminista és a posztmodern szöveg közös sajátosságait – a játékosságot, a humort, a határsértést – ötvözve elbizonytalanítja a női(esített) irodalom merev kategóriáját; felfedi az újírást, a nézőpontváltást, az ironiát és az empátiát (magamat másnak látni és mást magamként látni) dekonstruktív feminista lehetőségeit.^[1]

Mindamellet, hogy a regény kétségkívül megannyi női sorsot mutat be, reagálva egyrészt a korra, másrészt a női emancipáció lehetőségeire, vagy éppen annak korlátaira, fontosnak tartom a regény férfi szereplőit is elemzés tárgyává tenni. Carter regénye ugyanis elrugaszkodik a heteronormativitástól, hiszen azzal együtt, hogy a történet bővelkedik férfi elnyomókban és női elnyomottakban, sok ponton tetten érhetők benne a nemi szerepek közti képlékeny átmenetek (*gender fluidity*) tematikus és szövegszerű alakzatai. Ennek fontosságát egyebek mellett Linden Peach tanulmánya is kiemeli:

A beágyazott történetek [...] általában olyan férfiak által elnyomott nőkről szólnak, vagy nők révén kerülnek elbeszélésre, akik mind szó szerint, mind metaforikus értelemben ki vannak zárva vagy perifériára vannak szorítva a férfi szempontú történelemből.^[2]

A regény megjelenésének idején, az ezredfordulót megelőző években a társadalmi nemek, vagyis a gender problémái vitatható, kritika tárgyává tehető kérdésként nagyon is aktuális, de a korszak irodalmában mégis alulreprezentált témaként jelentek meg. Éppen ezért is tudnak megvilágító erővel hatni az *Esték a cirkuszban* identitásstratégiái.

A női testek férfi tekintetek keresztül történő vizsgálata egy olvasó számára sem idegen, azonban ennek fordítottja – legalábbis a regény megjelenésének idején, 1984-ben – már-már kuriózumnak tekinthető. Jelen elemzés célja egyrészt ezeknek a férfi és női tekinteteknek a felfedése és értelmezése, irányuljanak azok kifelé, vagy éppen befelé, az önreflexivitás tartományainak irányába. Másrészt izgalmasnak tartom ezen tekintetek hatását a regény két főszereplője, Fevvers és Walser identitásfejlődésének szempontjából is elemezni. Szükségesnek tartom továbbá megvizsgálni a cirkusz mint alapvető identitásképző közeg szerepét a regényben. Éppen ezért a regény cselekményének részletes feltárása és a szoros szövegelemzés helyett a fentebb vázolt problémát érintő váltásokra, dinamikákra koncentrálni fogom bemutatni a két szereplő fejlődéstörténetét.

Az *Esték a cirkuszban* három, egyszerre konkrét térképészeti és általános kulturális földrajzi helyet jelző fejezetre oszlik (*London, Szentpétervár, Szibéria*). E fejezetek egyúttal egymástól élesen elváló elbeszélői stratégiákat is alkalmaznak, s a realitás eltérő szintjein is mozognak. Így például London Fevvers eredettörténetének és így a hömpölygő történetmesélésnek lesz a színtere a regény első részében. Ezzel szemben Szentpétervár a határvesztés, a kezdődő káosz irodalmi földrajzát jelképezi a művön belül. Szibéria pedig végül a társadalmi utópiák és a mágikus realizmus helyszínéül fog szolgálni. Mindhárom fejezetben sűrűn váltakozik a narrátor pontos kiléte, sokszor elbizonytalanítva az olvasót afelől, hogy férfi vagy női hangot hall-e éppen beszélni. A magyar fordítás értelmezésekor esetében izgalmas szempontként merülhet fel egyfelől, hogy a magyar az eredeti angolhoz képest gendersemleges nyelv, s így az elbeszélői tudatok váltakoztatásaival történő elbizonytalanítás is jobban kiaknázható. Másfelől a társadalmi nemek irodalmi közvetíthetőségének problémáját tovább árnyalhatja a fordító (akár reflektált, akár ki nem aknázott, de mindvégig jelenlévő), közbeiktatott genderperspektívája. A férfi és női hangok, nézőpontok komplex játékkal találkozhatunk tehát a regényben, amelyek egyúttal új jelentések képzését segítik elő a társadalmi nemek korábban irodalmilag rögzítettnek tűnő helyzetében. Miként azt tanulmányában Linden Peach is fontosnak tartja megjegyezni:

Ugyanakkor, jóllehet Fevvers történetét az *Esték a cirkuszban* című műben egy férfi jegyzi le, az övé a fegyelműző hang egészen odáig a pontig, ahol a férfi hang kasztrálódik [*emasculated*]. Fevvers gondosan kerüli Walser minden olyan irányú kísérletét, amely identitásának rögzítésére irányul, s ekként [...] képes megkérdőjelezni a nőiség klasszikus férfiközpontú definícióit [...].[\[3\]](#)

A cirkusz mint választóvonal

A cirkusz a regényben alapvetően két nézőpontból jelenik meg: egyfelől mint a szórakoztatóipar médiuma, másfelől mint lélettér. Itt szintén központi szerepet kap a nézőpont, a tekintet kérdése, hiszen kívülről nézve a cirkusz a(z előadó)művészi kiteljesedés, a siker és a csillogás tere, belülről viszont egy nagyon is zárt, több szinten korlátozó közösséget alkot. Ebben az esetben a közösségről nem annak formáló és védelmező szerepe juthat elsőként eszünkbe, hanem a kiszolgáltatottság és az elnyomás zárt világban történő, ezért bizonyos szempontból összetartó erejű, kollektív elszenvedése. A cirkusz tehát, ellenben a regény főszereplője, Fevvers előéletének tereivel, mind társadalmi, mind egyéni szempontból a dualizmus tere. Mindemellett, ahogyan attól Bényei Tamás is óva inti az olvasót, nem célravezető a cirkuszt a regény metaforikus tereként értelmezni, vagy ráolvasni a karneváli esztétikák amúgy kézenfekvőnek tűnő jegyeit:

A cirkusz egyébként is afféle zárt, lokálisan engedélyezett karnevál, és még lokálisan sem igazán az, hiszen a cirkuszban vannak egymástól elkülönített nézők és szereplők [...]. A porond valóban a regény játéktere, de [...] mint az előadás, a mutatvány, a performansza privilegizált játéktere, amely nem a regény önmetaforája, hanem a téré, ahol a regény elképzei és metaforizálja önmagát.[\[4\]](#)

Az elemzés szempontjából a cirkusz performatív jellegét tartom kiemelt fontosságúnak, mely teret biztosít az identitásalkotásnak, a megkonstruált identitás ismétlés általi rögzítésének, és az eredeti személyiség elhalványulásának. A cirkusz tehát, ellenben az előadóművészet más formáival, így például a színjátszással, nem egy szerep eljátszását implikálja, hanem egy karakter megkonstruálását követeli meg. A cirkusz tagjai ezáltal kettős identitással rendelkeznek. Ezen identitásképzés dinamikája a legtisztábban Walser fejlődéstörténetében

érhető tetten, hiszen ő a regény egyetlen szereplője, akinek jelen időben követhetjük végig bohóccá-válását. Fontos megjegyezni, hogy Walser cirkuszi társulatba való belépése, szemben a cirkusz többi tagjával, akiknél a szabad választás lehetősége valójában fel sem merül, önálló – ámbár érzelmeitől és szakmai célkitűzésétől, valamint Fevvers és a cirkuszi illúzió leleplezésének vágyától nem független – döntésen alapul. Ez egyrészt jelzi Walser privilegizált helyzetét, másrészt a cirkusz effektív zártságát, hiszen míg Walser önként lépett be ebbe a térbe, a kilépés lehetősége korántsem tűnik egyértelműnek.

Fevvers számára a cirkusz bizonyos szempontból a kiteljesedés tere. Félig emberként, félig madárként önnön valójában és a cirkuszban betöltött szerepében is a transzgressziót képviseli: állat és ember, valóság és fikció közötti létező, akinek genealógiája a regényben végig rejtély tárgya marad. Ismét Peach-et idézve:

Fevvers trükkje – „Valóság vagy fikció?” – lehetőséget ad számára, hogy kontrollálja önnön szubjektumának pozícióját, ekként forgatva fel azt a narratív pozíciót, amely a szexuális különbség problémáját hagyományosan a nővel azonosítja.[\[5\]](#)

Fevvers tehát önmisztifikációs stratégiájával – amelynek részben cirkuszi sikereit is köszönheti – felszabadítja önmagát mint társadalmilag elnyomott nőt. Ennek a szabadságnak viszont csak a cirkusz tud teret adni, hiszen Fevvers korábbi életének börtönszerű helyszínei nem adtak lehetőséget ilyen jellegű mozgásra, mert meghatározott kontúrok közé szorították a személyiségét. A szilárd körvonalakkal szemben a hátából kiálló szárnyak jelentik majd azt a „szökésvonalat”, amely személyiségének képlékenységét és szabadságát garantálhatja. Éppen ezért e szárnyak nem egyszerűen az állattá, angyallá, vagyis egy konkrét létformává való átlényegülésnek az emblémái, hiszen ebben az esetben a mássá válás nyitottságának a lehetősége fontosabb. Fevvers szárnya esetében elmondható ugyanaz, amit Kafka kreatúrai kapcsán Deleuze és Guattari is fontosnak tart megjegyezni:

Az állattá-leendésben nincs semmi metaforikus, se szimbolikus, se allegorikus. [...] Intenzitástérkép, egymástól eltérő állapotok együttese, a kiutat kereső emberbe oltva, alkotó szökésvonal, mely önmagán túl nem jelent semmit.[\[6\]](#)

A cirkusz tehát mind Walser, mind Fevvers életében identitásképző funkciót tölt be, de míg Walsernél ez az önazonosság megbomlásával és egy új identitás felépítésével jár, Fevversnél az önreflexivitásra és a szubjektivitással való játékra nyit teret. Walser a cirkuszban – később Szibériában is – teljesen lemeztelenedik, majd újraalkotja önmagát, megnyílik, és kifordul önmagából. Ez a mozgás ugyanakkor mégsem hasonlítható a hamvaiból feléledő fönix képéhez, hiszen Walser a teljes szabadságból, privilegizált helyzetből indult, és a tudásvágy, „a hatalom akarása” sodorta – a racionalitás felől nézve – önnön realitásának elvesztésébe. Ezzel szemben, ahogy Bényei Tamás pontosan megfogalmazza:

Fevverst mindig mások találták ki, azonossága mindig az őt magukba építő diskurzusok textuális terméke volt, az igazság-hamisság, felszín-mélység oppozíciókon nyugvó beszédmódok által elképzelt jel, amely mozdulatlanságba merevítette a jelölővé silányított szubjektumot.[\[7\]](#)

Fevvers számára a cirkusz a társadalmi elnyomás alóli felszabadulásnak csupán az első lépcsőfoka, hiszen szubjektuma itt még csak részlegesen, a múlt felől tekintve szabad; a teljes lemeztelenedés, a tiszta szubjektum megmutatkozása az ő esetében csak Szibériában következik be.

