

SCHÄFFER ANETT

„A Piccadilly Vénusza”

Város és identitás Angela Carter *Esték a cirkuszban* című regényében

Angela Carter 1984-ben megjelent neoviktoriánus, mágikus realista¹ regényének főszereplője, Fevvers egy nagydarab, szőke, szárnyas nő, aki már a regény első oldalán kijelenti, hogy londoni: „Úgy bizony, uram: akármilyen legyek, ha nem úgy keltem ki egy ménkű nagy tojásból, itt, London kellős közepén!”² A regény első részében, amely a címét is az angol fővárosról kapta, Fevvers egy amerikai riportert – Walsert – avatja be életének részleteibe, és még ha igen képlékeny kategóriák mentén is, de létrehoz egy képet önmagáról. Fevvers önmaga meghatározását Londonhoz köti, élettörténetének egyetlen megingathatatlan, minden kételkedést elutasító eleme az, hogy londoni. Még a nő neve is az angol fővároshoz kötődik, a Fevvers a tollak (*feathers*) szó cockney dialektus szerinti változata, és ő maga is cockney dialektusban beszél. A cockney eredetileg a bow-bell cockney-k – a London Cheapside körzetében élő munkások – által beszélt dialektus. Azáltal, hogy Angela Carter egy ennyire ismert és felismerhető dialektust adott főszereplője szájába, nem csupán a légtornász nő származási helyét, de társadalmi státuszát is egyértelműen megadja. Bár a szereplők a regény nagy részében utaznak, London mindvégig alapvető viszonyítási pontként jelenik meg: kiindulási pont és ott-hon. A regény három részből áll (*London; Szentpétervár; Szibéria*), mindhárom rész arról a helyszínről kapta a címét, ahol játszódik. A mű középpontjában az utazás áll: a *Szentpétervár* és a *Szibéria* című részben a szereplők a helyszínek között utaznak – vonaton ülnek, vagy gyalog vándorolnak. Az első részben (*London*) Fevvers nem a térben, hanem az időben utazik: elmondja az élettörténetét. Ez az időutazás abban is tetten érhető, hogy a Big Ben mintha visszafelé is járna, hiszen a regény első részében, mialatt Fevvers Lizzie segítségével elmondja életének történetét Walsernak, többször elüti az éjfél. (56, 65–66, 81.)

A regény igen bonyolult narrációs és szerkezeti rétegzettségére megkívánja, hogy hosszabban ismertessem az *Esték a cirkuszban* tartalmát. A történet a századfordulón, 1899-ben játszódik, és az új évszázadba való belépéssel zárul, szilveszter éjszakáján. A mű első részében Fevvers-t, a szárnyas nőt egyik londoni előadása után interjúvolja meg Walser. Fevvers-től megtudhatjuk, hogy Wappingban, a folyóparti lépcsőkön talált rá Lizzie, aki először prostituáltként, majd házvezetőnőként dolgozik Nelson

¹ A regény mágikus realista voltáról részletesen ír BÉNYEI Tamás, *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997, 299–349.

² Angela CARTER, *Esték a cirkuszban*, ford. BÉNYEI Tamás, Bp., Magvető, 2011, 7. (A további regényidézetek oldalszámait a citátumok után, zárójelben közlöm. – Sch. A.)

mama bordélyában, egy ruháskosárban a csecsemőre, aki széttört tojánhéj darabkák között feküdt. Lizzie hazaviszi a bordélyházba, ahol Fevvers-t a többi nővel együtt neveli fel. A lánynak már gyermekkorában két szárnykezdemény növekszik a hátán. A bordélyházban eleinte Cupidóként, majd serdülőként, miután kibomlott a szárnya, Szárnyas Győzelemistennőként pózol, de nem dolgozik prostituáltként. Részletesen leírja, hogyan tanul meg repülni azáltal, hogy a madarakat tanulmányozzák Lizzie-vel. Nelson mama hirtelen halála után kénytelenek elhagyni a bordélyházat. Lizzie és Fevvers Lizzie testvérehez költöznek Battersea-be, hogy a fagylatozójában dolgozzanak. Itt keresi fel Fevvers-t Madame Schreck, a női szörnyek múzeumának tulajdonosa, aki állást kínál neki. Pénzügyi nehézségeik miatt elvállalja az állást, de a múzeumban Madame Schreck rabszolgája lesz, csupán a múzeumba érkezésekor kap tőle némi pénzt, amit elküld Lizzie-éknek. A múzeumban több nővel együtt dolgozik: Négyszemű Fannyval, akinek a mellbimbói helyén is szemei vannak, Csipkerózsikával, aki minden nap csupán pár percre ébred fel, Wiltshire Csodájával, aki „még három láb magasra sem nőtt meg” (91.), Alberttel/Albertinával, aki „kétlétű volt, vagyis minden csak félig, de semmi nem egészen” (91.), és Pókhálóval, aki mindig búskomor, s akinek „pókhálók borították az arcát, a szemöldökétől a járomcsontjáig”. (108.) A múzeumban a férfiak azért fizetnek, hogy megnézzék ezeket a nőket a pincében lévő kriptaszerűségben, a „profán oltárokon”, és külön fizetségért a nők a férfiak kívánságait is teljesítik. Csipkerózsika és Fevvers azonban nem nyújtanak szexuális szolgáltatást. Az egyik kuncaft, Christian Rosencreutz magas árat ajánl Fevvers szüzességéért, miközben az érte járó összeg valódi mértékéről vitatkozik a lány Madame Schreckkel, két férfi betör a házba és elkapja őt, majd Mr. Rosencreutzhoz viszik. A férfi Azraelnek nevezi őt, és szexuális együttlét helyett megpróbálja megölni, de a Nelson mamától kapott kis kard segítségével sikerül elmenekülnie. Visszamegy Lizzie-hez Battersea-be, majd légtornászként kezd dolgozni, és egész Európát bejárja. Az interjú idején újra Londonban van, ahol ünnepelt sztár, mindenki róla beszél, a képeivel tele van az egész város, márkákat neveznek el róla:

