

KISS FRUZZSINA

„Valóság vagy fikció?”

A SZÖRNYŰSÉG KÉRDÉSEI ANGELA CARTER *ESTÉK A CIRKUSZBAN*¹ CÍMŰ REGÉNYE ALAPJÁN

A magyar olvasóközönség számára talán kevésbé ismert Angela Cartert (1940–1992) a 20. század egyik határozó írójaként tartja számon az angolszász kritikai irodalom.² Az *Esték a cirkuszban* című regénye 2012-ben elnyerte a James Tait Black Memorial Prize-ot. Carter irodalmi munkásságának fő jellegzetessége a sajátos feminista felfogás, valamint a mágikus realizmus terminusának, nézőpontjának újraértelmezése. Műveire jellemző a különleges, egyéni látás- és láttatásmód, az irodalmi hagyományokból való táplálkozás, s egyszersemind azok újraírására irányuló igény jelentkezése is (*The Bloody Chamber*, 1979, magyarul: *A kínkamra és más történetek*).

Az *Esték a cirkuszban* (1984), melyet Carter legjelentősebb műveként szokás emlegetni, számos kérdést feszeget, de a legfontosabb talán mégis a test–nem–nőiség jelenségeinek ábrázolása. A regény a szörny problematikáján keresztül tematizálja a nőiség állapotát. Szerkezetében, tartalmában és stílusában is színházi jegyeket mutat, amennyiben pl. a regény is három fő részre való tagolásában megjelenik a klasszikus dráma három felvonásos szerkezete. Az egész regényen végigvonul az utazás motívuma, a befogadó a narrátori hanggal utazik együtt, Londonból Szentpétervárra, onnan pedig Szibériába. Az utazás nem csupán térben, hanem időben is összeköti a fejezeteket, s az utazás során a legkülönfélébb és legvalószínűlegbb karaktereket és helyszíneket vonultatja fel az író, úgymint: a bordélyház, ahol Fevvers a gyermekkorát töltötte, a Női Szörnyek Múzeuma, cirkusz, és megjelennek bohócok, egy beszélő malac, egy nagyherceg és egy sámán, valamint egy egész csoport női elítélt. A főszereplő azonban kétségkívül Fevvers a szárnyas művésznő, és nevelőanyja, Lizzie. A regényből kitűnik az a különleges viszony, ahogyan Carter a nőiséget megjeleníti. A női karakterek speciális helyzetben vannak; műtárgyként értelmezhetők. A férfi karakterek azonban, bár helyzetüknél fogva feljebbvalóaknak kellene lenniük (cirkuszigazgató, látogatók a női szörnyek cirkuszában, Walsler, a fiatal amerikai újságíró, akinek az a feladata, hogy rájöjjön Fevvers titkára, egyszersemind bebizonyítsa annak hamisságát), és éppen a női karakterek tárgyiasításában vesznek részt, mégis alá vannak rendelve a történetnek, az eseményeknek.

A művet műfajilag a mágikus realizmus alá sorolják, de amint arra majd Bényei Tamás rávilágít, a regény valamelyest eltér a műfaj általános meghatározásaitól. Carter sajátos műfajt alakított ki, amely magában foglal olyan jegyeket is, mint a groteszk, a karneváli, cirkuszi világ, a feminista irodalom, a gótika és a szörnyűsége, a monstruózus különféle megjelenítései.

¹ Carter, Angela, *Esték a cirkuszban*, ford. Bényei Tamás, Magvető Kiadó, 2011, 8.

² Helen Stoddart, *Angela Carter's Nights at the circus*, Routledge, 2007.

Az *Esték a cirkuszban* 1899-ben játszódik, éppen a századforduló idején, de már megjelenik benne az 1980-as évek Angliája is. Az egyik legjobb példája ennek a narrátori hang, aki nem titkolja, hogy a 19. század végéről beszél, ám számtalan olyan szöveget tartalmaz, amelyekben a 20. századi tudás fedezhető fel. Amikor a sámán Szibériában Walserral beszélget, megtudjuk, hogy egy ismeretlen finnugor nyelvjárást használ, ami még fel nem fedezett, de „meghökken nyelvészek három nemzedékét kergette kis híján az örületbe”.³ Ezen kívül a regényben idézetek találhatók William Butler Yeats és T.S. Eliot verseiből, melyek nem lesznek megírva a 20. század első feléig.⁴

A főhős, Fevvers önmagában is reprezentálja ezt a történelmi összetettséget. Egyrésről magában hordozza a 19. század tipikus jegyeit (bordélyházban nevelkedik, cirkuszban dolgozik), másrésről pedig folyamatosan jelen van alakjában a 20. század magabiztos nőalakja is, melyre a beszédéből következtethetünk.⁵ Fevvers sok mindent magába foglal a brit kultúrából és társadalomból, Margaret Thatcher miniszterelnökségének idejéből is.⁶ Jeanette Baxter szerint Fevvers „Iron Maiden” fűzője jelzi a kapcsolatot Fevvers és Thatcher között.⁷ A fűző egy másfajta asszociációs mezőt is bevon az értelmezésbe, jelesül I. Erzsébet királynő alakját, akit „Szűz Királynóként” is neveztek.⁸ Ez a gesztus utalhat továbbá az átmenetiségre is (hiszen a századfordulón vagyunk) és egyben aktualizálja a történetet.