Identitások születése a porondon: Fevvers és Walser

A mások tekintetén keresztül konstruálódó identitás problémájára hívja fel Fevvers karaktere kapcsán a figyelmet Bényei Tamás is, aki szerint az ő alakja az önmagát szubjektumként elsajátító látvány-létezőként definiálható a regény világában:

Fevvers dacos és határtalan önbizalommal szubjektivitássá változtatja kétértelmű és impozáns fizikai jelenlétét (az utópisztikus jelenlét a regényben megkonstruált, látvány-jelenlét, annak a határozottan fizikai ittléte, ami nem azonos önmagával). Elfogadja, és látványként megkonstruálva mintegy *belakja* meghatározhatatlan, az emberi test „normális” kontúrjait áthágó testének látványát, tárgyként kínálva fel azt a nézőknek (és itt mindig mindenki néző), de olyan tárgyként, amely megfoghatatlan, meghatározhatatlan, mert Fevvers nem egyszerűen közszemlére teszi, kiállítja, hanem *előadja* önmagát.[\[8\]](#)

Fevvers tehát elsősorban mások tekintete által nyer karaktert. Ez túlnyomórészt férfitekinteteket takar, akik annak ellenére, hogy Fevvers nem az idealizált nőkép megtestesítője, félelemmel társult csodálattal néznek rá. Emellett Fevvers – mint a normalitástól eltérő, különös, állati és emberi között álló, köldök nélküli entitás – a perverz tekintetek tárgya is, s így, miként azt Linden Peach is kiemeli, egyszerre testesíti meg a nők számára a regényvilágban megképződő nyugati kultúrában elfoglalható két szélsőséges pozíciót: a szüzet és a prostituáltat.[\[9\]](#)

Fevvers kiskorától kezdve ki van téve a férfiak tekintetének, de a szárnya körül keringő mítosz életben tartása miatt testét csak látványként kell áruba bocsátania. Prostitúcióra kényszerülő nőtársaival ellentétben ő ennek a szintű erőszaknak csak szemlélője és nem elszenvedője. Mindazonáltal Peach nyomán fontos megjegyezni, hogy Carter a prostitúció intézményének is a megszokottnál árnyaltabb bemutatását nyújtja, és demisztifikálja a nőket tárgyiasító beszédmódot, teret nyitva ezzel egy komplexebb nőkép megkonstruálásának:

[A] prostitúció a gazdasági szükségletek eredményeként jelenik meg a regényben, ekként cáfolva azt a mítoszt, miszerint az abban résztvevő nők bármiféle testi örömet lelnének e tevékenységben, megakadályozva ezáltal a „jó” és a „rossz” nők közötti ilyen irányú megkülönböztetés lehetőségét [...].[\[10\]](#)

Bár Fevvers a cirkuszban saját maga építi fel azt a maszkot, amely mögé előadóművészként bújjik, e maszk vagy jelmez levetkezésével sem látjuk meg az igazi valóját. A sok évnyi szerepjáték által olyan sok mesterséges réteg rakódott Fevvers személyiségére, hogy a tiszta, eredeti szubjektum felfejtése szinte lehetetlen feladatnak tűnik. A szubjektum rétegeinek esetleges mélyebb vizsgálata messzire vezető lételméleti kérdéseket vet fel, amelyek megválaszolása jelen elemzésnek nem célja. Fevvers tehát megjár számos elnyomó közösséget, amelyek közül személyiségfejlődése szempontjából a legfontosabb Nelson mama bordélyháza, ahol a testi kiszolgáltatottság mellett egy összetartó, intelligens, és nem utolsósorban erősen feminista közösség tagja lehet. Bár ez a nőközösség felbomlik, Fevvers és hű társa, Lizzie továbbra is együtt maradnak, és érnek el a fordulópontot jelentő cirkuszig.

A cirkuszban Fevvers ünnepezt sztar, de sikereit nem elsősorban női bájaival, hanem testének abnormális részével, a szárnyával éri el. A szárny az antropológiai képlékenység jelölőjeként jelenik meg a regényben. A cirkusz ennek a képlékenységnek, nyitottságnak az egyik emblematikus színtere, amely ugyanakkor mégis zárványként működik, hiszen minden, ami a porondon történik, csak ott és akkor érvényes. A szárny mint az önmitologizálás

kiindulópontja a vele járó kellemetlenségek ellenére mégiscsak az a médium, amely kiemeli Fevverst a középszerűségből, amelybe anélkül valószínűleg süllyedt volna. Ez a sorsdöntő elem – a deformálódott testrész – kettős szerepet kap Fevvers életében: egyrészt a társadalmon kívül helyezi a viselőjét, másrészt szökésvonalat, a társadalomba visszavezető kaput nyit. Ám ez a kapu sem a normatív létmódba, hanem azon túl, az előadóművészetbe vezet. Fevvers sorsa tehát determinálva van, mindenképp meg kell mutatnia magát, és ennek az excesszív létmódnak az adott körülmények között a legideálisabb helyszíne a cirkusz. Fevvers magabiztossága, öntudatossága és reflektáltsága ellenére mégsem „a saját sorsának kovácsa”, inkább csak arról van szó, hogy a testekre koncentrálódó iparból a lehető legjobbat hozza ki. A férfi tekinteteket csupán elszenvető, de nem irányításuk alá vonó (előadó)nőtársaival ellentétben Fevvers birtokában van valamilyen, az olvasó és a narrátor, így Walser előtt is titok tárgyát képező, megmagyarázhatatlan hatalomnak, amely egyszerre vonzó és félelmet keltő.

Eseti elgyengülései ellenére Fevvers karaktere nem mondható igazán veszélyeztetettnek, körbeveszi egy képzeletbeli védőburok, amely vagy Lizzie-nek, vagy az általa képviselt tudatos, új nőiségnek tudható be. Ez a nőiség viszont közelebb van a nemtelenséghez vagy egy queer identitásképhez: „márványoszlop-combok”, „hatalmas kék szemek”, „hús centi műszempilla” jellemzik.^[11] Londoni öltözője pedig „[ö]sszhatását tekintve [...] a kifinomultan női mocsok és szenny mesterműve volt (természetesen női mesteré), amely a maga otthonos módján alkalmasnak tűnt rá, hogy ijedelemmel töltsön el egy fiatalembert [...]” (10. o.) Fevvers nőisége tehát közel sem finomkodó, nem törekenységet, hanem végtelen magabiztosságot, tudatos önképet jelez, amelyet az őt kémlelő tekintetek táplálnak. A regény végére, az utópisztikus Szibériában, ahol már nincsenek nézők, ez az erős kép, a „Fevvers-esszencia”, lebomlik, fakóvá, esendővé, sérülékennyé válik, hiszen, mint ahogy Lizzie is megjegyzi a regény egy pontján:

Nézz végig magadon: csak árnyéka vagy egykori önmagadnak! [...] Fakulni és enyészni kezdél, mintha eddig is csak a közönségnek való megfelelés kényszerítette volna rád, hogy csinos és ápolt légy. Már szökének is csak jóindulattal lehetne nevezni. (435. o.)

Mind az eszményített Fevvers-képet felépítő, mind az azt leromboló tekintetek jellemzően férfitekintetek; Fevvers elgyengülését is egy férfi, Walser és az igaz szerelem reménye fordítja ki önmagából. Az viszont, hogy a felépített, sikerekhez vezető önkép lebomlása és az igazi, rejtett én felfejlése Fevvers identitásfejlődésében végeredményben pozitív vagy negatív kimenetelű, nehéz eldönteni.

Fevvers fejlődéstörténete egy hanyatlástörténettel is párosul, hiszen mint ünnepezt sztár, mint eszményített nő elbukott, viszont nagy, a nyugati világ genderfelfogását megváltó reményekkel lép be egy új korszakba: „Ő lesz az Új Férfi, az Új Nő tökéletes társa, és mi ketten kéz a kézben indulunk majd el az Új Évszázad felé...”. (437. o.) Fevvers a regény végén már kilép a látvány általi öndefiniálás csalóka árnyékából, és maszk nélküli, tiszta, elemi nőként beszél magáról:

[...] nem leszek többé egyedi, kivételes lény, hanem maga a női paradigma, a maga kendőzetlen valóságában, bibircsókoszul és visszerestül, [...] végre nem kiagyalt fikció leszek, hanem hétköznapi valóság [...]. (444. o.)

Fevvers értékrendszere tehát teljesen átalakul a regény során: míg kezdetben a másik tekintete által való létezés és az ezzel járó egyediség, másság, a nem hétköznapi megjelenés és

létmód éltette, a történet végére leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy megtanulja elfogadni és szeretni önmagát természetadta valójában. A regény ezen pontján azonban a szereplők realitásérzéke és a jelen történéseinek hitelessége erősen kétségbe vonható, átlépnek egy mágikus világba, amelyben egyedül Lizzie tartja meg racionalitásérzékét:

[...] úgy érezte, Fevvers hangjában egyre erősödik valami hisztérikus mellézköngye. – Talán így lesz, talán nem – mondta végül, lehütendő a kedélyeket. – Talán az a legjobb, ha nem tervezünk előre. (437. o.)