a boltokat elárasztották a „Fevvers” harisnyakötők, harisnyanadrágok, legyezők, szivarok és borotvaszappanok... Fevvers még egy sütőpormárkának is kölcsönadta a nevét [...]. Ő volt a pillanat hősnője. (10.)

Fevvers mottója a „valóság vagy fikció?” (8.): ennek megfelelően a regény során végig megkérdőjeleződik az igazságtartalma mindennek, amit mond. Nem tudhatjuk biztosan, hogy csak eljátssza-e, hogy szárnyas nő, vagy valóban az.

A regény második, *Szentpétervár* című részében Walser bohócként csatlakozik a cirkuszhoz, hogy kövesse „a világtörténelem legnagyobb átverésének hősnőjét”. (144.) Itt a bohócok kitalált helyzete és a cirkuszon belüli kapcsolatok kerülnek a történet középpontjába. Walser szerelmes lesz Fevvers-be. A főbohóc, Nagy Buffo megőrülése után, melyre a porondon kerül sor, többen elhagyják a cirkuszt, a meg-

maradt társulat pedig vonattal indul tovább. Fevvers-t meghívja a nagyherceg, aki mechanikus szerkezeteivel próbálja szórakoztatni a lányt, ékszerészek által készített tojásokat mutat neki, össze akarja zsugorítani és az egyik tojásba akarja zárni őt, de a lánynak varázslatos módon sikerül elmenekülnie: egy tojásban rejlő miniatűr vonatot a szőnyegre dob, és a valódi Transzszibériai Expresszre száll fel.

A harmadik, *Szibéria* című részben tudjuk meg, hogy Lizzie képes „háztartási mágiára”: összezsugorít vagy nagyra varázsol dolgokat, előre- vagy hátratekeri az időt. Szibériában felrobbantják a vonat alatt a síneket, így a vonat használhatatlanná válik, többen megsérülnek, Fevvers-nek eltörik az egyik szárnya. A cirkusz megmaradt tagjait elrabolják a szabad férfiak fivéri közösségének tagjai, akik Fevvers közbenjárását szeretnék kérni Viktória királynőnél, mert egy pletyka miatt azt hiszik, hogy a lány a walesi herceg jegyese. Walser sérülten a roncsok között hever, így őt nem hurcolják el, több kalamajka után az őslakók sámánjának inasa lesz. A bohócok megtartják utolsó előadásukat, a vezérükért, Buffóért előadott tánc keserű nevetést csal ki elrablóikból, akik bekapcsolódnak a táncba, majd a bohócokkal együtt eltűnnek a föld színéről, elragadja őket a forgósél. A cirkusz megmaradt tagjai gyalog indulnak tovább. Walser és Fevvers egy véletlennek köszönhetően meglátják egymást, a férfi pedig visszanyeri emlékezetét. A lányt rendkívül megviseli a szibériai lét, a szépségápolási cikkek híánya és a törött szárnya. Míg addig kínosan ügyelt rá, hogy elrejtse szárnyait, mikor nincs a színpadon, Szibériában már nem törődik ezzel. Szilveszter éjszakáján a törzs istenkunyhójában találkozik Fevvers és Walser, és már egy párként lépnek át a 20. századba. A szerelmeskedés után Walser megkérdezi a lánytól, hogy miért állította, hogy szűz. A lány válasza és nevetése egyben a regény zárlata is lesz: „El sem hiszem, hogy tényleg bolondot csináltam belőled.” (458.)

A regény során Londonon belül több különböző helyszín is megjelenik, és úgy vélem, hogy ezek sokat elmondanak a szereplők társadalmi helyzetéről. Fevvers egyszerre testesíti és kérdőjelezi meg a viktoriánus társadalom több fontos női szerepét, szimbolikus alakját: a prostituáltat, az „angyal a házban”-t, az „őrült nőt a padláson”, az „új nőt”, a boltoslányt, a flâneuse-t és a férfitekintet tárgyát.