Ahhoz azonban, hogy közelebből is megvizsgálhassuk a szörny megjelenését a regényben, előbb magát a szörnyet kell a vizsgálat tárgyává tennünk. Meg kell vizsgálni a megjelenését, történetiségét. Amikor szörnyekről beszélünk, akkor mindig valamihez képest határozzuk meg, hogy mit nevezünk szörnynek. Ez a gesztus magában foglalja, hogy létezik egy viszonyítási pont, amihez képest eltér a szörny teste. Paul Youngquist a *Monstrosities. Bodies and British Romanticism* című könyvében kifejezi, hogy a deform testek a humánustól való eltérésük miatt keltenek zavart. A különc testek [*freaks*] olyan szavakkal írhatók le, mely szavak megmutatják a különbségüket, úgymint csoda [*prodigy*], érdekesség [*curiosity*], szörnyűség [*monstrosity*]. Abnormálisnak nevezni valamit azt jelenti, hogy a normalitás alávetettjének lenni, különcnek lenni. Az *Oxford English Dictionary* az abnormális első előfordulását 1835-re datálja. A szó jelentése a szörnyűséghez kapcsolódik, egy deviáns formát fejez ki a normálisoz képest.⁹ A helyes [*proper*] test formájának megléte fontos tényező egy kultúra szempontjából, amint arra Foucault is rávilágít.¹⁰ Ezen túl fegyelmező stratégiaként is működik, ami szabályozza az egyéni testeket és viselkedéseket.

A brit romantika periódusa egybeesik a helyes test formájának kulturális megszilárdulásával.¹¹ A test fogalma és a kulturális megtestesülés logikája két összefüggő fogalom, abból a

³ Carter, *i. m.*, 367.

⁴ William Butler Yeats *A cirkuszi állatok kivonulása* és T.S. Elliot *Az üresek* című versei.

⁵ Soddart, Helen, *Angela Carter's Nights at the circus*, Routledge, 2007. 6.

⁶ idézi Soddart, *i. m.*, 8.

⁷ Thatcher „Iron Lady” néven volt elhíresült

⁸ Iron Maiden jelentése: Vas Szűz

⁹ Youngquist, Paul, *Monstrosities. Bodies and British Romanticism*, University of Minnesota Press, 2003.

¹⁰ Foucault, Michel, *Felügyelet és büntetés, A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Budapest, 1990, 187.

¹¹ Youngquist, *i. m.*, 6.

performatív hatásból keletkezik, mely a különféle diskurzusok és gyakorlatok megsokszorozódására irányul, melyek kialakítanak egy normát anélkül, hogy determinálnák azt.¹² A szörnyek jelenléte nem csupán felfogatja a kulturális gépezetet, mely a test normáját alakítja ki, hanem vitatja annak performatív tekintélyét is, azáltal, hogy beillesztik a testi különbségek tárgyi tényét az újra elgondolás rendszerébe. „A szörnyek alkalmat adnak a helyes test kulturális reprodukálására”¹³ – fogalmaz Youngquist.

Számos elemzés foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy mi a szörny, mi adja a lényegét, miért jelennek meg gyakran az irodalomban, a képzőművészetekben és a filmművészetben. A válasszok központjában az áll, hogy a szörnyek valamiképpen egy kultúrának a kivetülései, és mindig önmagukon túlra mutatnak. Olyan lények, akik a kultúra szennyét magukba foglalják, azáltal, hogy a testükön jelennek meg a különféle emberi torzulások, tükröt is tartanak a társadalom elé.¹⁴ Különösen a 18. században, amikor az addigi alapvető emberi értékek átíródtak, felülíródtak, amikor az ész átvette az uralmat, amikor megkérdőjelezték nemcsak az egyház, de a vallás szerepét is, ebben a korban volt a szörnyeknek fontos szerepük. Ezt átlátva könnyű elképzelni, hogy az akkori megszilárdult társadalmi rend számára fontos volt, hogy létét semmi se veszélyeztesse. A szörnyalakok azonban reprezentálják mindazokat az ideológiákat, melyek ellene lennének a kor társadalmának.

Noha a szörnyek jelenléte nem korlátozható szigorúan egy korszakra, vagy egy irodalmi műfajra sem, mégis fénykorukat a gótika irodalmában élik. A gótikus írásmód jellemzője a túlzás, a részletek eltúlzása és mindig valamiféle bizonytalanságból – legyen az természeti erőkkkel, családdal, joggal vagy szexualitással kapcsolatos – származik. Nem véletlen, hogy a francia forradalom idején volt a legnépszerűbb a gótikus regény műfaja. A gótikus túlzás azonban nem csupán az írásmódban jelentkezik, hanem alakjainak megformázásában is. Az egymásnak ellentmondó részletek, a karakterábrázolások mind a gótika jellemzői.¹⁵

A gótikus műalkotásokban, irodalomban fontos szerepet kapnak az eltúlzott, gyakran ambivalens érzelmek, melyek elhomályosítják a jelentést, valamint megjelenik a szintén eltúlzott képzelőerő is. A mítoszok, legendák, középkori néptörténetek felhasználásával a gótika előhív egy mágikus világot, melyben lovagok, szellemek és a félelem kapnak helyet.

A gótika kifejezi a féktelenséget, a vadságot, az örületet szemben a 18. század követelményeivel, az egyszerűséggel és valószínűséggel.¹⁶

A határtalanság, csakúgy, mint a gótikusra jellemző túldíszítettség részei voltak a szigorú neoklasszikus szabályoktól való elmozdulásnak, elszakadásnak. A gótika egyfajta „divatot” teremtett az esztétikában, mely az érzelmeken és érzéseken nyugodott, és a fenséges kategóriáját hozta felszínre.

A 18. század során a fenséges képezte a fő területet az írók és teoretikusok között. Szemben állt a szépséggel, a fenséges a pompával, a nagyszerűséggel és magasztossággal társult. Így számított fenségesnek például egy táj, melyhez érzelmek kapcsolódtak, nem ritkán a félelem

¹² Ua.

¹³ Ua. „Monstrosities afford an occasion for the cultural (re)production of the proper body.”

¹⁴ Botting, Fred, *Gothic, The New Critical Idiom*, Routledge, 1996, 2.