Jack Walser, a regény másik főszereplője és részben narrátora, amerikai újságíró, aki fejébe veszi, hogy leleplezi az évszázad átverését: Fevverst és a szárnyait. Walser személyében egy kellemes megjelenésű, kalandos előéletű, de mindvégig kiváltságos, stabil anyagi helyzetű, tehetségesnek mondott fiatal férfit ismerünk meg, „[...] akinek fizetik a költségeit, mindehhez még rakoncátlan lenzőke szalmahaja, kellemes, pirosposzsgás arca, szögletes álla van, s szemében a kételkedők hűvös-szürkésege dereng.” (12. o.) Ennek ellenére karaktere jellegtelen, hiányoznak belőle az egyedi, „személyesnek is nevezhető vonások”, és „[e]ddigi rövid élete során egyszer sem rezdült meg benne semmi olyasmi, amit önvizsgálatnak nevezhetnénk.” (12. o. sk.) Walser előlete és identitása tehát látszólag épp ellenkező előjelű dinamikákkal működik, mint Fevversé. Nem volt traumatizált gyermekkorra, mindene adott a boldog élethez, és bár sok mindent átélt, „nem *tapasztalatként* élte meg a saját tapasztalatait” (13. o.). Fevversel való találkozásáig csak sodródott az árral az önreflexió bármiféle igénye vagy követelménye nélkül.

Tisztán látszik tehát, hogy a két főszereplő két teljesen különböző világot képvisel, mely karakterbeli különbségek párhuzamba állíthatók fiatalkoruk helyszíneinek eltérő geokulturális sajátosságaival is: Walser a felhőtlen Amerikát, Fevvers pedig a hányattatott sorsú Európát testesíti meg a regényben. Walser középszerű, nem jellegtelen, de különösebb egyediséget nélkülöző karakter, a „mátság” ellenlábasa. A saját identitás kialakításának szempontjából számára a Fevversel való találkozás, majd a cirkuszba való belépés, a bohóccá válás jelenti a fordulópontot. Számára Fevvers megfejthetetlen, átlátszatlan; megfejtése talán az első igazi kihívás – mind szakmai, mind érzelmi – életében. Kézenfekvő lenne, hogy Walser egy női tekintet által nyerjen karaktert, de ennek az ellenkezője történik azzal, hogy bohócnak áll annak a reményében, hogy ezáltal közelebb kerül Fevvershez, valamint az őt körülengő mítosz megfejtéséhez.

Walser bohócléthez való viszonya alapvetően eltér a regény többi bohócaétól. Buffo, a társulat legidősebb bohóca így nyilatkozik erről a létformáról: „[a] bohóckodásban ugyanis sokszor nincs semmi *szándékosság*. Az ember nem *akar* bohóc lenni, gyakran csak olyankor választjuk ezt, ha már minden más csődöt mondott.” (183. o.) Míg Buffo és legtöbb sorstársa számára a bohócszerep egy hanyatlástörténet végpontját jelzi, Walser fejlődéstörténetének ez a kezdőpontja. „Amikor Walser először festette ki az arcát, belenézett a tükörbe, és nem ismert rá önmagára. [...] [Ú]gy érezte, e pillanatban valami szédítő szabadság veszi kezdetét, és ez az érzés mindvégig vele maradt [...]” (160. o.) Walser tehát bohócként tiszta lappal indulhat, újraalkothatja önmagát, de ebben a stációban mégsem ez az identitásképzés számára a legjelentékenyebb, hanem csupán előző identitásának az elfedése, maszk mögé rejtése. Bényei megfogalmazásában „[a] bohóc arcán (vagyis arca helyett) maszkot visel, és ezt az álarcot (látványt, jelet) saját azonosságaként fogadja el.”^[12] Ebben az értelemben Walser nem tekinthető klasszikus bohócnak, ugyanis számára a cirkusz csak egy eszköz, egy átmeneti stáció tere, nem pedig zárvány.

Ennek ellenére a regény identitásképző stratégiáinak szempontjából fontos szerepet kap a Bohóctanya mint „a lét akaratos és rettenetes felfüggesztettségének” (178. o.) tere. Walser még mindig kiváltságos helyzetben van, hiszen önként, bármiféle kényszerítő erő nélkül – leszámítva Fevvers iránti nehezen felfejthető vonzalmát – lép bele egy olyan szerepbe, amely mások számára végtelen megaláztatást és az identitás totális elvesztését jelenti. A regény többi bohóca számára ez a szerep tekinthető a legvégső, visszavonhatatlan fejlődés- vagy inkább hanyatlásstádiumnak. Buffo szerint:

[a] cirkusz kódja nem engedélyez sem másolást, sem változtatást. [...] [A]z arcunk valójában mégis az autentikus különbség ujjlenyomata, saját autonóm énem hiteles kifejeződése. Így lehetséges, hogy az arcom árnyékában létezem. Hasonultam az arcomhoz, átalakultam az arccá, amely nem az enyém, és mégis szabad akaratomból választottam. (187. o.)

Itt ellentmondással, vagy ha úgy akarjuk, önbecsapással találkozunk, hiszen Buffo a megkonstruált szubjektummal járó szabadságot hangsúlyozza csakúgy, mint Walser, de valójában Buffo esetében a maszkká válás visszafordíthatatlan folyamat, melynek végletességét ő maga is felismeri: „[É]s mi vagyok Buffo-arcom nélkül? Hát senki, egyáltalán senki. Vedd el az arcfestéket és ami alatta van, az egyszerűen nem-Buffo. Hiány. Üresség.” (188. o.) Erre a paradoxonra Bényei is felhívja a figyelmet: „az autonómia mögött nincs semmi, az önazonosság lehorgonyozása a különbségben egyszerűen eltöröl minden »odabentet« és »mögöttet«, amelynek az előadott jel-spektákulum kifejeződése lehetne.” [13]

A klasszikus bohóclét tehát erős kontrasztban áll mind Fevvers, mind Walser önképzésével: a valódi önkifejezés, a csillogás és a szabadság hiányát jelzi, nem hiába hasonlítja a Bohóctanyát az elbeszélő börtönhöz vagy elmegyógyintézethez. Ismerve immár a cirkuszi előadói létmód két szélsőséges formáját, megállapíthatjuk, hogy Walser egyik mintával sem azonosul, személyiségének kulcsa a szubjektumformálás egy másfajta formájában kell, hogy megmutatkozzon. A cirkusz és a bohóc-énjét hátrahagyva a regény utolsó fejezetében, Szibériában éri el individualitása csúcspontját, amely előfeltételez egy, a korábnál súlyosabb identitásvesztést: az amnéziát. Walsert csak emlékezetvesztése és az ezt követő cél nélküli bolyongás vezeti el az addig rejtett, kiteljesedéshez vezető útra. Ez az út látszólag nem az „Új Férfi” megkonstruálása felé vezet. Walser – az egyébként reflektáltan hamis – spiritualitásban talál rá egy újfajta, mágikus realista önképre; bár nem teljesen önként, de újabb szerepet vesz fel, ezúttal „szélhámós” sámánt játszik.

Walser személyiségfejlődése tehát egészen más léptékű, mint Fevversé, míg az utóbbi történetében beszélhetünk tényleges fejlődésről, egy határozott, előremutató ívről, Walser esetében a *személyiség* mint olyan végig homályban marad, és a fejlődését is inkább a körköröség jellemzi. A regény végén ugyan mutat némi önreflexiót, de lényegileg nem tart előrébb, mint a történet kezdetekor, nem történt valódi fejlődés: Walser változatlanul a *személyesség* és a *tapasztalat* hiányának megtestesítője. „Mindez olyan volt, mintha harmadik személyben történt volna velem, mintha egész életemben csak nézőként lettem volna jelen, de nem én éltem volna meg mindazt, ami történt. Most pedig [...] kezdek újra az egészet.” (456. o.)

Konklúzió

Az *Esték a cirkuszban* című regény tehát egyszerre többféle identitásküzdelem könyveként is olvasható. Egyfelől, Fevvers és Walser karakterein keresztül az egzisztenciális megpróbáltatások és személyes élettörténetek változatos kulturális tájakon átívelő

fejlődésregényeként is tekinthetünk Angela Carter művére. Vagy éppen értelmezhetjük a társadalmilag konstruált személyiségek és a nemi szerepek öntőformáiból kitörni igyekvő szubjektumok szabaduláskísérleteinek feljegyzéseiként is. De tekinthetjük a művészet önmeghatározás-igényét színre vivő irodalmi alkotásnak is, amelyben éppen a cirkusz egyszerre mágikus és mégis nagyon is valóságos, de legalábbis valószerű világa lesz az a torzító tükör, amelyen keresztül a művészet önmagára tekinthet.

[1] Kérchy Anna: Könny, kacagás, izgalom, az égvilágon minden... <https://nokert.hu/sun-11132011-1525/892/513/konny-kacagas-izgalom-az-egvilagon-minden-angela-carter-estek-cirkuszban>, utolsó letöltés dátuma 2019. január 17.

[2] Linden Peach: Angela Carter. Macmillan Press, London, 1998, 137. o. sk.

[3] Peach: id. mű, 133. o.

[4] Bényei Tamás: Apokrif iratok. (Mágikus realista regényekről). Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 303. o.

[5] Peach: id. mű, 154. o.

[6] Gilles Deleuze – Felix Guattari: Kafka: A kisebbségi irodalomról. Ford. Karácsonyi Judit. Qadmon Kiadó, Budapest, 2009, 73. o.

[7] Bényei: id. mű, 313. o.

[8] Bényei: id. mű, 315. o. sk.

[9] Ld. Peach: id. mű, 135. o.

[10] Peach: id. mű, 151. o.

[11] Angela Carter: Esték a cirkuszban. Ford. Bényei Tamás. Magvető, Budapest, 2011, 7. o.; a továbbiakban a főszövegen belüli zárójeles oldalszámok erre a műre vonatkoznak.

[12] Bényei: id. mű, 312. o.

[13] Bényei: id. mű, 323. o.

Buka Virág Ilona: Strukturális egyenlőtlenségek megjelenése Aglaja Veteranyi A gyermek a forró puliszkába esett kisregényében és a filmadaptációban

Bevezetés

Elemzésem témája Aglaja Veteranyi *A gyermek a forró puliszkába esett* című kisregényének és a kisregény *Aglaja* című filmes adaptációjának összehasonlítása. Összehasonlításomban a különböző elnyomási formák, hierarchikus viszonyok és társadalmi egyenlőtlenségek művészi megjelenítését szeretném feltárni és bemutatni, milyen módon közelít hozzájuk a könyv és a film. A dolgozatomban tárgyalt és a művekben megjelenő egyenlőtlenségek gazdasági jellegűek (a wallersteini világrendszer-elméletben^[1] betöltött pozíciója a nemzetállamoknak, alsóbb osztálybeli emberek gazdasági függősége) és nemi alapúak, emellett a gyerekek alárendelt viszonya a felnőttekhez és az autoriter állam működése. Érvelésemben leginkább a gazdasági és nemi alapú egyenlőtlenségek megjelenését fogom részletesen tárgyalni, mivel véleményem szerint ezek a leghangsúlyosabban megmutatkozó strukturális problémák, amelyek nemcsak a könyvben, de a filmben is megmutatkoznak, és hatással vannak a szereplők személyiségére, kapcsolataira és döntéseire. Továbbá megvizsgálom, hogy a filmadaptáció individualizálabb feldolgozást mutat-e be a kisregényhez képest, mely utóbbinak egyik fő szervezőeleme a különböző elnyomási formák egymásra rakódása és kereszteződése.