Az „angyal a házban” a viktoriánus kor nőideálja, eredetileg Coventry Patmore *Angyal a házban* (*The Angel in the House*) című verséből származik, amelyben a tökéletes feleséget írja le a költő. Az „angyal a házban” passzív, a férjének alávetett nő, nevéhez illően a ház az ő tere, csak ott lehet valamennyi hatalma, a férfiasnak tartott nyilvános terekre igen ritkán merészkedik, akkor sem egyedül. Az „őrült nő a padláson” figurájára Sandra M. Gilbert és Susan Gubar *Az őrült nő a padláson* (*The Madwoman in the Attic*) című könyve hívja fel a figyelmet először.³ A 19. századi női irodalmi hagyományt vizsgáló kötet címe Berthára utal, Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regényének egyik központi alakjára. Gilbert és Gubar szerint Jane Eyre alte-

³ Sandra M. GILBERT, Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven – London, Yale University Press, 2000².

regója Bertha, aki Jane azon titkos vágyait viszi véghez helyette, amelyek a korabeli normák alapján elfogadhatatlanok.⁴

Az „örült nő a padláson” alakja az „angyal a házban” figurájának ellentéte: az erős, lázadó, normákat áthágó nő képe. Az „új nő” már nem felel meg a nőkről alkotott bináris elképzeléseknek, számára már a pénzügyi függetlenség és a munkán keresztül a személyes kiteljesedés a cél. Az „új nő” már beszél a szexualitásról, nem a házasság és a családalapítás az egyetlen célja.⁵ A *boltoslány* és a *flâneuse* a városi élethez kötődő női szerepek. A boltoslányról Deborah L. Parsons így ír: „a városban egy új, meghatározhatatlan osztályt és a kereskedelmi kultúrát reprezentálja, ami létrehozta őt [...], elhomályosítja a város nemileg meghatározott hatalmi struktúráit”.⁶ A *flâneuse* az egyik legfontosabb városi figura, a Walter Benjamin nevéhez kötődő *flâneur* női megfelelője. A *flâneur* cél nélkül kószál a városban, elmerül a tömegben, a város az otthona, megfigyeli azokat, akikkel találkozik útjai során.⁷ A férfitekintet nőket tárgyiasító ereje szinte végig jelen van a regényben, összekapcsolódik a többi női szereppel. Laura Mulvey a tárgyiasító férfitekintetről mint filmes jelenségről ír *Visual Pleasure and Narrative Cinema* című tanulmányában, mely szerint az általa vizsgált filmekben a nőket tárgyiasítja a férfi szereplők és a velük azonosuló nézők tekintete.⁸ A férfitekintet nőket tárgyiasító hatalmát az irodalomban is többen vizsgálták,⁹ az *Esték a cirkuszban* pedig – ahogy ezt később láthatjuk – szövegszinten is egyértelműen utal erre a jelenségre. A regényben ezek a szerepek egyszerre vannak jelen, hiszen a 19. és a 20. század fordulója egy nagyon fontos átmeneti időszak volt. Az ipari fejlődés, a városiasodás, a globalizáció, a viktoriánus normák és a hagyomány által létrehozott női szerepek íródnak egymásra Fevvers alakjában.

Tanulmányomban azt vizsgálom, miképpen alakul Fevvers identitása a regényben: hogyan alakítja ezt a Londonhoz fűződő viszonya, a különböző női szerepek, melyeket betölt és megkérdőjelez, valamint a regény történései. Külön figyelmet szentelek annak is, miképpen jelennek meg London különböző terei a regényben.

Fevvers interjúja során feltűnő, hogy nem engedi át Walsernek a beszélgetés irányítását, mintegy színdarabot ad elő a férfi számára: „[a] történetmondás performatív

⁴ Uo., 336–371.

⁵ Gail CUNNINGHAM, *The New Woman and the Victorian Novel*, London – Basingstoke, Macmillan, 1978, 1–19.

⁶ Deborah L. PARSONS, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 50. (Amennyiben külön nem jelzem a fordítót, akkor az idegen nyelvű idézeteket a saját fordításomban közlöm. – Sch. A.)

⁷ Walter BENJAMIN, *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, ed. Michael W. JENNINGS, Cambridge – Massachusetts – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

⁸ Laura MULVEY, *Visual Pleasure and the Narrative Cinema = Film Theory & Criticism: Introductory Readings*, eds. Leo BRAUDY, Marshall COHEN, New York – Oxford, Oxford University Press, 2009⁷, 711–722.

⁹ Vö. SÉLLEI Nóra, *A nevelőnő hangja – Charlotte Brontë: Jane Eyre = Lánnyá válik, s írni kezd: 19. századi angol írónők*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 156.

beszédaktus, előadás, mutatvány, amely voltaképpen megismétli Fevvers műsorát”.¹⁰ Ez is mutatja, hogy ő maga akarja elmondani saját történetét, más értelmezést nem fogad el. Magali Cornier Michael úgy véli, hogy ezáltal Fevvers kikerüli azt, hogy egy identitást kényszerítsen rá Walser, bár a férfi meg akarja nevezni, tárgyiasítani akarja őt.¹¹ Bényei szerint

Fevverst mindig mások találták ki, azonossága mindig az őt magukba építő diskurzusok textuális terméke volt, az igazság-hamiság, felszín-mélység opozíciókon nyugvó beszédmódok által elképzelt jel, amely mozdulatlanúságba merevítette a jelölővé silányított szubjektumot. A történet kezdetén Walser célja is efféle kimerevítés: meg akarja írni Fevvers történetét, meg akarja határozni Fevvers igazságát, s ezáltal Fevverst véglegesen definiálni (vagy mint csalót, vagy pedig, bár ennek Walser szerint jóval kisebb a valószínűsége, mint szörnyszülöttet).¹²