¹⁵ Uo., 4.

¹⁶ Uo., 10.

és a bámulat érzése.¹⁷ Azért fontos bevezetni a fenséges kategóriáját, hiszen a későbbi vizsgálódások során látni fogjuk, hogy a szörnyek által kiváltott reakciók igen hasonlóak lehetnek. Félni olyan dologtól, melynek nagysága, mozgatórugója meghaladja az értelmünket, és tudásunkat.

A fenséges ezen kívül túlzott érzelmeket ébreszt fel a befogadóban. A természetfeletti, az érzékelés és félelmet keltő történetek ábrázolásán keresztül a gótika sokkal inkább érzelmi hatást fejt ki az olvasójára, és kevésbé hívja elő a racionális és valószínűnek tartott, kiművelt reakciót. Izgalmas, de kevésbé informatív, felgyújtja a képzeletet, előhossa a babonák, és különös események iránti kíváncsiságot, míg elnyomja a tudásvágyat és a morális tanítójelleget. A gótika ilyen értelemben áthágja a határokat mind az esztétikában, mind pedig a társadalmi követelményekben.¹⁸ Ezek a szempontok, mint már említettem, hasznosak lesznek a regény elemzése szempontjából.

A szörny önmagában is valami áthágása – az emberi test normáinak az áthágása, a folytonosan változásban lévőknek, örökösen megújulóknak a megjelenítője. Természetesen problematikus az a kijelentés, hogy emberi test normáinak áthágása. Feltételez egy viszonyítási pontot, amihez képest más a szörny. Ha szörnyekre gondolunk, elsőként valamilyen testi torzulás, egymáshoz nem illő részletek megjelenése juthat az eszünkbe, azonban nem ezek az elsődleges jegyek. Hiszen klasszikus értelemben vett szörnyeknek nevezzük a modern kor horrorfilm alakjait is, Draculát és Mr. Hyde-ot is, valamint Carter által elemzett művében a főszereplő, Fevvers alakjára, a bohócokra, a Női szörnyek cirkuszának szereplőire is gondolhatunk.

Mindezen alakokat megvizsgálva felállíthatunk kettő értelmezési kategóriát is, a testi és a lelki szörnyek kategóriáját, ezek a kategóriák kivétel nélkül a befogadóban képződnek meg. S a szörnyekkel kapcsolatban nem kerülhetjük ki a moralitás kérdését sem, hiszen azt látjuk, hogy a testileg torz lények morális értékeket képviselnek, míg a kimagaslóan tehetséges Frankenstein erkölcsileg a társadalom periferiáján áll (nem győzöm hangsúlyozni, hogy nem a regény világában, hanem a mi értelmezésünk szerint). Ez a szempont éppen a szörnyek társadalmi helyzetét megvizsgálva fontos.

Általánosságban kijelenthető, hogy a szörny nem más, mint a kultúra számos aspektusának a megtestesülése.¹⁹ A kultúrának a szörny felől való megolvasása újfajta metódusként lép a színre. Olyan világban élünk, ahol már nem hiszünk az egységességben, tudjuk, hogy a történelem nem más, mint különböző alkotóelemek összessége. A szörny teste tehát nem más, mint a kultúra teste. E testben összegyűlik a félelem, vágy, függetlenség és a kísérteties érzése. Ahogy Francois Jacob fogalmaz: „Ezekben a szörnyekben az a legérdekesebb, hogy kiderül belőlük, hogyan kezeli egy kultúra a lehetségest, és hogyan jelöli ki a határait.”²⁰ Az általam a későbbiekben elemzett regényben is megjelenik ez a problematika.

¹⁷ Uo., 39.

¹⁸ Uo., 38.

¹⁹ Cohen, Jeffrey Jerome, *Monster Culture, Seven Theses in Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, 1996, 4.

²⁰ Jacob Francois, *A lehetséges és a tényleges valóság*, ford. Szilágyi Tibor, Európa Könyvkiadó, 1986, 6.

A szörny ezen kívül mindig valami mást jelent, sosem pusztán önmagát – ekképpen az értelmezés metaforájává is válik,²¹ hiszen megfejtésük a befogadóra vár, e nélkül a megfejtő, fel-táró mozzanat nélkül a szörny, mint olyan, nem létezik.

A másik fontos tulajdonságuk az, hogy nem tűnnek el – csak megváltoznak, átalakulnak. Bényei ezt úgy fogalmazza meg, hogy „mintha elhúzódnának tőlünk”,²² a tudomány fejlődésével egyre több szörny létjogosultsága vész el. Azt, hogy mégis mennyire szükség van rájuk, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy folytonosan újrateremtjük őket.²³ Változik a világ, a kultúra és éppen ezért „új” szörnyalakok, vagy a régiak átfelmódása reflektál az új problémák megjelenésére.²⁴ Ezek az alakok azonban mindig összefüggésben maradnak elődeikkel. A szörnyalakokat mindig csak a kultúra, a történelem és az irodalom összefüggéseiben tudjuk vizsgálni.

A szörnyeket értelmezhetjük a kategória krízisének előfutáráiként is. Túlélésük egyik alapköve, hogy a szörnyek ellenállnak mindenféle kategóriának,²⁵ és ezen ellenállással kérdőjelezi meg a klasszikus rendet, testük inkoherens, hibrid, több faj keveredik bennük, ami lehetlenné teszi bármilyen rendszerszerű struktúrába foglalni őket.²⁶

Edmund Burke fejti ki *A filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott ideáink eredetét illetően* című művében, hogy a deformitás egyik alappillére a „fajtalanság”, vagyis, a különböző faji jegyek keveredése.²⁷ Ez az elemzésem során további fejtegetésekhez fog vezetni.