A gyermek a forró puliszkába esett 1999-ben jelent meg először. A könyv története, amelyet egy kislány egyes szám első személyű elbeszéléséből ismerünk meg, a lányról és családjáról szól, élettörténetükről és társadalmi valóságukról. A filmadaptációt, amelyet Deák Krisztina rendezett, 2012-ben vetítették először. Azonban míg a filmben Aglajának hívják a főszereplő kislányt, és szintén az ő szemszögéből láttatják az eseményeket, a kisregényben az elbeszélő lánynak nincsen neve, csupán egy rövid részlet erejéig tesz említést róla: „Anyám a szülésznő nevére keresztelt, mert az külföldi volt. Nagynénémtól második névként egy filmszínész nevét kaptam, hogy én is híres legyek. De nem úgy hívnak, mint Sophia Lorent.”^[2] A tény, hogy a könyvben sem az elbeszélő lánynak, sem egyetlen családtagjának nem ismerjük a nevét, egyrészt szorosan hozzákapcsolódik ahhoz a motívumhoz, hogy a román családnak egész életében titkolóznia és bujkálnia kell. A kislány több alkalommal is kijelenti, hogy egyrészt nem mehet sehová sem egyedül, és nem létesíthet kapcsolatot még a cirkuszon belül sem más emberekkel, másrészt, hogy az anyja gyakran hazudik a múltjukról és magukról. Emellett a névtelenség azt az érzetet is erősítheti a befogadóban, hogy az életkörülmények, amelyek körbeveszik a kislányt és családtagjait, és az események, amelyek történnek velük, gyakran annyira embertelenek, hogy a név nélkülségen keresztül is felerősítik a bennük rejlő dehumanizáló hatást. A fentiek alapján egyértelműnek tűnik, hogy a névtelenség a könyvben fontos jelentésszervezőkre mutat rá, azonban dolgozatomban az érthetőség kedvéért a narrátort és a film főszereplőjét ugyanúgy Aglajának fogom nevezni.

Mielőtt rátérnék dolgozatom fő témájára, érdemes pár szót ejteni a könyv műfajának heterogenitásáról, amelyet leegyszerűsítve kisregénynek nevezek. A mű azonban leginkább szabad asszociációk halmazához hasonlít, amelyek valószínűleg kronologikus sorrendben szerepelnek (a nevek mellett dátumokról, helyszínekről sem olvashatunk, ami szintén az olvasó elbizonytalanítását eredményezi). A könyvnek csak egy nagyon nehezen felfejthető történetszála van, amelyet az előszóban így jellemez Billinger Edit, a kötet fordítója: „A

mondatok ennek megfelelően kevés cselekvést, azonban annál több állapotot tartalmaznak, értesülünk az eseményekről, de nem tudjuk a léptekeket, amelyek odavezettek.”^[3] Ha figyelembe vesszük a fentieket, és azt, hogy a műben ritkán olvasható olyan folyóírás, amely az egész lapot elfoglalná, jogos lehet akár az a következtetés is, amely szerint az erősen személyes stílusú írás inkább nevezhető valamilyen lírai műfajnak, mintsem epikusnak. Mindezek ellenére véleményem szerint a könyv továbbra is inkább nevezhető kisregénynek a nehezen felfejthető, de szinte koherens történeteszl és a szövegtöredékek szerkezete miatt. Ettől függetlenül azért tartottam fontosnak ezt a rövid kitérőt a könyv műfaji sokszínűsége kapcsán, mert a lírai hangnem potenciálja és az asszociatív stílus egy rendkívül személyes elbeszélői módot jelöl, amely megfelelően ellensúlyozza a könyvben megjelenő rendszerszintű problémák megjelenését és felismerését.

Gazdasági alapú egyenlőtlenségek a kisregényben és a filmben

A fentebb már idézett, Billinger Edit által írt előszóban a következőt olvashatjuk:

Úgy tűnik, mintha kizárólag két – tehetetlen – szerepre oszthatnánk: az egyik, aki a haján lóg, a másik pedig, aki letről nézi, és valójában csakis arra vár, hogy amaz lezuhanjon, ne kelljen őt féltetnie többé. Mindkettő cselekvésképtelen, sem a várakozás, sem a zuhanás nem aktív – de mintha a lógás sem lett volna az –, mindenki kizárólag áldozatnak érzi magát e cirkuszi parádén, legfőképpen a körülmények áldozatának.^[4]

Az első ilyen „körülmeny”, amelynek mind Aglaja, mind családtagjai ki vannak szolgáltatva, azok a gazdaságpolitikai tényezők, amelyek által létrejöhett a globális kapitalista világrendszer. Noha Aglaja elbeszéléséből tudhatjuk, hogy a család Romániából szökött meg a Ceaușescu-éra idején (a film és a könyv Ceaușescut egyaránt csak „A Diktátorként” emlegeti), és elsőre logikusnak tűnhet azt feltételezni, hogy a keleti blokk országai nem voltak aktív résztvevői a globális kapitalizmusnak, ez a hipotézis nem állja meg a helyét. Ugyanis a kelet-európai államokban a mezőgazdasági termékeket a nyugat-európai centrumországokba importálták (részben emiatt is történt a gyakori éhezés és nélkülözés), emellett pedig a termelés logikája és a bér munka természete a sok különbözőség ellenére is hasonló alapokra épült, mint a vállaltan kapitalista országoké.^[5] A félperiferikus állapot a filmben is megmutatkozik, amikor az első pár percben még Romániában láthatjuk a családot, és abban a kevés időben is az apa fizetésemelést kér a cirkuszigazgatótól, aki egyértelművé teszi, hogy az anyának kellene elmennie hozzá, akit a pénzért cserébe megerőszakolna, sőt meg is jegyzi a szituációban, hogy „a Főnök újból magához hívatta” a nőt, impliciten jelezve, hogy alapvetően egy hasonló természetű kapcsolat lehet egy befolyásos férfi és az alacsony gazdasági státuszú nő között, amelyben szexért cserébe pénzt kap az anya.

Ebben a függőségi viszonyban tehát a jobb életminőség és a nagyobb gazdasági tőke reményében szökik el Aglaja családja Nyugat-Európába. Mindezek látszólagos megváltozása megtalálható a regényben és a filmben egyaránt. Aglaja kedvenc ételei felsorolásánál feltűnő, hogy egyszerre találhatók benne hagyományosan szegény emberek által fogyasztott, kelet-európai ételek (mint a címadó puliszka), és olyanok is, amelyeket általában a kapitalizmus olyan jelentésszintjével kötünk össze, amely termékek széles választékára utal (egzotikus gyümölcsök, nyugati márkájú édességek). A másik ilyen jelenet a család szökése utáni pillanatok mutatja be, amikor már egy nyugat-európai országban vannak egy óriáskeréken, és az apa a következőt kiabálja: „Szabadok vagyunk! Nyugatiak vagyunk!”, ami szintén a fennálló sztereotípiákat erősíti, melyek szerint a nyugati kapitalizmushoz szabadságérzet rendelhető, míg a keleti blokk országaihoz kiszolgáltatottság és az emberi jogok korlátozása.

Sajátos megformáltságával a film és a könyv egyaránt rámutat arra, hogy ezen sztereotípiák illuzórikus alapokra épültek, és a család hasonlóan kiszolgáltatott gazdasági helyzetben marad, egyrészt, mert a kapitalista gazdasági rendszer ugyanúgy strukturálja az egész életüket, másrészt, mert a félperiferikus, alacsony státuszú származásuk egyértelmű hátrányt jelent számukra. A film második felében, amikor Aglaja tinédzser, és a szülei elváltak, már nem cirkuszban dolgoznak: az anya a haján lógva sampont reklámoz, az apa bohócszámát pedig stúdióban veszik fel, hogy tévéadásba kerüljön majd. A szülők tehát a nyugati kapitalizmus szórakoztatóiparába kerülnek, cirkuszi műsorszámuk pedig végérvényesen kommodifikálódott, azaz áruvá vált. Ez azonban több kérdést is felvet: először is azt, hogy nem minősült-e kommodifikációnak az előadásuk már akkor is, amikor még a cirkuszban léptek fel. Ludwig Marcuse például amellett érvel, hogy az áruba bocsátott, szép test mint végső eldologiasodás a cirkuszban egy felszabadító gyakorlatként is értelmezhető.^[6] Ellenben Helen Stoddartnál azt olvashatjuk, hogy a cirkuszi előadásoknál is tetten érhető a profittermelés motivációja,^[7] ezzel együtt pedig a gazdasági függőség és kiszolgáltatottság. Elsőre úgy tűnhet, hogy a könyv és a film különböző nézeteket erősít: az adaptáció második felében Aglaja és az anyja csupán olyan munkákat vállal el, amelyek valamilyen módon kötődnek a cirkuszhoz, vagy legalábbis a szórakoztatóiparhoz (Aglaja varietében lép fel sztriptíztáncosként, és egy bűvész mellett lesz segéd). Ez azt az érzetet kelti, mintha anya és lánya nem lenne képes elszakadni a cirkusz világától, és csak ebben a közegben tudnának elhelyezkedni. A könyvben sokkal egyértelműbbé válik a társadalmi lecsúszástól való félelem a cirkuszhoz való érzelmi alapú ragaszkodás mellett: Aglaja anyja egy ponton például gilisztákat tenyészt, és olyan eset is előfordul, hogy egy idős parasztasszonynál dolgoznak. Az is egyértelművé válik, hogy az anya kényszeríti a sztriptíztáncos munkára kiskorú lányát. A kisregényben azt is leírja Aglaja, hogy a cirkusz egyszerre kényszerhelyzetet is jelent:

A gyerekek azt hiszik, a cirkusz olyan, mint az állatkert. Csillog a szemük, és elkezdenek kuncogni. Szerintük az artisták mind rokonok, a cirkuszban mindenki szereti egymást, egy lakókocsiban hál, és egy tálból étkezik. Ráadásul a természetben él, jaj, milyen csodás! El sem tudják képzelni, hogy az ember egész nap csak próbál, és állandóan attól retteg, hogy ellopják a számát, és hogy este lezuhanhat a trapézzól, és holnap már halott. Azt hiszik, minden csupa szórakozás. HA ANYÁM LEZUHAN, AKKOR AZT EGYÁLTALÁN NEM SZÓRAKOZÁSBÓL TESZI. Csak a színészek halnak meg szórakozásból.^[8]

A cirkuszban tehát folyamatosan jelen van a test eladhatóságának kérdése, amelyhez egyrészt az élet-halál kérdése társul (amelyben jelentősen különbözik például a színészi munkától), másrészt a női szexualitás kihangsúlyozása. Ez utóbbi például ott érhető tetten a filmben, amikor a Flying Girlről kiderül, hogy valójában fiú, ám az eladhatóság kedvéért mégis lányként mutatják be, valószínűleg azért, mert profitábilisabb egy szűk ruhába öltöztetett, hosszú hajú, szőke tinilány mutatványa, mint egy fiúé. Azonban a határvonalak többször is elmosódnak, hiszen a túlszexualizált test elsősorban a varieté sajátja, ezt pedig a befogadó is megtapasztalhatja azokban a jelenetekben és könyvbeli részletekben, amikor Aglaja sztriptíztáncosként dolgozik. Más típusú összemosódás mutatkozik meg akkor, amikor az anya a daru kampóján lógva sampont reklámoz: egyszerre készül róla videófelvétel és válik reklámmá, de a mutatvány közben valódi, és majdnem az életébe kerül. Ebből a szempontból tehát a könyv és a film egyaránt bemutat egy olyan nézőpontot, amelyben a test mint áru és a cirkusz szorosan összefonódik.

A család kiszolgáltatottsága Nyugaton (vagy hazajöve Nyugatról) még árnyaltabb képet mutat a kisregényben azáltal, hogy Aglaja sokat beszél Romániában maradt családtagjairól, akikre ő nem is emlékszik, csak szülei elbeszélései és a családtagok levelei által ismeri őket. A

romániai rokonoknak természetes a mindennapos éhezés (ellentétben Aglaja családjával, amely mindennap friss húst eszik), többüket bebörtönözték az elszökött család miatt, és nem luxuscikkeket kérnek, hanem pénzt, cipőt és gyógyszereket. Ezáltal megmutatkozik egy valós életszínvonalbeli javulás, amely az emigráláshoz köthető, ám a család történetét olvasva felmerül a kérdés, hogy mindez jelent-e bármi valódi változást a szereplők életében. Másrészt az összehasonlítás segítségével tematizálható a kérdés, hogy általában milyen típusú szegénységet ábrázol a művészet, és hogyan gondolkodunk arról. Hiszen Aglaja családjának nem jelent gondot a cipővásárlás vagy a mindennapi étkezés, mégis gyakran kerülnek a nők olyan szituációkba, amelyben például szexuális szolgáltatásokért cserébe jutnak pénzhez.

A konkrét, materiális tényezők – mint a sztriptíz táncos karrier és a rokonok könyörgő levelei, amelyek beszámolnak a mindennapos nyomorról – erős hatással vannak Aglaja pszichéjére. Míg a film leginkább a bonyolult anya-lánya kapcsolatra koncentrálna, a könyvben Aglaja elbeszélését olvasva tanúi lehetünk annak, hogy a lányra komoly pszichológiai hatással vannak életkörülményei és a vele történt események: gyakran beszél csillapíthatatlan lelkiismeretfurdalásról a rokonai kapcsán, máskor babájáról beszél úgy, mintha ő tenné azokat a dolgokat, amelyeket valójában a lány tesz, megint máskor pedig folyamatosan összekeveri önmagát a nővérével és az anyjával. A filmet és a könyvet is átszövő, állandó félelem az anyja halálától, amely miatt Aglajának leküzdhetetlen szorongásai vannak, szintén visszavezethetők azokra a konkrét materiális alapokra, amelyek abban mutatkoznak meg, hogy az anya hírnév utáni vágya és kevélysége mellett ott szerepelnek olyan egyszerű szempontok, mint az, hogy valamilyen atipikus bér munkával pénzt tudjon szerezni az ön- és családfenntartás érdekében.

Az utolsó példám arra, hogy a centrum országaiba való emigrálás nem ad szabadságot a családnak, az a szituáció, hogy noha egy explicit diktatúrából szöktek meg, szembesülniük kell azzal Nyugaton, hogy az állam szinte semmilyen szociális védőhálót nem biztosít számukra. Ellenben ismeretlen hatalmi tényezők lépnek föl velük szemben, mint például az állandó rettegés, hogy visszaviszik őket Romániába, ami miatt még a hotelszobák ajtaját is eltorlaszolják, Aglajának pedig megtiltják, hogy bármiféle kapcsolatot létesítsen a külvilággal, ezzel szélsőségesen elszigetelve őt mindenféle emberi kapcsolattól (ez a kisregényben sokkal gyakrabban és részletesebben jelenik meg). Az állam mint hatalom pedig újból fellép, amikor a gyerekeket szinte kérdés nélkül elveszik a családtól, és ahelyett, hogy a szülőknek is megfelelő anyagi háttérrel és oktatással biztosítanának, megfosztják őket a gyerekektől, akikre egy olyan helyzetet kényszerítenek, amelyben semmilyen döntési lehetőségük sincsen.

Családon belüli hierarchia és nemi szerepek

Végezetül a szülő-gyerek viszony hierarchizált kapcsolatának megjelenítését szeretném bemutatni, amely a kisregényben jóval árnyaltabban jelenik meg, mint a filmben. Mint már említettem, az adaptációban a fő történetzálat a lány és az anyja kapcsolatának bemutatása adja. A kislány igyekszik az anyjára hasonlítani az állandó rúzs és magassarkú hordásával, és retteg attól, hogy egyszer lezuhan a porondra, és az apját is szereti, akinek házi készítésű filmjei az adaptáció elején és végén is lepörögnek a néző szeme előtt. Az apa képe egyrészt megbízhatatlan, nem vállal felelősséget semmiért, és elvárja, hogy felesége mindenben kiszolgálja, és elvégezze a szükséges reprodukív munkákat. Másrészt ezzel együtt bemutatja, hogy a valódi életben is gyakran úgy viselkedik, ahogyan azt bohócként teszi a porondon vagy a stúdióban, és romantizálja ezt a komolytalan férfiképet. Míg az első rész az anya elvesztésének félelmetes képéről szól, a második rész az anyjával való rivalizálásnak ad teret: a filmben több motívum is kapcsolódik ehhez, például az anya fiatal szeretője, aki

meglehetősen hasonlít Aglaja gyerekkori szerelmére, a Flying Girlre, vagy a jelenet, amely megismétlődik Aglaja gyerek- és tinédzserkorában: az anyja mellé áll pózolni, miközben fotózzák őt, ám míg gyermekként az anyja hagyja, hogy a képbe álljon, tinédzserként kitolja őt a képből. Amikor az anya a balesete után a várakozásokkal ellentétben mégis felépül, a lánya látványosan csalódik, és amikor Aglaja népszerű sztriptíz táncos lesz, az anya látványosan elkeseredik saját sikertelensége miatt. Amikor pedig az utolsó jelenetben neki kellene az acélhajú nő számot eljátszania az Alexanderplatzon, inkább levágja a haját, ezáltal életében először függetlenedve anyja hatása alól.

Ezzel szemben a könyvben mindkét szülő karaktere jóval problematikusabb. Az apa nem a síró bohóc többé: rendszeresen alkalmaz fizikai erőszakot női családtagjain, és mint kiderül, volt felesége nevelt gyermekét teherbe ejti, és a gyermeket, aki Aglaja féltestvére, szintén rendszeresen bántalmazza szexuálisan és más fizikai módokon. A család pénzét elkölti, és gyakran tönkreteszi a felesége és lánya személyes tárgyait is mindenféle előzetes figyelmeztetés nélkül. Aglaja nem kérdőjelezi meg apja cselekedeteit, egyáltalán nem problematizálja azokat, ahogyan semmilyen más őt ért kihasználást vagy igazságtalanságot sem, hanem mindent elfogad és normálisnak vesz, miközben valamennyi esemény végzetesen traumatizálja őt.

A könyvben megformált anya karaktere sokkal kevésbé a versengés köré szerveződik. A kötet első felében, amíg Aglaja intézetbe nem kerül, az anya mindenhová magával cipeli a lányt annak érdekében, hogy az apa ne tudja őt is zaklatni, ahogyan a nővérét. A gyermekkel való kapcsolatát a lelki zsarolás is áthatja: tudja, hogy Aglaja retteg attól, hogy leeshet a mutatványa közben, ezért többször is megparancsolja neki, hogy ne sírjon, mert különben ő is sírva fakad, és azért fog lezuhanni. A kislányt ezáltal arra kényszeríti, hogy ne élje meg frusztrációit természetes módon, hanem fojtsa el őket annak érdekében, hogy legnagyobb félelme, amelyből részben frusztrációi fakadnak, ne váljék valóra. Az anya azonban nemcsak gazdaságilag van kiszolgáltatva, hanem a férje által is, aki nemcsak bántalmazza őt, hanem elvárja, hogy folyamatosan kiszolgálja (például mindennap hajnalban kel, hogy ebédet főzzön). A család női tagjainak hatalomnélküliségét jól mutatja az a részlet, amikor Aglaja arról beszél, hogy ha szerepelnek az apja filmjében, általában sosem kapnak olyan szerepet, amelyben beszélniük kellene, és leggyakrabban áldozatszerepet kell játszaniuk. Tehát az anya (és természetesen az apa is) a gyermeke fölött gyakorol hatalmat, például, amikor a balesete után őt dolgoztatja a varietében sztriptíz táncosként. Ekkor már nemcsak Aglaja pszichéje, de a teste is az anyja irányítása alá kerül: az történik vele, amit az anyja akar. A másik fontos példa, amely a filmben is szerepel, az, hogy az anya dönti el, hogy a lánya nem élhet szexuális életet, amelyet a regényben alá is támaszt manipulatív érveivel:

Anyám minden fellépés után pongyolával vár rám a színpad mögött. A lányom még szűz, mert így tartom! Az ÍGY-nél ökölbe szorítja a kezét, és elmosolyodik. Egyetlen alkalmat sem szalaszt el, amikor elmondhatja, hogy még gyerek vagyok, és hogy megmentett a filmproducertől, aki meg akart erőszakolni.^[9]

A lányra tett hatása a következő sorokban olvasható: „Engem férfi még sohasem érintett meg kellő helyen. Pedig másra sem tudok gondolni. Azt szeretném, ha egyszerre ketten erőszakolnának meg.”^[10] Aglaja expliciten sohasem kérdőjelezi meg anyja döntéseit, és nem gondolja azokat problémásnak, azonban tudata folyamatosan az őt ért hatások által változik, ami sokat elárul arról, hogyan tudja feldolgozni a felette gyakorolt szülői hatalmat.