Fevvers igyekszik kibújni az alól, hogy mások definiálják őt: irányítja élettörténete elmondását és annak körülményeit is. Szintén Bényei Tamás észrevétele az is, hogy a Fevvers a látvány, az *opszisz* kétértelműségére építve viszi színre magát a nyilvánosság előtt.¹³ Kérchy Anna ezzel összhangban úgy véli, hogy Fevvers önéletrajzi narratívájában „a szöveg és az identitás előadásként, mutatványként, trükként, csábításként” konstruálódik.¹⁴ Fevvers élettörténetének narratívává formálása közben saját identitását is megalkotja, még ha annak egyik központi eleme éppen az, hogy nem lehet keretek közé, meghatározott kategóriákba zárni. Ricoeur szerint az önelbeszélés „önmagunk elbeszélés általi újjáalakítása”,¹⁵ és éppen ezt teszi Fevvers ebben az esetben: a regényben csupán önelbeszélése révén búj ki a mások általi meghatározottság terhe alól. Donald Polkinghorne úgy gondolja, hogy a narratíva segítségével életünk epizódjait egy egésszé formáljuk, ami egységességet és önazonosságot ad az identitásnak.¹⁶ A Fevvers által létrehozott narratíva egy egységes identitást mond el, még ha mindig szabadon hagyja is a lehetőséget, hogy nem a teljes igazságot mondja el. A narratíva által létrehozott identi-

¹⁰ BÉNYEI, *i. m.*, 334.

¹¹ Magali Cornier MICHAEL, *Angela Carter's Nights at the Circus: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies*, Contemporary Literature, 1994/3, 496.

¹² BÉNYEI, *i. m.*, 313.

¹³ *Uo.*, 314.

¹⁴ KÉRCHY Anna, *Autobiografikció és önéletrajzás Angela Carter regénytrilógiájában = Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, szerk. MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 352.

¹⁵ Paul RICOEUR, *A narratív azonosság*, ford. SEREGI Tamás = *Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 2001, 24.

¹⁶ Donald POLKINGHORNE, *Ricoeur, Narrative and Personal Identity = Changing Conceptions of Psychological Life*, eds. Cynthia LIGHTFOOT, Chris LALONDE, Michael CHANDLER, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2004, 29.

tásának egyértelműen meghatározó elemei a Londonhoz kötődése és az általa betöltött női szerepek, melyek sokszor konkrét helyszínekhez kapcsolódnak. Később, a regény *Szentpétervár és Moszkva* című részeiben láthatjuk, hogyan alakul Fevvers identitása Londonból való távozása után a külföldön történő események hatására.

Ahogy már a bevezetőben idéztük, Fevvers rögtön a regény első oldalán kijelenti, hogy élete „London kellős közepén” (7.) kezdődött. Nelson mama bordélyházában, a női testek piacán nő fel, és itt tölti be az első tradicionális női szerepeket. A bordély tükrözi és egyben meg is szünteti a határt a tiszteltreméltó feleség és a prostituált között: London látható és láthatatlan világa, tisztelt és megvetett női között. A lány a bordélyház belsejét úgy írja le, mint egy úri klubot:

Első látásra bárki azt hihette volna, hogy a szalon valami úri klub szivarszobája, ahová csak a legfinomabb körök bejáratosak. Nelson ugyanis szinte már gyászos következetességgel ragaszkodott hozzá, hogy kuncsaftjai a férfiúi jó modor minden követelményének is megfeleljenek. Szerette a bőrfoteleket, a friss *Times* példányait, amelyeket Liz minden reggel akkurátusan kivaszt és odakészített az asztalokra; a borvörös és mintás damasztapétára akasztott mitológiai tárgyú festményekre olyan vastag rétegben rakódott rá a kor, hogy a súlyos aranykeretbe zárt festett jelenetekben mintha maga az ősi napfény mézszíne áradt volna szét, hogy aztán édeskés ragyaréteget alkotva kristályosodjon ki. (41.)

A „rég, vörös téglából épült ház” (38.) a márványlépcsővel, márványkandallóval, festményekkel, tradicionális bútorokkal kívülről-belülről úgy fest, mint egy úri klub, vagy mint egy középosztálybeli család háza. Már ez a hasonlatosság is jelzi, hogy Carter regényében az egyes kategóriák közti különbségtétel kérdőjeleződik meg.