A szörny összekevert tulajdonságai felborítják a bináris oppozíciókat, és helyette olyan rendszert hoznak létre, mely megengedi a többszólamúságot. Éppen emiatt, a szörnyek mindig is kívülállóak, mindig „túl” vannak, és mindig ők a mindenkori Másik.

Az egyén és a szörnyek

A fenti fejtegetések között már ejtettem szót arról, hogy szükségünk van a szörnyekre. Elsősorban azért, mert rajtuk keresztül vizsgálhatjuk a kultúrát, s azon belül az embert. Eddig tágabb kontextusban vizsgáltam a szörnyeket, most azonban fel kell tennünk a kérdést, mi a viszonya a szörnynek a szubjektumhoz?

E kérdés megválaszolásához Cohen egyik mondatát idézném: „A szörnyektől való félelem valójában a vágy egy formája”.²⁸ Ebből a megfogalmazásból már szembetűnik, hogy a szörnyekre adott reakció elsődlegesen és sokáig: a félelem. Az ismeretlentől, a Másiktól való rettegés. Csak nemrég kezdünk kíváncsisággal, néha szánalommal fordulni a szörnyek felé, és, mint azt Carter regényéből látni fogjuk, olykor csodálattal is.

²¹ Csakúgy, mint a kísértetek – erről bővebben: Bényei Tamás, *A kísértet a spektrális sokszorosíthatóság korában in Közelítések a szatírához, Párbeszéd-kötetek 6*, szerk. Hajdu Péter, Ferenczi Attila, L' Harmattan, 2013, 209–236.

²² Bényei Tamás, *Esendő szörnyeink és más történetek*, József Attila Kör, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993, 5.

²³ *Uo.*, 11.

²⁴ Példaértékű ilyen szempontból, hogy a homoszexualitás és a hozzá kapcsolt betegségek feltárásával, elterjedésével hogyan alakul át a vámpír figura, s válik megjelenítőjévé, Cohen, *i. m.*, 5.

²⁵ Némileg problematikus, hiszen a „szörny” maga is kategória

²⁶ Cohen, *i. m.*, 7.

²⁷ Burke, Edmund, *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*, ford. Fogarasi György, Magvető Kiadó, 2008, 123.

²⁸ „Fear of the monster is really a kind of desire” Cohen, *i. m.*, 17.

A szörny azonban azon kívül, hogy félelmet kelt, éppúgy vonz is. Talán paradoxnak tűnik az állítás, miszerint a szörny szabad. A társadalmon kívül áll, tehát nem vonatkoznak rá a szabályok, kötöttségek – s ez irigylést vált ki, csakúgy, mint a fenséges kétségbeesése, mellyel ő maga tudomásul veszi helyzetét.

Másik oldalról megvilágítva, a szörny mindenképpen valami rejtettnek, titoknak (a társadalom szennyének) a kifejezőeszköze, tehát a testén keresztül fejeződik ki az agresszió, a hatalom gyakorlásának vágya, s történik mindez veszélytelenül. Létük értelme ez, mondhatni, ez a funkciójuk. Ez az öröm, mely a tudásból fakad, hogy a szörny teste a kultúra szennyének gyűjtőhelye, könnyen átfordulhat azonban félelemmé a befogadóban, amikor a szörny azzal fenyeget, hogy átlépi saját határait, és ez által szétszaggatja a kulturális és társadalmi rendet, kategóriákat.

Ám a szörny lét problematikája még ennél is tovább vezethető. A szörny, aki helyzetét tekintve a mindenkori, abszolút Másik, igen gyakran tekinthető a mindenkori Én alteregójának. Ezáltal olyan érzelmeket ébreszt a szubjektumban, aki ez esetben a befogadó, mely megmutatja a félelemből fakadó örömrészt. Ez a probléma összecseng a freudi kísértetiesessel, melynek érzete minden esetben az egyén tudatalattijában megjelenő elfojtott tartalmak kiömlésével képződik meg. Bár Freud szerint a kísérteties általában olyan valami, ami „feltáru, holott rejtve kellett volna maradnia”, és az erre az érzésre adott válaszreakció a szorongás, félelem, amennyiben a feltáru mozzanat egy, az egyénre kvázi veszélytelen módon történik meg, az esetben örömrész társul mellé.²⁹ Tulajdonképpen mi lehetne veszélytelenebb az irodalomban olvasott, vagy, napjainkban főleg moziban látott szörnyalak révén átélni a félelmet, megélni a katarzist, de soha, egy percig sem fenyegetve érezni magunkat? A távolság megléte biztosítja a veszélytelenségünket. Érdekes módon Kantnál a veszélyestől való távolság érzése a fenséges képzetét kelti, s ez igaz lehet a szörnyalakokra is. Carter regényében találkozunk olyan szörnyalakokkal, aki tekinthető fenségesnek (már csak a méretei miatt is). Egy másik megfogalmazásban: „Noha ismerjük az elszoruló gyomor ránk törő görcseit, a hirtelen meghülő vér enyhe szédülését, a megbizsergető fejbőr hideghullámát [...] nem, ezekről a kínos készségeinkről sem kívánnánk saját akaratunkból lemondani.”³⁰

Mivel a szörny tehát alteregóként funkcionálhat, így nem „csupán” a társadalom összességének a megmutatója, hanem az egyén szennyét is magára vállalja, s így bármilyen identitást megképezhet, legyen az bár szexuális, személyes, kulturális, gazdasági, pszichológiai. Cohen értelmezésében a szörnyek annyira függenek a szubjektumtól, hogy nélkülük nem létezhetne maga a szubjektum.