A szülők elnyomó viselkedése a lánnyal szemben még számos különböző módon mutatkozik meg, ezek közül egyet szeretnék még kiemelni, a tanuláshoz való jog megtagadását. Többször szóba kerül, hogy Aglaja analfabéta, és sosem járt iskolába, külföldön pedig folyamatosan nyelvi akadályokba ütközik. Ez külön paradox jelenségnek tűnhet, ha figyelembe vesszük, hogy az ő asszociatív írását olvassuk, amely úgy tűnik, egy gyermeki perspektívából szólal meg. Ez azt jelenti, hogy a könyvbéli történeti idő után az elbeszélő megtanult írni-olvasni, és lejegyezte tapasztalatait, vagy a beszámolók sosem születtek meg írásos formában, és Aglaja belső monológjaiba nyerünk betekintést az olvasás során.

Konklúzió

Összességében elmondható, hogy Aglaja minden fennálló hatalmi viszonyban alul marad, hiszen menekült, romániai fiatal nő, akitől a szülei az utolsó lehetőségét is elveszik, amely a tudásszerzés általi hatalom lehetne, eszköztelenül és kiszolgáltatottan hagyva őt a világban. A könyvben megjelenő társadalmi egyenlőtlenségeket a film nagyrészt sikeresen mutatja be, ám nagyobb teret enged annak, hogy az Aglaja problémáiról szóló elbeszélés inkább fejlődéstörténetnek tűnjön, amely egy pozitív jelenettel zárul, jelezvén azt, hogy a nehézségek ellenére Aglaja képes ágensként viselkedni saját életében.

^[1] Ld. Immanuel Wallerstein: Bevezetés a világrendszer-elméletbe. Ford. Koltai Mihály Bence. Budapest, L'Harmattan, 2010.

^[2] Aglaja Veteranyi: A gyermek a forró puliszkába esett. Ford. Billinger Edit. Budapest, Kráter, 2003, 30. o.

^[3] Billinger Edit: „Aki talál, az nem keresett elég alaposan”. Aglaja Veteranyi (1962–2002). In: Veteranyi: id. mű, 7–12. o., itt: 10. o.

^[4] Billinger: id. mű, 10–11. o.

^[5] Ld. Éber Márk Áron é. m.: 1989: Szempontok a rendszerváltás globális politikai gazdaságtanához. In: Fordulat, 2014/1, 11–63. o.

^[6] Herbert Marcuse: A kultúra afirmatív jellege. F. n. In: Német kultúraelméleti tanulmányok, 2. kötet. Szerk. Bujdosó Dezső. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 233–260. o., itt: 249. o.

^[7] Helen Stoddart: Rings of Desire: Circus History and Representation. Manchester, New York, Manchester UP, 2000, 85. o.

^[8] Veteranyi: id. mű, 112. o.

^[9] Veteranyi: id. mű, 149. o.

^[10] Uo.

Fuxreiter Fanny: A freak show és a klasszikus cirkusz megjelenítése Darren Shan *Rémségek cirkusza* és *A vámpír inasa* című regényeiben

Bevezetés

Elemzésemben azt vizsgálom, hogyan jelenik meg a freak show és a klasszikus cirkusz Darren Shan ifjúsági horrorregény-sorozatában. Ehhez először röviden áttekintem a cirkuszhoz képest kevésbé ismert és ma már nem létező freak show-k történetét, majd bemutatom a dolgozat tárgyaként vizsgált könyvsorozat első két kötetét, melyek a *Rémségek cirkusza* és *A vámpír inasa* címet viselik. Az írás során kitérek a gyerekek és a cirkusz kapcsolatára, és megvizsgálom, hogyan jeleníti meg a szerző a freak show és a klasszikus cirkusz motívumát a könyvekben, kitérve a cirkuszra mint életformára, illetve a cirkuszban jelenlévő elnyomási formákra.

A freak show története

A freak show szűken értelmezve egy körülbelül az 1830-as és 1940-es évek között népszerű popkulturális művészeti ág,[\[1\]](#) mely elsősorban az angolszász világban volt elterjedt, azonban hozzá hasonló szórakoztatási formák a világ más területein is léteztek.[\[2\]](#) A freak show a cirkusz, a színház és a showműsor különös egyvelege; élő múzeum, ahol a kiállítási tárgy maga az ember, pontosabban néhány ember normától eltérő teste. Nem véletlenül vált népszerűvé: a másság mindig is foglalkoztatta az emberiséget, a freak show lényege pedig ennek a másságnak a borzalommal vegyes csodálata. A szakállas nő, a kutyaarcú fiú, a világ legmagasabb embere, a négy lábú lány és a szíami ikrek csak pár példa azok közül a freakként bemutatott emberek közül, akik azért kerültek a szórakoztatóipar ezen ágába, mert az átlagostól eltért a kinézetük.[\[3\]](#) Fontos kiemelni, hogy sokan közülük a kolonizált országokból származtak, ami szintén erősítette a kiszolgáltatottságukat.

Lénárt-Muszka Zsuzsanna szerint a freak show többfunkciós. Egyrészt azzal, hogy a megszokottól eltérő kinézetű embereket mutogat látványosságként, megerősíti a nézőt abban, hogy saját teste a norma, ezzel csillapítva esetleges szorongásait. Másrészt mivel üzleti vállalkozásként működik, profitot termel, de természetesen az „előadók” helyett sokkal inkább a freak show tulajdonosának. Harmadrészt erősíti az Egyesült Államok gyarmatosító attitűdjét, és a fehér nézőközönség azon meggyőződését, hogy joga van szabadon kielégíteni a kíváncsiságát az „egzotikus” tájakról hozott testek iránt.[\[4\]](#)

Felmerül a kérdés, hogy milyen szinten a saját döntése valakinek, hogy egy freak show-ban szerepeljen. A freak show-k történetével foglalkozva nem egy szomorú, megrázó életúttal találkozhat az ember. A freakként mutogatott emberek gyakran szegénységbe születtek, és mikor egy freak show igazgatója felfedezte őket, a szüleik a felajánlott pénzért cserébe beleegyeztek, hogy magukkal vigyék őket. Többségük felnőve sem választott más munkát, hiszen betegségeik vagy alkalmatlanná tették őket a legtöbb munkára, vagy az őket körülvevő társadalom nem támogatta ezt. Így tehát a freak show volt az egyetlen bevételi lehetőségük. A betegségeket, amelyekkel a freak show-k szereplői éltek, ma már egytől egyig elnevezte az orvostudomány, és a freak show klasszikus értelmében véve megszűnt létezni. Nem tűnt el azonban vele együtt a kíváncsiság, amely a freakként bemutatott embereket övezte. Ezt bizonyítja a tudományos művek sokasága, amelyek a témában születtek, valamint az olyan könyvek népszerűsége, mint a Darren Shan által írt *Vámpír könyvek*-sorozat.

A cirkusz motívuma a gyermekirodalomban

A *Rémségek cirkusza* Darren Shan író szerző *Vámpír könyvek* című, tizenkét kötetes könyvsorozatának része. Az egyes szám első személyben íródott könyv főhőse Darren Shan, aki egy átlagos kiskamasz életét éli. Iskolába jár, focizik a barátaival, szereti a képregényeket, és rajong a pókokért. A városba, ahol szüleivel és húgával lakik, egy nem akármilyen vándorcirkusz érkezik. A Cirque du Freak névre hallgató illegális cirkusz szórólapon hirdeti magát: fellépői között szerepel a kígyótestű fiú, egy farkasember, Vasfogú Gertha, Bordás Alexander, a szakállas asszony, Kétgyomrú Rhamus, illetve Larten Crepsley és idomított pókja. Utóbbi az, aki leginkább felkelti Darren érdeklődését, és legjobb barátjával, Steve-vel el is mennek a cirkuszba. Titokban, mert tanáraik és szüleik egyaránt embertelennek minősítik a szórakozásnak ezt a módját, és megtiltják nekik a cirkuszlátogatást.

A cirkuszi előadás minden várakozásukat felülmúlja: bűvésztrükkök helyett valódi szörnyszülötteket látnak. Bordás Alexandernek bármerre hajlanak a csontjai; Kétgyomrú Rhamusnak valóban két gyomra van, és bármit meg tud enni a fémtől az üvegig; Truska a színpadon kinöveszti a szakállát, Kezes Hans a kezein fut; Mr. Crepsley fuvolával táncoltatja mérges tarantelláját, Madame Octát. Sőt, a farkasember leharapja egy nő kezét, amelyet azonban vissza is varrnak. Ahogy Mr. Tall, a cirkuszigazgató mondja: „Megmondtam, hogy a mutatvány veszélyes is lehet. Ez nem valami kellemes és biztonságos cirkusz, ahol nem történhet semmi baj.”^[5] Az előadás során Steve felismeri Mr. Crepsley-t egy régi könyvből, amelyet a vámpírokról olvasott, és rájön, hogy ő maga is az éjszaka teremtménye, és az igazi neve Vur Horston. Steve ezután elhatározza, hogy ő is vámpírrá akar válni, Mr. Crepsley azonban visszautasítja, mondván, hogy gonosz a vére. Darren, aki rajong a pókokért, az előadás után elhatározza, hogy elloppja a vámpírtól Madame Octát. Meg is teszi, elkezd idomítani, és nem is történik semmi baj, amíg meg nem mutatja Steve-nek, akit megcsíp a pók. Steve nem hal meg azonnal, de meg kell kapnia az ellenmérget. Darren elhatározza, hogy megmenti barátja életét, ehhez azonban Mr. Crepsley-től kell segítséget kérnie. A vámpír alkut ajánl: Darrennek vámpírrá kell válnia, az inasának állnia, és otthagynia az eddigi életét. Darren elfogadja a feltételeket, így Steve meggyógyul, ő pedig Mr. Crepsley-vel tart.