Elizabeth Wilson szerint a „prostituáció nem csupán egy, a morálokat érintő valós és mindig jelenlévő fenyegetés volt, de az összevisszaság, a természetes hierarchiák és társadalmi intézmények megdöntésének metaforája is”.¹⁷ Carter regényében a prostituáció úgy kérdőjelezi meg a „természetes hierarchiákat”, hogy tökéletesen lemásolja azokat. Nagy-Britanniában ekkoriban nagy vita folyt a prostituáltakat érintő szabályozásokról, mivel megvolt a veszélye, hogy ez akár az összes (dolgozó) nő szabályozásához is vezethet. A prostituáltaknak volt először lehetősége a nyilvánosságba kilépni: a 19. századi városi polgárok problémája ezzel viszont éppen az volt, hogy akkor vajon minden, a nyilvánosság előtt megjelenő nő a város új, zavaros világában prostituáltaknak tekinthető-e.¹⁸ Az *Esték a cirkuszban* című regényben a prostituált a feleségéhez hasonló életet él: idejének nagy részét egy olyan házban tölti, ami úgy van berendezve, hogy a férfiak

¹⁷ Elizabeth WILSON, *The Invisible Flâneur* = E. W., *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, London – Thousand Oaks – New Delhi, Sage Publications, 2001, 73.

¹⁸ *Uo.*, 74.

ízlésének megfelelően, a nők a férfiakat várják, gyermeket nevelnek, s csak a férfiak távollétében tanulhatnak, tervezgethetik a jövőjüket, vagy hódolhatnak igazi szenvedélyüknek. Lizzie ezt a hasonlatosságot magyarázza el Walsernek:

Házasság? Még mit nem! [...] Csöbörből vödörbe! Ugyan mi más a házasság, ha nem az, hogy sok férfi helyett csak egy kedvéért prostituáljuk magunkat? Hol itt a különbség? Azt hiszi, fiatalember, hogy egy tisztességes kurva büszke lenne, ha feleségül mehetne *magához*? Mi? (31., kiemelés az eredetiben)

Továbbá Fevvers egyik gúnyneve – a „Szűz Kurva” (84.) – két egymással ellentétes kategóriát helyez egymás mellé, emellett a lány úgy beszél a prostituáltokról, mint az édesanyjairól, így abszurdá téve a két női szerep közti ellentétet. A 19. századi férfiak féltek a városba érkező nőktől, mert úgy vélték, hogy a kíséret nélküli nők egyszerre jelentenek fenyegetést és kísértést a férfi hatalom számára.¹⁹ Carter regényében ez a félelem nevetségessé válik, hiszen a szöveg eldönthetlenné teszi, hogy a prostituáltak hasonlatosak a középosztálybeli feleségekhez, vagy éppen fordítva.

Fevvers a Walsernek elmondott történet alapján sosem volt prostituált a bordélyban, így lehetett csak a „Szűz Kurva”: a szűz- és a prostituált-szerep megtestesítője is. De emellett két nagyon fontos viktoriánus női szerepet töltött be a házban: az „örült nőt a padláson”, valamint az „angyal a házban”-t, melyek erőteljes hatást gyakorolnak identitására. Fevvers a padláson lakik Lizzie-vel, aki gondját viseli, ez a helyzet pedig a Charlotte Brontë *Jane Eyre*-jében megjelenő Berthához köti őt. Fevvers azt mondja, hogy szárnyai vannak és repülni próbál, ami örültséggént is értelmezhető. Továbbá, a lány nem találkozhat a kuncsaftokkal, csupán az „angyal a házban” megtestesítőjeként.²⁰ Gyermekkorában Cupidónak öltöztetik és így ül az alkóvban a szalonban, fizikailag is a prostituáltak és a vendégek fölött, ezzel is kigúnyolva a viktoriánus társadalom szerelemről alkotott nézeteit. Mint már említettük, később, miután megjött az első menstruációja és kibomlottak a szárnyai, Szárnyas Győzelemistennőként pózol, „mintha ő lett volna a ház védőszentje”. (34.) Az „angyal a házban” tradicionálisan tiszta, szubmisszív, passzív lény, de Carter regényében, Londonban ő egy nagy, erős nő, karddal felfegyverkezve. Így ebben a kontextusban az „angyal a házban” csak egy igazságot leplező maszk lehet, egy olyan maszk, ami elrejtja a mögötte rejtőző lánygyermeket, majd az erős nőt. A bordélyház valószínűleg azért kezdi elveszíteni az ügyfeleit, mert Szárnyas Győzelemistennőként Fevvers képében összekeverednek a szerepek: prostituáltak tűnik, de nem az; a középosztálybeli feleségek idealizált képében tetszeleg, ő az „angyal a házban”, de eközben ki is fordítja ezt a képet, hiszen kardot tart a kezében. Ez a kettősség, eldönthe-

¹⁹ Uo.

²⁰ Kérchy Anna is megjegyzi, hogy Fevvers szárnyai az „angyal a házban” patriarchális toposzát idézik. Anna KÉRCHY, *Corporeal and Textual Performance as Ironic Confidence Trick in Angela Carter's Nights at the Circus*, *The AnaChronisT*, 2004/10, 100.

tetlenség, a kategóriák kifordítása a regény egészében Fevvers narratívájának és identitásának központi eleme, mely úgy tűnik, gyerekkorától kezdve elkíséri.

Mindezek mellett a regényben újra és újra megtestesíti a férfitekintet tárgyát is. Nem csupán a színpadon, de már Nelson mama házában is, amit a lány a következőképpen idéz fel és kommentál:

Ami engem illet, én élő szoborként kerestem kenyeremet Nelson mama házában: bimbózó éveimben, tizennégytől tizenhét éves koromig csak a férfitekintetek tárgyaként léteztem, miután leszállt az éj, és a bejárati ajtó felől meghallottuk az első kopogtatást. Így készültem fel az életre, uram; hiszen nem a többiek tekintetének kiszolgáltatva járjuk-e utunkat ezen a világon? (60.)