Mindazonáltal a szörnyekkel kapcsolatban ellenérzéseink vannak, s mindannak ellenére, amit fentebb felvázoltam, a szörnyek vizsgálatáról le kell rántani a félelem rétegét. Ennek egyik formája a művészetben való megjelenítésük. Már Arisztotelész óta tudjuk, hogy a rútság is a mimézis egyik eszköze, s a másolat kapcsán a szörnyűség látványa is okozhat esztétikai élményt (az eltávolítottság mozzanata is ismét nagyon fontos), s ez a gondolat felbukkan majd a későbbiekben is (például a német romantikában). A mutató, megmutató mozzanata valójában nagyon erős és jelentős, különösképpen, ahogy a későbbiekben látni fogjuk, Carter

²⁹ Freud, Sigmund, *A kísérteties* in szerk. Erős Ferenc, *Művészeti írások*, IX. kötet, ford. Bókay Antal, Erős Ferenc, Filum Kiadó, 248.

³⁰ Nagy András, *Kis szörnyesztétika*, Corvina, 1989, 30.

szörnyalakjainál. Ahogy azonban változik a kultúra, a szörnyalakok is úgy válnak egyre távolabbivá, egyszersmind kiismerhetetlenné, az idegenné, testtelenné.

Napjainkban beszélhetünk különféle betegségekről, az emberi testtel kapcsolatos tudományos felfedezésekről, vagy a génebeszetről, mely hibridek előállítására képes, s így megjelteni az ember ősi vágyát. Természetesen számításba kell vennünk az ember alkotta szörnyeket is, mely esetben az ember-gép problematika kerül a felszínre, amikor a teremtés problematikája az emberrel, és nem Istennel kapcsolatban tematizálódik. Az ember válik a teremtővé, s képes olyan szörnyűségekre, melyeket addig egy, az emberen kívül álló entitásra vonatkoztattak, s ami ilyen módon megkérdőjelezhetetlen volt.

Mágikus realizmus és a szörnyek

A további vizsgálódások relevanciájához elengedhetetlen Carter regényének műfaji sajátosságairól is szót ejteni, ugyanis ezáltal a szörny megjelenítésnek érdekes mozzanataira bukkanhatunk rá. A mágikus realista kifejezés magában foglalja a műfaj egyik legáltalánosabb körben elfogadott definícióját, a mágikus és a realista elemek egymás mellettiségét, egymás mellett állását a művekben, olyan módon, hogy a mágikus elemek nem tűnnek ki a regények világából, egyenrangúak a természetessel.³¹ Maggie Ann Bowers azonban felhívja arra a figyelmet, hogy a mágikus és a realista kifejezéseket nem feltétlenül kell oximoronként értelmezni.³² Adott egy másfajta értelmezhetősége a mágikus realizmusnak, mely szerint nincs ellentét a két szó között. Ebben az értelmezésben a *realizmus* a *mimézis* fogalmával kapcsolódik össze. A mimetikus tevékenység egyben mágikus tevékenység is. A mimetikusság megjelenik Carter regényében, hiszen a főszereplő Fevvers művésznő, valamint a regény a cirkusz világába kalauzol el bennünket.

A *mágikus* kifejezés is problémásnak tűnhet a műfaj jellegének meghatározásakor. A kritikusok többsége a mágikus realizmus műfaji sajátosságainak meghatározásakor a fantasztikum megjelenését tekintették a legfontosabb elemnek. Ez azonban nem feltétlenül válaszolja meg a műfajjal, kánonnal kapcsolatos kérdéseket. Ideiglenesen elfogadva azt, hogy a mágikus realizmus egyik sajátossága a fantasztikum jelenléte, kérdéses, hogy ez az írásban milyen metafizikai alapfeltevésnek köszönhető, továbbá pedig, hogy ez milyen retorikai és figuratív szövegformáló eljárásokban fejeződik ki.³³ Érdekes módon létezik azonban olyan irodalomtörténeti kánon, mely a fantasztikus irodalom és a mágikus realizmus viszonyát rész-egész kapcsolat-ként, vagy éppen ellentétként gondolja el. A különbség e két műfaj között leginkább ott ragadható meg, hogy a mágikus realista szövegekben a természetfölötti a valóság tartozéka, vagy pedig a psziché sajátossága.³⁴ A mágikus realizmusban a két világvég megbékél egymással. A természetfölötti és hétköznapi elemek inverziója igen gyakori a mágikus realista művekben. Ilyen például a Fevvers születésének története, amely a Léda-mítosz képeit hívja elő, mitológikus párhuzamot vonva, vagy Fevvers jellemzése, amelyben csodalényszerűségén túl, hangsúlyozottan férfias elemek tűnnek fel (bőfőg, szellent, lábszaga van).

³¹ Stoddart, *i. m.*, 35.

³² Bowers, Maggie, Ann, *Magic(al) Realism*, Routledge, The New Critical Idiom, 63.

³³ Bényei, *i. m.*, 73.

³⁴ Uo., 83.

Egyfelől a természetfeletti jelenléte valóban meghatározó minden mágikus realistának tartott szövegben, ám nem csupán ez a vonás adja a szövegek lényegét, másrészt pedig a művek eltérő módon tematizálják a természetfölötti elemeket. A mágikus realista művek a természetfeletti megjelenítésével alapvetően együtt járó bináris opozíciók kérdését problematizálják, olyan módon, hogy elmosás a valóság és a természetfeletti határait (az egyértelműen hétköznapi és egyértelműen mágikus elemek közé átmeneti fokozatokat tesznek, például véletlen egybeeséseket, ismétlődő eseményeket).³⁵ Ilyen módon a természetfeletti események nem rendeződnek egy általános kódrendszerbe – más problémaként értelmeződik például Carter regényében a főszereplő, Fevvers szárnyainak valódiságát kutató szál, és a regény elején lezajló interjú-jelenet közben megjelenő idő-kérdés. „De ha ez különös, akkor mit szóljon ahhoz, hogy a Big Ben már megint tizenkettőt ütött? A kinti idő pontosan megegyezett azzal, amit a rozzant aranyozott óra mutatott idebent. Tökéletes összhangban állt egymással a kint és a bent, de mindkettő tökéletesen el volt tájolva.”³⁶