A könyvsorozat második része *A vámpír inasa* címet viseli. Darren, akit családjá halottnak hisz, félvámpírrá válva Mr. Crepsley inasaként járja a világot. Hiányzik neki a családja és a barátai, és bár élvezi újonnan szerzett gyorsaságát és erejét, arra vágyik, bárcsak újra normális életet élhetne. A legnehezebben azt a gondolatot tudja elfogadni, hogy vért kell innia ahhoz, hogy életben maradjon. Mr. Crepsley látja, hogy a fiú milyen magányos, így inasa kedvéért felajánlja, hogy csatlakozzanak az első kötetben megismert Rémségek cirkuszához. Darrennek tetszik az ötlet, lenyűgözi a cirkuszos élet lehetősége. A társulat hamar befogadja, és még barátokra is szert tesz Evra, a kígyótestű fiú és Sam személyében. Utóbbi annak a városnak a lakója, ahol a cirkusz éppen állomásozik. Samnek minden vágya, hogy ő is a cirkusszal tarthasson.

A *Rémségek cirkusza* 2000-ben jelent meg, majd további tizenegy kötettel folytatódott Darren története az ezt követő években. Műfaját tekintve ifjúsági horrorregény, a könyvesboltokban pedig a „fiús könyvek” polcára teszik. Még kicsivel a vámpíros könyvek divathulláma előtt jelent meg. Nagy sikerre tett szert, harminc nyelven jelent meg fordításban. 2009-ben elkészült a filmváltozata is, mely az első három rész cselekményét öleli fel, és a *Rémségek cirkusza* címet viseli.

A cirkusz és a gyerekek kapcsolata

A klasszikus cirkusz elsődleges célközönsége – manapság legalábbis mindenképp – a gyerek. H. Orlóci Edit szerint a cirkusz szórakoztató és szocializációs funkcióval is bír a gyerekek számára. A cirkusz művészet; egy olyan, kendőzetlenül giccses művészeti forma, amelyet a gyerekek már nagyon korán élvezni tudnak. Talán kell is ez a giccs ahhoz, hogy később a magasabb művészeti formákat valamihez hasonlítani tudják. A cirkusz szocializál is: olyan dolgokkal találkozhatnak itt, amelyekkel máshol nem – a halállal és a szexualitással. (Még a népmese, népdal tölt be hasonló funkciót.) Az idomított, ketrecbe zárt állatok látványa empátiára tanít, hiszen már az egészen kicsi gyerekek is elkezdenek velük együtt érezni. A cirkusz fontos, hiszen viszonyítási alapot ad: kell, hogy a gyerek lássa a tiltott zónát; a hétköznapi szabályok megszegését; hogy mi az, amit nem szabad.^[6]

A Rémségek cirkusza a könyvben a felnőttek által tiltott dolog. Darren édesanyja és egyik tanára is elborzad, amikor tudomást szereznek róla, hogy ilyen cirkusz még létezhet. Mr. Dalton azt mondja, a szórakozásnak ezen módja a bűn fertője, és aki nézőként részt vesz benne, ugyanolyan romlottá válik, mint azok, akik működtetik. A gyerekek ettől persze csak még jobban fellelkesülnek, hiszen ahogy Tommy, Darren barátja mondja: „– Ha a tanár úr nem szereti, akkor csakis szuper lehet. Amit a felnőttek nem bírnak, az általában fantasztikusan jó szokott lenni.” (25. o.) A Rémségek cirkusza tiltott gyümölcs, és ahogy a horrorfilmek, amelyeket Darren és barátai titokban néznek, a tiltástól csak még vonzóbbá válik számukra.

A freak show és a cirkusz

A könyvben a freak show és a klasszikus cirkusz közti határok elmosódnak – bár a valóságban sem mindig könnyen elválaszthatók. A freak show-kban maga a freakként bemutatott emberek létezése volt a szenzáció – a cirkuszban hétköznapi kinéző fellépők hajtanak végre lenyűgöző mutatványokat. A freak show során az volt a megszokott, hogy a freakként bemutatott emberek bemutatták, mitől „különlegesek”, a nézők pedig ámuldoztak. Néhányan zenéltek, táncoltak is, de nem ez volt a jellemző.

A H. Orlóci Edit által említett képlet, miszerint „Akrobata + Állatidomár + Bohóc = Cirkusz”, bizonyos szempontból igaz a Rémségek cirkuszára.^[7] Állatidomárra több példát is találunk: a kígyótestű fiú és a kígyója, valamint Mr. Crepsley és idomított pókja; Bordás Alexander számának a célja az emberek lenyűgözése mellett a nevetetés; Sive és Seersa, az Ikercsavar pedig többé-kevésbé akrobatikus mutatványnak mondható.

Nehéz megállapítani, hogy akkor most pontosan hova sorolható a könyvben leírt előadás: freak show vagy cirkusz? Freak show, hiszen a társulat tagjainak a létezése önmagában elképesztő – de cirkusz is, mert előadás történik, mindenkinek megvan a maga száma, és megvannak a kötelező „elemek” (állatidomár bohóc, akrobata) is.

A klasszikus cirkusz ábrázolása

A *Rémségek cirkusza* az emberi testről és határainak feszegetéséről szól. Olyan mutatványok vannak a középpontban, amelyeket a „közönséges ember”, azaz a néző, nem tudna megcsinálni. A fellépők minden este ugyanazt a számot adják elő. A testükből élnek, de nem a hétköznapi ember számára megszokott módon válnak az (ön)kizsákmányolás áldozatává, hosszú és egyenletesen megterhelő munka helyett rövid ideig dolgoznak, de erre a rövid időre nem egyszer életveszélyes helyzetbe kerülnek.

Ez a cirkusz azonban nem áll itt meg, a fellépők testének használatánál, hanem egy ponton megtörténik a közönség bevonása is. A farkasember leharapja egy nő kezét, amelyet Mr. Tall és segítői varrnak vissza, és varázslatos módon úgy működik, mintha mi sem történt volna. Mint amikor az artista megcsúszik egy pillanatra, és a társa éppen hogy csak el tudja kapni, úgy itt sem tudja a néző megállapítani, hogy ami történik, az az előadás jól megtervezett része, vagy pedig valódi veszély. Mr. Tall azt állítja az előadás közben, hogy utóbbi:

– Én figyelmeztettem önöket. Megmondtam, hogy a mutatvány veszélyes is lehet. Ez nem valami kellemes és biztonságos cirkusz, ahol nem történhet semmi baj. Előfordulhatnak és olykor elő is fordulnak hibák, és voltak már, akik sokkal rosszabbul jártak, mint a kedves felesége. Ezért tiltottak be bennünket. Ezért kell régi színházépületekben fellépünk az éjszaka kellős közepén. Többnyire minden simán zajlik, és senkinek nem esik bántódása. De nem garantálhatjuk a testi épségüket. (65. o. sk.)

Ez a cirkusz, ellentétben a valódi cirkuszokkal, nem biztonságos a közönség számára sem. Ide azok jönnek, akik borzongani szeretnének, és nemcsak az artisták életéért szeretnének aggódni, hanem maguk is keresik a veszélyt. Ahogyan a klasszikus cirkuszban, az előadott mutatványok nem alkotnak összefüggő történetet, egymáshoz nem kapcsolódnak, mindegyik önállóan állja meg a helyét. A fellépők nem gyakran, de cserélődnek, és az előadásba bármikor, bárhova beilleszthető egy-egy újonnan érkező. Mr. Tall Truska, a szakállas nő, bemutatásakor említi meg, hogy ő például új tagja családjuknak; Mr. Crepsley pedig az első kötet végén, miután Darrent inasává tette, hagyja ott a társulatot.

A fellépők öltözete szintén a klasszikus cirkuszt idézi. Amikor először találkozunk a cirkusszal, Mr. Tall magas, vörös kalapot és kesztyűt visel, az előadás során a farkasember mellett segédkező nők csillogó ruhában vannak, a fellépők pedig a saját mutatványukhoz illő öltözékben. Ahogyan a klasszikus cirkusz esetében, a könyvben megjelenő cirkusz célja is a profitszerzés, hiszen az előadóknak ez a munkája és az egyetlen bevételi forrása. Ennek megfelelően a szünetekben árusok hordanak körbe ajándéktárgyakat: anyacsavarokat azok mintájára, amelyeket Kétgyomrú Rhamus nyelt le, csak fém helyett csokoládéból; gumi Bordás Alexander-babákat; tincseket a farkasember hajából (72. o.); szakállat, amely úgy néz ki, mint a szakállas nőé; műanyag pókokat, amelyek Madame Octa mintájára készültek; cukorból készült pókhálót (86. o.).

A klasszikus cirkusszal ellentétben azonban ez a cirkusz nem a csillogó kinézetével vonzza be a nézőket. A Rémségek cirkusza kénytelen titokban előadásokat tartani, hiszen a működése illegális. Elhagyott színházépületekben lépnek fel az éjszaka közepén, ahelyett, hogy felhúznák a mindenki számára ismerős sátrat. Ahelyett, hogy fényes nappal, kikiáltók és plakátok hirdetnék, utcasarkokon osztanak szórólapot olyanoknak, akiket megbízhatónak tartanak, és csak azok válhatnak jegyvet az előadásukra, akik bemutatják ezeket.

A freak show megjelenítése

A Rémségek cirkuszában természetesen megjelennek a freak show-k elengedhetetlen elemei: a freakként bemutatott emberek, valamint az igazgató, aki bemutatja őket és különleges képességeiket a közönségnek. Mr. Tall így vezeti fel az előadást:

Ősrégi cirkusz a miénk. [...] Ötszáz éve járjuk a világot, nemzedékek sokaságát ismertette meg furcsa lényeinkkel. Csapatunk sokszor változtatott a felállításán, de sohasem a

célkitűzésén: ámulatot és rémületet kelteni önökben! Műsorszámaink egyszerre ijesztőek és különösek, s az egész világon párját ríkítóak. (61. o.)

A könyvbeli cirkusz előadóinak többsége a való életben is létezett freak show-k szereplőiről van mintázva, kisebb-nagyobb változtatásokkal. Annie Jones („The Bearded Lady”), Isaac Sprague („Living Human Skeleton”), Jack Earle („The World’s Tallest Man”) az ihletői Truskának, a szakállas asszonynak, a csontsovány Bordás Alexandernek és a nagyon magas cirkuszigazgatónak, Mr. Tallnak. Vasfogú Gertha vagy Kétgyomrú Rhamus mutatványának szintén megvannak az elődeik. A vasfogat súlyemelésre és egyéb erőmutatványokhoz használták; Rhamus pedig a békanyelőkre emlékeztethet bennünket.