A férfitekintet tárgyaként létezéshez tehát – az esetek döntő többségében – a kiszolgáltatottság érzése társul: erre jó példa Madame Schreck múzeuma, vagy a gazdag nagyherceg háza. De más hangsúlyt kap majd például a cirkuszban, hiszen ott ő irányíthatja a tekinteteket kénye-kedve szerint.

Nelson mama halála után Fevvers és a többiek kénytelenek lesznek elhagyni a házat, feladni a prostituált kétértelmű szerepét, és beilleszkedni a társadalom elfogadott(abb) rétegeibe. Ketten közülük például Brightonban nyitnak panziót közösen, ketten gépíró- és titkárnőképző ügynökséget alapítanak, egyikük pedig férjhez megy, de gyorsan megözvegyül, majd megint férjhez megy, egy másikat leszerződteik egy számhoz egy „angolnaember” mellé. Fevvers és Lizzie, ez utóbbi nővéérének fagyaltüzletében kezd el dolgozni Battersea-ben. A bordélyház elhagyása viszont arra is rámutat, hogy a prostituáltak életmódja és lakhelye csupán a középosztálybeli ház(tartás) másolata, pusztán egy illúzió: rádöbbenek, hogy mind a ház, mind a bútorok siralmas állapotban vannak. A prostituáltak úgy döntenek, hogy együtt felgyújtják a házat, elpusztítva az egyetlen helyet, amit otthonuknak tekinthettek: így Fevvers egyetlen otthona maga London városa marad. Battersea, London egyik déli lakónegyede, a regényben idillikus helyként jelenik meg, ahol a vidéki nyugalom és a város nyújtotta lehetőségek, mint a színház, egyaránt közel vannak. Még a Tower-től Battersea-be történő utazás is „végtelenül hosszúnak” (74.) tűnik, mintha vidékre utaznának. Ironikus módon épp itt, Battersea-ben, Lizzie nővéérének fagyaltüzletében – azon a helyen, amely messze van London központjától – tölti be Fevvers és Lizzie az egyik legurbánusabb női szerepet, a boltoslányét. A távolság ellenére is ez az a hely, ahol igazából részt tudnak venni a város életében: nincsenek egy házba bezárva, és Fevvers nem a férfitekintet tárgya. A boltoslány nem középosztálybeli feleség, nem prostituált: dolgozó nőként viszonylag szabadon felfedezheti a várost. Fevvers és Lizzie amellet, hogy dolgozó nők, egy tradicionális szerepet is megtestesítenek, a családot segítő vénlányt, így a tradicionális és az új szerep kettejük alakjában összeolvad.

Ezt a fizikailag és anyagilag független időszakot egy olyan időszak követi, amikor Fevvers még inkább tárgyiasított, mint valaha: Madame Schreck „női szörnyek mú-

zeumában” kap munkát. A séta a Chelsea-hídon keresztül Kensingtonba reprezentálja a szabadság és a családi élet elvesztését. Ahogyan ezt már Battersea esetében is láthattuk, Fevvers számára a London körzetei közötti mozgás mindig szerepváltást jelent: most újra azokat a tradicionális női szerepeket tölti be, mint a bordélyházban. Fevvers megint bezárt nővé válik. Sok hasonlóságot találhatunk Nelson mama és Madame Schreck háza között, mindkettő a társadalom peremén működik, hasonló szolgáltatásokat nyújt. A nők mindkét helyen a férfitekintet tárgyai (legalábbis amíg a kuncsaftok a házban vannak), mindkét ház illúzióra épül, így egymás alteregóinak is tekinthetők, de Madame Schreck múzeuma a bordélyház sötétebb változata. Fevvers így beszél erről:

Nelson műintézménye azoknak az igényeit elégítette ki, akik testükben voltak zavarodottak, de akik mégis arról akartak bizonyoságot szerezni, hogy a test örömei, legyenek azok mégoly kétes természetűek, és kerüljenek bármibe, végső soron egyszerű dolgok. Madame Schreck ellenben azokra specializálódott, akiknek a ... akiknek a *lelkében* uralkodott zűrzavar. (87., kiemelés az eredetiben)