Az idő kérdése a későbbiekben is megjelenik a műben, s az egyik legfőbb probléma. Az idősíkok sokfélesége ugyanis egybeérődik a narrációs technikával, s annak kérdésével, vajon Fevvers „igazi-e?”³⁷ A regényben a titkot megfejteni próbáló Walser szemszögéből azonban másként tekinthetünk erre – számára mindkét mozzanat érthetetlen, megfoghatatlan, s mindkettő leleplezését célul tűzi ki. Ebből a mozzanatból is látható, hogy a regény egy szereplője számára a természetfeletti jelenléte egyáltalán nem magától értetődő, s a befogadó hajlamos vele egyet érteni – annál is inkább, mert az ő nézőpontjával azonosít bennünket az író. A világok közötti ellentét lehetősége folyamatosan jelen van tehát a műben, de fontos mozzanat, hogy csak lehetőségként. Fevvers és dajkája, Lizzie, valamint a többi szereplő szempontjából mindazok a dolgok, történések, jelenetek, melyeket Walser kételkedéssel fogad, teljesen természetesnek tűnnek. Így Walser előtt egy teljesen más világ nyílik ki, amely később őt magát is beszippantja.

Le kell szögezünk azonban, hogy Carter „vonzódása” a mágikus realizmushoz a feminizmusából ered. Rosemary Jackson szerint Carter a fantasztkumot a patriarchális társadalom bomlasztásának szolgálatába állította.³⁸ Valóban, Carter mintha a mágikus realizmus kifejezést saját személyre szabta volna, s a saját értelmében vett mágikus realizmust humorral fűszerezi; továbbá a kételkedés folyton jelen van (a már említett Walser, aki örök kételkedő) az időt kitérítő narratívával, csalafintasággal és politikai állásfoglalással. A mágikus realizstikus írásmód tehát feljogosítja Cartert arra, hogy megfigyelje a társadalmat, a nemek közötti különbséget, a mítosz erejét.³⁹

Sok szempontból azonban *Az esték a cirkuszban* nem illeszkedik be a mágikus realista szövegek hagyományába. Erről az író a következő módon nyilatkozott:

„Angliában sokkal többet kell az embernek kitalálnia: nekünk nincs írástudatlan és babonás parasztságunk, gazdag és nehezen hozzáférhető irodalmi örökséggel. De azt veszem észre,

³⁵ Bényei, *i. m.*, 69.

³⁶ Carter, *i. m.*, 81.

³⁷ Uo., 10.

³⁸ Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981, 104.

³⁹ Stoddart, *i. m.*, 36.

hogy nagyjából úgy használom mások könyveit, az európai irodalmat, mintha ilyen típusú folklór volna [...]”⁴⁰

Noha Bowers szerint „a mágikus realizmus egy narratív forma, melynek célja az irodalommal való kísérletezés, és nem használja az író kulturális beágyazottságát és mitologikus tudását forrásul”⁴¹, Carter művére ez nem érvényes, mint az a fenti idézetből is kitűnik.

Az *Esték a cirkuszban*, mint már említettem, a mágikus realitásnak tartott regények kánonjába talán nem egyértelműen illeszkedik bele, de mégis számos megfelelést mutat a mágikus realista műfajjal. Ilyen elemek például a történetmondás, a szóbeliség és írásbeliség különbsége, a szent és a profán jelenléte, vagy a fantasztikum. A mű játéktere a cirkuszi porond, s ez jelenti a mágikus vonalat is a műben. Itt ér össze leginkább az illúzió és a valóság (eldönthetetlen, hogy melyik, melyik), de ugyanúgy eltörlődnek az emberi és állati jegyek közötti különbségek is (például a majmok, akik írni tanulnak, míg az emberek a háttérben kihangsúlyozott állatiassággal szerelmeskednek). A cirkuszi jelenet ezen kívül a regény közepén található, s ebben a jelenetben gyűlnek össze a regény kulcsszereplői is. A cirkuszi, majd később a karneváli jelenetek leírásában a bahtyini groteszk tükröződik vissza. A mágikus realizmus elterjedtével Bahtyin teóriájának színre vitele is teljesen elfogadottá és hasznossá válik.⁴² Carter mágikus realizmusában nagy szerepe van a karneváliság megteremtésének, s ezekben a terekben történik meg a mágikus és valóságos elemek egybejárása.

A már fentebb említett mimetikusság több szinten is megjelenik. Elsősorban a cirkuszhoz kapcsolódó konnotációkban, valamint Fevvers alakjában is. Ő ugyanis nemcsak, hogy művészként szerepel, de olyan művészként, aki „önmagát alkotja meg”.⁴³ A színpadiság nem csak a cirkusszal kapcsolatban van jelen a műben. Érdekes figyelembe venni, hogy Nelson Mama bordélyházától kezdve, a Női Szörnyek Múzeumán át, olyan tereken jelenik meg Fevvers – és a történetfolyamba bevont olvasó –, melyeket joggal nevezhetjük megrendezett, színpadi tereknek. Érdemes megvizsgálni a bohócok jelenlétét a műben a cirkuszi térhez kapcsolódóan. A bohócok, akik, a főszereplő mellett, a legkülönösebb lények a regényben, egyben Fevvers ellenpontjai is. Ők már teljesen feloldódtak a szerepükben, a saját maszkjukká váltak.