A Rémségek cirkuszának kimondott célja, hogy ijesztő és furcsa legyen – így a cirkusz fellépői is egytől egyig azok. Ahogy Darrent követjük kalandos útján, vele együtt ismerjük meg a társulat tagjait. Az első kötetben még csak a cirkusz fellépőiként jelennek meg, a második kötet viszont betekintést nyújt az olvasónak a színpalak mögé. Darren *A vámpír inasában* a cirkuszt már nem kívülről szemléli, mint néző, hanem a túloldalra kerülve részese lesz az előadásnak. Így a fellépőket is más szemszögből láthatjuk – a hétköznapjaikról olvasva egy sokkal emberibb oldalukat ismerhetjük meg.

A cirkusz mint életforma

Amint H. Orlóci Edit írja a cirkuszi élettel kapcsolatos tanulmányában, az élet a cirkuszban a preindusztriális társadalomra hasonlít. A munkamegosztás aszerint történik, hogy kit mire tartanak alkalmasnak neme, életkora, illetve testfelépítése alapján. A cirkusz tagjainak lakó- és munkahelye egy és ugyanaz; s a pihenő- és munkaidő közti határok elmosódnak.^[8] A kívülálló számára úgy tűnhet, hogy a cirkusz tagjai csak esténként, egy rövid ideig dolgoznak, ennek azonban az ellenkezője is igaz: a cirkusz fenntartásáért folyamatosan dolgozni kell, maga az előadás csak kis része ennek.

A második kötetben, *A vámpír inasában* Darren Mr. Crepsley inasaként a cirkusszal él. A társulat tagjai szoros közösséget alkotnak, mindennapjaikat közösen szervezik. A cirkusz úgy működik, mint egy nagy család. A hierarchia tetején a cirkuszigazgató, Mr. Tall áll, aki kézben tartja a pénzügyeiket, és, amennyire kiderül az olvasó számára, szervezi az előadásokat. Nincs azonban kegyetlenség, nincs megfélemlítés, a pénz miatt nem kell aggódni. A Rémségek cirkusza amolyan választott családként működik, ahol közösségre, megbecsülésre és biztonságra lelhetnek mindazok, akik a társadalom peremére szorulnának – a társulat tagjai kívülállóságukban találkoznak.

Mr. Crepsley elmondja Darrennek, mire számíton, ha a cirkusszal fognak tartani:

– Ki kell majd vened a részed a munkából – világosított fel Mr. Crepsley. – Mr. Tall megköveteli, hogy mindenki csináljon valamit. Segíteni fogsz a székek felállításában, a világításban, az emléktárgyak árusításában, az előadás utáni takarításban vagy a főzésben. Mindig lesz tennivalód, de nem fognak agyondolgoztatni. Böven marad időnk a saját tanulmányainkra is.^[9]

Darren hamar beleszokik a cirkuszi életbe. Eleinte Evrának, a kígyótestű fiúnak segít a feladataiban, majd miután kitapasztalták, hogy mik az erősségei, egyre több mindent bíznak rá. Ahogyan a társulat tagjai látják, hogy dolgoz, és lehet rá számítani, egyre inkább megbíznak benne, és befogadják maguk közé.

Elnyomás a cirkuszban

A Rémségek cirkusza gyerekkönyv, és bár bizonyos szempontból nagyon is valóságos, például abban, hogy az ember hibáinak következménye van, az elnyomás, amely a cirkuszra jellemző,[\[10\]](#) nem jelenik meg benne. A fellépők önként dolgoznak a cirkusznál, rendszeren megfizetik őket, és addig maradnak, amíg kedvük tartja. A Rémségek cirkusza olyan, mint egy család – de mint egy jól működő, egészséges család. Akinek hatalma van a közösségben, nem él vele vissza.

Mr. Tall csak elsőre tűnik félelmetesnek, valójában atyai szeretettel viszonyul a beosztottjaihoz. A cirkuszigazgató itt nem a kis közösség kegyetlen diktátora, hanem igazságos és gondoskodó apafigura. S abban is különbözik a valóban létezőtől, hogy akár ő maga is az előadás része lehetne. A világ legmagasabb embere ebben a könyvben talán önmagában nem lenne elég ehhez, de Mr. Tallnak nem ez az egyetlen figyelemre méltó tulajdonsága. Amikor a farkasember elszabadul, ő azonnal meg tudja nyugtatni azzal, hogy hátulról átkarolja, és a fülébe súg valamit; s azt is sejthetjük, hogy gondolatolvasó: Darrenékre első találkozásukkor azzal ijeszt rá, hogy olyan dolgokat tud róluk, amelyeket egy idegen, akivel soha nem találkoztak, aligha tudhatna.

Ha gender-szempontból vizsgáljuk a könyvsorozat első két részét, azt vehetjük észre, hogy az amúgy jóval kevesebb női szereplő van annyira kidolgozott, mint férfi társaik. Közülük most Truskát emelném ki. Truska, a szakállas nő, nagyon szép, kifejezetten feminin nőként van ábrázolva. Fontos részlet, hogy nem állandóan van szakálla: akkor növeszti meg, amikor akarja. A produkciójának a lényege, hogy kinöveszti a szakállát, majd bemutatja annak különleges képességét, azaz hogy bár olyan selymes, mint az emberi haj, valami oknál fogva nem lehet semmivel levágni. Truska a szám végén „visszanöveszti” a szakállát, és így az idő nagy részében nem látszik rajta semmi szokatlan (73–75. o.). Truska a cirkusz ugyanolyan megbecsült tagja, mint a többiek, és nem csak azért, mert profitot hoz. A legtöbb gyerekkönyvhöz hasonlóan itt sem jelenik meg a nők bántalmazása: ez egy ideális cirkusz.

De nem tagadja az elbeszélő a világ kegyetlenségét, és hogy vannak olyan cirkuszok, ahol akarata ellenére mutogatnak freakként embereket – számukra a Rémségek cirkusza menekülést jelent. Evra arról számol be Darrennek barátságuk kezdetén, hogy szülei rögtön születése után lemondtak róla, amikor meglátták a testét borító pikkelyeket, és árvaházba adták, ahonnan egy gonosz cirkusztulajdonos vásárolta meg négyéves korában. „– Nagyon komisz idők voltak – mondta csendesen. – Sokszor megvert, és úgy bánt velem, mintha tényleg kígyó volnék. Üvegezett ketrecben tartott, és pénzt szedett az emberektől, akik megbámultak, és nevettek rajtam.”[\[11\]](#) Mr. Tall ebből a helyzetből mentette meg és vitte magával a Rémségek cirkuszába. Evra nem ismer más helyet a cirkuszon kívül, így az, hogy önként marad a cirkuszban, vitatható. Ahogy az összes többi fellépő esetében is: ha kívülállónak születik az ember, ha a társadalom kiveti magából, nincs sok választása. Mégis: a Rémségek cirkuszában otthonra lelnek azok, akik máshol nem.

Lezáró gondolatok

A Darren Shan regényében megismert cirkusz a freak show és a klasszikus cirkusz különös egyvelege. A kiindulópont, a cél a freak show-éhoz hasonló, ahogyan az illegális működés is. A mű nem tagadja ezen intézmények kegyetlenségét, ám a Rémségek cirkusza más: a freakként bemutatott emberek önként maradnak a cirkusszal. A társadalom kitaláltjai találnak itt elismerésre és megélhetési lehetőségre. Nem büntetés, hanem menekülés számukra

ez a hely, és ahogyan *A vámpír inasából* megtudjuk, családként tekintenek közösségükre. Bár az előadás célközönsége a művekben nem a gyerekek, a Rémségek cirkuszában megtalálható a klasszikus cirkusz varázslata. Az előadás felépítése, az előadáshoz kapcsolódó ajándéktárgyak, és a fellépők csillogó öltözéke mind ezt idézik. Az egyedülálló mutatványokból felépített műsor hangulatában a valódi félelem keveredik a felszabadító borzongással – ez az, amiért a nézők jegyet vesznek rá, és aminek a könyvsorozat népes olvasótáborát köszönheti.

[1] Anna Kérchy – Andrea Zittlau: Introduction. In: Anna Kérchy – Andrea Zittlau (szerk.): Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and ‘Enfreakment’. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 1–19. o., itt: 1. o.

[2] Hajnal Márton: Párhuzamos narratívák a freak show-k örökségéről. In: Színház, 2017/4, 2–5. o., itt: 2. o.

[3] National Fairground and Circus Archive: History of Freak Shows. In: <https://www.sheffield.ac.uk/nfca/researchandarticles/freakshows>, utolsó letöltés dátuma 2019. január 14.

[4] Lénárt-Muszka Zsuzsanna: Sztereotípiák metszéspontjában – a fekete női test ábrázolásai a freak show-tól Beyoncé-ig. In: Szkhion, 2018/1–2, 90–99. o., itt: 93. o.

[5] Darren Shan: Rémségek cirkusza. Budapest, Móra Könyvkiadó, 2001, 65. o.; a továbbiakban a főszövegen belüli zárójeles oldalszámok erre a műre vonatkoznak.

[6] H. Orlóci Edit vendégelőadása az ELTE BTK Esztétika Tanszékén, jegyzet, 2018. december 13.

[7] H. Orlóci Edit: Epilógus: az újcirkusz. In: uő: Szabad a porond, Budapest, József Attila Műhely Kiadó, 174–178. o., itt: 177. o.

[8] H. Orlóci Edit: Záradékul: az életforma. In: uő: Szabad a porond, 168–173. o., itt: 168. o.

[9] Darren Shan: A vámpír inasa. Budapest, Móra Könyvkiadó, 2001, 41. o. sk.

[10] Szabó Noémi: Cirkuszfilmek. Sátor-ponyva. In: Filmvilág, 2011/7, 20–24. o.

[11] Shan: A vámpír inasa, 67. o.

Tóth Réka: Circus Amok: 21. századi freak show

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

1. A modern cirkusz

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

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

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

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

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

2. Circus Amok

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

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

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

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

2.1. Freak show

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Karneválesztétika

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

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

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

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

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

4. Összefoglalás

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

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

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

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

[3] Bessone: id. mű, 46. o.

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

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

[6] Id. mű, 69. o.

[7] Id. mű, 68. o.

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

[9] Kafai: id. mű, 73. o.

[10] Id. mű, 75. o.

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

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