Míg a bordélyházban prostituáltak tanulhattak, tervezgethették a jövőjüket és Nelson mama jószágosan irányította az intézményt, itt a nők foglyok, akik szabadon nem tehetnek semmit, „női szörnyek”-nek nevezik őket, és úgy is bánnak velük. A nők az egykori borospincében, „Odalent” vagy a „Feneketlen Alvilág”-ban vannak „profán oltáraikban” (94.), ami már mutatja, hogy a férfiak és a „normális” nők alatt állnak a társadalmi ranglétrán ezek a „csodalények”. (91.) Fevvers újra a férfitekintet tárgya, prostituáltak között él, de ő maga nem teljesen az, esetében a szabály, hogy „[m]indent a szemnek, semmit a kéznek”. (96.) Itt az „angyal a házban” sötét változatát testesíti meg, a „Halál Angyala” (108.) képében jelenik meg. A Madame Schreck múzeumában dolgozó nők – Csipkerózsika, Wiltshire Csodája, Négyszemű Fanny, Pókháló és Albert/Albertina – a *fin de siècle* korabeli város fontos témáit viszik színre, mely toposzok azonban a kor emberében félelmet keltettek. Így a regény úgy is értelmezhető, hogy ezek a liminalitást megtestesítő lények által kiprovokált, zavarba ejtő kérdések miatt üzték őket a női szörnyek múzeumának pincéjébe. Az, hogy ezek a nők elzárva bár, de Kensingtonban vannak, bizonyítja folyamatos jelenlétüket a városi életben. Különböző női szereplehetőségeket testesítenek meg: a várakozás az új évszázad eljövetelére (Csipkerózsika), a lehetőség, hogy a középosztálybeli nők prostituáltakká váljanak (Wiltshire Csodája), az esély, hogy a nők többet lássanak a világból (Négyszemű Fanny), a melankólia alternatívája (Pókháló) és az eltűnő, változóban lévő határ a férfiasság és a nőiesség között (Albert/Albertina), valamint – Fevvers esetében – a viktoriánus női szerepek megkérdőjelezése.

Az első alkalom, amikor Fevvers elhagyja Londont, megmutatja, hogy a szárnyas nő mennyire kötődik a városhoz. Ahogy már említettem, London az egyetlen biztos

identifikációs pont a számára, ezért az egyedüli biztos pont az életéről létrehozott narratívában is. Londont szinte szülői attribútumokkal ruházta fel. Az anyjaként emlegeti:

miközben a hajnalpír felkúszott az égen London fölé, arannyal vonva be a Szent Pál-székesegyház hatalmas kupoláját, ami ettől pont úgy nézett ki, mint annak a városnak az isteni mellbimbója, amelyet jobb híján kénytelen vagyok szülőanyámnak nevezni. London, az egymellű, az amazonkirálynő (55–56.),

máshol pedig „öreg Temze Apó”-nak (51.), angolul „Old Father Thames”²¹-nek nevezi Londont, így tulajdonképpen az apjának is tekinti. Fevvers leleccyereket, ezért a város gyermekeként gondol magára, ami kapcsolatba hozható Elizabeth Grosz azon elgondolásával, hogy a város „aktív erő a testek alakításában, és mindig otthagyja a nyomát az egyén testén”.²² Amikor Fevvers elhagyja a várost, élete és identitása is veszélybe kerül. Mr. Rosenkreutz a városon kívül fekvő házához viteti. Bár a szárnyas nő mégsem játssza el a halál angyalának szerepét, a férfi Azraelnek hiszi őt, és úgy is kezeli. Épp ez a mások (férfiak) általi meghatározás az, amit kiküszöbölni próbál a regény elején elmondott élettörténet. Amikor Mr. Rosenkreutz megpróbálja megölni őt, Fevvers visszamenekül Londonba – ez is mutatja, hogy számára az egyetlen biztonságos helynek az angol főváros tűnik. A vidéket félelmetes helyként írja le:

Azt is be kell vallanom, hogy utálok a vidéket, és félek is tőle. Megmondom én egyenesen, nem szeretek olyan helyen lenni, ahol nincs ott az Ember. Az életemnél is jobban szeretem a nyüzsgő emberiség látványát és szagát, és egy olyan táj, ahonnan hiányoznak az emberek, ahol nem látom az emberi hajlékok kéményéből előkanyargó füstöt, számomra olyan, akár egy sivatag. Nem mintha valaha is sok időt töltöttem volna erdőn-mezőn, hála istennek, bár néha még Nelson mama idejében, előfordult, hogy augusztusban, amikor munkaszüneti nap volt, mindannyiunkat felpakolt egy négyülékes, lehajtható tetejű hintóra, és az egész háznépet elvitte piknikezni a New Forestbe, de én ilyenkor is alig vártam, hogy újra ott legyünk Wappingban, a főutcán; ott még lélegezni is könnyebben tudtam, uram – londoni vagyok én szőröstül-bőröstül! (127–128.)

Ez az idézet amellet, hogy egyértelművé teszi mennyire urbánus lény Fevvers, s arra is rámutat, hogy emberek nélkül nem tudja elhelyezni a világban saját magát. Egész életét a férfitekintet tárgyaként élte le, identitását az alakítja, hogy milyen szerepeket tulajdonítanak neki mások, és a városi környezet nélkül nem tudja meghatározni önmagát. Ez

²¹ Angela CARTER, *Nights at the Circus*, London, Vintage, 2006, 36.

²² Elizabeth GROSZ, *Bodies-Cities = E. G., Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York – London, Routledge, 1995, 110.

a hozzáállás éppen ellentétben áll azzal a széles körben elterjedt 19. századi elgondolással, amelyben a vidék idillikus, a város pedig romlott, félelmetes helyként jelent meg. A regény arra világít rá, hogy a városi identitások számára a vidék még veszélyesebbnek tűnik, hiszen az identitásuk alapját kérdőjelezi meg.