Mindezekon túl jól példázza a carteri értelemben vett mágikus realizmust az a jelenet, amikor a Feverst interjúoló Walsert nem engedik ki a mosdóba, hanem felszólítják, hogy a paraván mögött végezze el a szükségét. Az intimitás ilyen mértékű megjelenése, kétségessége realizálódik a paraván mögé benyúló, teáskannát kiürítő kéz látványával. Ez a jelenet élénk képet fest, s tele van vulgáris elemekkel. Rögtön ez után a jelenet után következik az idő problematizálása, és ezzel Walsert tulajdonképpeni kiemelése a hétköznapi eseményekből.

„Ettől a nagyon is emberi művelettől úgy érezte, két lábbal a földön áll, a vizelésnek ugyanis nincsenek metafizikai mozzanatai – legalábbis a mi kultúránkban [...] a paraván szélénél

⁴⁰ Idézi Bényei, 299.

⁴¹ Bowers: „Magic realism remains a narrative mode that is chosen for the purposes of literary experimentation and does not have its source in the writer’s mythological and cultural context.”, 61.

⁴² Ua.

⁴³ Uo.

megjelenő kéz a barna teáskanna kihűlt tartalmát Fevvers kihűlt fürdővizébe öntötte, melynek felhabzott felszínén már ott lebegett a legutóbbi adag tealevél-üledék.”⁴⁴

A két jelenet – a minden tekintetben teljesen hétköznapi és a varázslatos, érthetetlen, megfejt-hetetlen – ilyen módú egymás mellett szerepeltetése nem egyedülálló a regényben, számos példát lehetne még hozni rá. Éppen ezek a jelenetek azok, amelyek kibillentik a fiatal riporter, Walser biztonságérzetét és elbátortalanítják, valamint megkérdőjelezik a valódságot, némi szorongó, érthetetlen, kísérteties érzést váltanak ki belőle – nem találja a helyét a világban. A szövegre jellemző a mellérendelő logika, mely egyneműsíti a történetelemeket; minden esemény függetlenül attól, hogy valós-e vagy sem, ugyanakkora hangsúlyt kap.

Felmerül a kérdés, mi a szörnyek viszonya a mágikus realizmushoz? Érdekes módon, mikor szörnyekről beszélünk, általában a már fentebb említett gótikus szörnyalakokra gondolunk. A mágikus realista művekben felsorakoztatott szörnyeket azonban nem nevezzük gótikus szörnyalakoknak. Ahhoz, hogy Carter regényében is szörnyalakokról beszélhessünk a szörny fogalmának át kellett íródnia. Ennek a folyamatát vázoltam fel a tanulmány elején. A szörny mindig az adott társadalom, kultúra tükré, s mivel változik a társadalom, változik a szörny is, noha a róla alkotott koncepció alapjaiban fennmarad. Nem feltétlenül alkotunk meg új szörnyeket, inkább a régi archetípusból nőnek ki az újak.

A mágikus realizmus egyik legfontosabb írója, Jorge Luis Borges *Képzelt lények könyve* című művében számtalan szörnyalak eredetét fejté vissza, s ezzel olyan gyűjteményt hoz létre, mely a maga nemében egyedülálló. Olyan lényeket gyűjt össze, melyek a képzelet szüleményei, de valós lények alkotóelemeinek összességei egyben.⁴⁵ Ez nagyon lényeges a szörnyalakok vizsgálatánál a mágikus realizmus kontextusán belül. A szörnyalakok testében a mágikus realizmus alapja leképeződni látszik, még ha úgy tűnik, leegyszerűsített formában is. Borges írja, hogy bár elméletileg – a kombinatorika szabályai szerint – számtalan szörnyalakot hozhatnánk létre, a faji keveredés miatt, mind holtan születne.⁴⁶ A Carter regényében felvonultatott szörnyalakok azonban nagyon is valóságosak (kérdés viszont, hogy mennyiben igaziak). A regény világán belül szinte eldönthetetlen, hogy mi a valós, és mi nem az. Különösen jó példái ennek a Női szörnyek cirkusza című fejezetben felsorakoztatott csodalények.

A regény egyik fő kérdése a főhős, Fevvers realitása. A karakter egyik fő attribútuma a „Valóság vagy fikció?” mottóhoz kapcsolódó kérdés eldönthetetlensége. A hátából kinövő szárnyak, valamint hatalmas termete, de mindemellett kecsessége és ügyessége, továbbá az a tény, hogy színházban és cirkuszban lép fel, szörnyszerűségének újabb értelmezési lehetőségeit kínálják. Fevvers folytonosan „megrendezi önmagát”, reflektál saját megalkotottságára, ám ami a testét illeti, az eleve adott. Erre utal a tükrök szinte folyamatos jelenléte az „interjú” közben, „Fevvers a tükör kétértelmű közegében színpadiasan rákacsintott a riporterre, majd fürgén letépte a műszempillát a másik szemhéjáról is.”⁴⁷ A regényben többnyire kettősségek mentén mozog,

⁴⁴ Carter, *i. m.*, 80.

⁴⁵ Jorge Luis Borges, Margarita Guerrero, *Képzelt lények könyve*, ford. Scholz László, Európa Könyvkiadó, 1988. 6.

⁴⁶ Uo., 7.

⁴⁷ Carter, *i. m.*, 9.

eldönthetetlen, hogy valós-e, vagy sem „Maga szerint, igazi?“, továbbá egyfelől szépnek nevezik, másfelől pedig ormótlannak „Szó, ami szó, Fevvers közelről inkább tűnt söröslónak, mint angyalnak.”⁴⁸ Magasságát tekintve egyáltalán nem emberi, sokkal inkább isteni pozícióba emelkedik, ám ez az isteni jelenlét a színpadon kívül lefokozódik. „Harisnyában is két hüvelykel alacsonyabb Walsernél; noha többen azt állították, hogy testmagassága istennői dimenziókba emeli, a színpadon kívül nem sok istennői volt benne, hacsak az égben nincsenek pazarul berendezett kocsmák, ahol ő is ott feszíthetne a pult mögött.”⁴⁹ A szépségnek, istennői attribútumnak és az alantasnak ilyen keveredése egy karakteren belül előhívja a groteszk képzeit is.

