

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 opozíciókon 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” kontúryait 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 sztár, 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 testrészt – 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 kifinomult 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 kezdted, 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, bibircsókosan és visszerezten, [...] 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-szürkesége 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 „szélhámos” 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.