Mihail Bahtyin a *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című könyvében mély történeti áttekintést nyújt a groteszk fogalmának megváltozásáról, a középpontba a középkor népi nevetéskultúráját helyezve. A test groteszk felfogásában éppen a normálistól való eltérés jelenik meg, ám ez nem az abnormalitást jelenti, sokkal inkább a befejezetlenséget, az élet örök körforgását. A groteszkben megjelenik a különféle minőségek összeolvadása, úgy, mint emberi és állati. Ennek egyik mintapéldája Fevvers alakja Carter művében.

Bahtyin elmélete szerint azok az alakok, melyek a középkori groteszk kulcsmotívumai, a romantikában, illetőleg a 20. században megváltozva vannak jelen. Igaz ez a szörnyek alakjára is. Míg a középkori nevetéskultúrában a szörnyalakok létezése természetes volt, nem ijesztőek voltak, hanem az örökkévalóság kifejezői, addig a 19-20. században éppen ennek ellenkezője érvényesül, hiszen félelmet keltenek, az egyénen kívüli másik megjelenítőivé válnak. A szörnyűsége adott reakció a középkorban a nevetés volt, míg ez a későbbiekben átalakul, és félelmet fog kiváltani.⁵⁰

Érdekes módon Carternél a főhős szörnyszerűségében nem nyilvánul meg a félelmetes, ám a regény egy későbbi jelenetében, a Női Szörnyek Cirkuszában találkozhatunk a gótikus szörnyekre jellemző leírásokkal. Mindazonáltal a regény egyik kulcsmotívuma a folytonos változás megjelenítése, nemcsak a karakterek testét, vagy jellemét tekintve, hanem a narrációt is. Először egy élettörténetet ismerünk meg, majd pedig folytonos utazás következik. A cirkusz világán belül állandó változásban vannak a bohócok, de maga Walser is.⁵¹ A változás azonban leginkább Fevvers alakjára jellemző, aki, mint már említettem, folytonosan megalkotja önmagát. Ahogy Helen Stoddart fogalmaz, Fevvers állandóan mozgásban van – soha nem egy helyben áll, és sosem válaszol az identitását érintő kérdésekre, hiszen folytonosan újabb és újabb alternatív verziókat talál ki magáról, vagy éppen visszatér a már kitaláltakhoz.⁵² A groteszk test azonban nem csupán Fevversre vonatkozatható. A már említett Női Szörnyek Múzeuma több groteszk alakot is felvonultat. Megjelenik a testi torzulások hatalmas tárháza, kezdve a hihetetlen alacsonysággal, és eljutva a nőig, akinek mellbimbója helyén is szemek vannak. A jelenet csavarja azonban az, hogy ezeket a női alakokat ugyanúgy megbámulhatják, testi sajátosságukból adódó – nem feltétlenül szexuális – szolgálatasikat a férfiak igénybe vehetik, mint a

⁴⁸ Carter, *i. m.*, 15.

⁴⁹ Uo. 15.

⁵⁰ Bahtyin Mihail, *François Rabelais Művészete, A középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka, Osiris, 2002, 49.

⁵¹ Walser jellemzése: „És mégis maradt benne valami befejezetlen.” Carter, *i. m.*, 12.

⁵² Stoddart, *i. m.*, 52.

hagyományos bordélyházakban. Ebben a helyzetben tárgyiasított alakokról beszélhetünk, miként a szörny megnevezés mindenképpen tárgyiasít, de ugyanígy szörnyként definiálódnak az őket megbámulók is. A jelenetben átértékelődik a normális emberi test kérdése is.

„Mert kérdem én, uram, mit jelent az, hogy természetes vagy természetellenes? Az öntőforma, amelyben az ember elnyeri alakját, rendkívül törekeny holmi: elég, ha megpöccinti az ujjával, és darabokra török. [...] azok a férfiak, akik Madame Schreck házát látogatták, mind éktelenül rondák voltak; az arcuk láttán azt gondolta az ember, hogy bárki formázta is meg őket az emberi öntőformában, közben máson járt az esze.”⁵³

Ezen megfogalmazás elválasztja egymástól a belső és külső testi torzulásokat. A csodalények, testüket tekintve torzak, szörnyűek, ám ugyanígy szörnyek a férfiak is, akik tárgyiasítják őket. A szörny kategóriája tehát nem ragadható meg csupán egy szinten. Egyfelől kapcsolódik a bahytyni értelemben (is) vett groteszk testhez, de ugyanúgy a már bevezetőben bemutatott mindenkori Másik megtestesüléséhez is. A szörny fogalmának egyfajta kitágítása is megtörténik a regényben, hiszen nem csupán a testi torzulásra alkalmazzák, hanem a lelkire is. A Női Szörnyek Múzeumának „intézménye” több szempontból is érdekesnek mondható. Erősen kapcsolódik a feminista értelmezés iskoláihoz, különböző felfogásmódozataihoz, így alakjai bizonyos szempontból szimbólumoknak is tekinthetőek. Jelen tanulmánynak nem célja ezen motívumok és a feminista olvasati lehetőség(ek) együttes bemutatása, viszont mindenképpen említést kell tenni ezekről, hiszen a regény egyik központi kérdése – s ezt az itteni értelmezés is igyekezett olvasati eredményeivel mindvégig visszaigazolni – a nőiségre, a női testre, voltaképpen a női lét mint sajátos (ak)kulturalizációs állapot mibenlétére vonatkozik.

⁵³ Carter, i. m., 93.