A regény elbeszélésének ideje előtt Fevvers turnéra megy, és Európa nagyvárosait járja be. Bár elhagyja Londont, de más városokba utazik, így identitása nem kerül veszélybe. Később a regényben – mikor elhagyja Londont a cirkusszal, és Szentpétervárra, majd Szibériába kerül – egyre többet van városon kívüli helyszíneken, és ezzel összhangban egyre több olyan problémával kell szembesülnie, melyek veszélyeztetik az identitását. A regényben ahogy a cirkusz eltávolodik Londontól, úgy hagyják el a cirkusz tagjai a racionalitás világát, és a történet egyre karnevalisztikusabbá válik. Amikor egy nő elhagyja az otthonát, az transzgresszív tettként is felfogható.²³ Ez ebben a történetben is így van, de itt az otthon maga a város lesz. Bár Fevvers inkább fikciónak tekinthető, semmint valóságnak, de ez az illúzió, amit létrehoz a színpadon és élettörténetének elmondása során, megegyezik identitásával. Ám ahogyan távolodik Londontól, elveszti annak a lehetőségét, hogy létrehozza ezt az illúziót: „a trópusi madár pedig napról napra jobban hasonlított ahhoz a londoni szürke verébhez, ami annak idején volt; mintha kezdene múlni a varázslat.” (421.) Ebben a kontextusban az „annak idején” a légtornászi karrierje előtti időszakra utalhat, hiszen az illúziót csupán a színpadon képes létrehozni. Szibériában a saját identitásában kezd kételkedni, hiszen az illúzió létrehozására már nincs lehetősége, és már nem váltja ki azt a hatást jelenléte, mint korábban. Ezt a jelenséget Cooley a *looking-glass-self* fogalmához kapcsolja: szerinte az én „folyamatosan konstituálódik a társadalmi cselekvések kognitív és emocionális aktusai során, nagyban függ a társadalmi elfogadottságtól is”²⁴

Nagy Buffo, a bohócok vezetője is Londonból származik, és akrobataként kezdte cirkuszi pályafutását. Buffo sok tekintetben Fevvers alteregójának is tekinthető. Mind Fevvers, mind a bohócok identitásának alakulásában nagy szerepe van a látszatnak, a kinézetnek. A lány utálja a bohócokat, hiszen azt mutatják meg, mivé válhat, ha elbukik. Fevvers előadása cseppet sem nevetséges, de ha azzá válna, nem lenne több mint egy bohóc, ami nagy zuhanást jelentene a cirkuszi ranglétrán is. Még Buffo is mint kényszerről nyilatkozik a bohóclétráról: „Az ember nem akar bohóc lenni, gyakran csak olyankor választjuk ezt, ha már minden más csődöt mondott”. (183., kiemelés az eredetiben) Bényei Tamás szerint a bohócok a „látványként megalkotott szubjektivitás modelljei”²⁵ A bohócok és Fevvers „kitalálják magukat”²⁶ ahogyan ezt Buffo el is magyarázza: „Mi

²³ Vö. SÉLLEI Nóra, *Az otthon, az útra kelés és az utazás mint a női szubjektum narratív trópusai*, Filológiai Közöny, 2010/4, 327.

²⁴ Charles Horton COOLEY, *Human Nature and the Social Order*, New Brunswick – London, Transaction Publishers, 2009. Idézi: Peter STACHEL, *Identitás: A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái*, ford. MESÉS Péter, ERDŐSI Péter, Regio, 2007/4, 10.

²⁵ BÉNYEI, i. m., 320.

²⁶ Uo., 322.

magunk hozhatjuk létre önmagunkat!” (187.), de „ami előadható, az maga az én”.²⁷ A madárnő identitása kapcsolatba hozható Judith Butler elhíresült, a performativitáson alapuló gender-elméletével.²⁸ Fevvers azzal leplezi le minden identitás performatív jellegét, hogy saját identitását nyíltan, előadásaival hozza létre (ideértve a színpadon és az interjú alatt adott performanszt is). A *Szibéria*-részben azonban kevesebb lehetősége van a performansz létrehozására, az identitását alapvetően meghatározó ruházat, hajfesték és smink elérhetetlenné válik, így identitásválságot él át.

Az új nő fogalma – egy feminista ideálként, egy aktívabb és autonómabb nőkép megtestesítőjeként – visszatérő téma a regényben, legtöbbször Fevvers-szel kapcsolatban. Kérchy szerint ő az „új nő”, aki felbomlasztja a nőiség konvencionális koncepcióit azáltal, hogy mindet az extrémításig betölti: „kitörli és újraírja a nőiség tradícionális történeteit”.²⁹ Véleményem szerint, Fevvers nem csupán újraírja, de Madame Schreck múzeumában követni is kénytelen ezeket a tradícionális szerepeket: egy házba bezárva él, amit sosem hagyhat el, a nyilvánosság terei nem elérhetőek számára, a férfiak kedvét kénytelen szolgálni, az újraírás ezen a helyen lehetetlenné válik. A regényvilág viktoriánus Londonjában az „új nő” sem tudja az összes tradícionális női mítoszt destabilizálni anélkül, hogy a saját kárára ne lenne kénytelen követni is őket. Másrészt talán épp ezek követése is szükséges ahhoz, hogy ő lehessen az „új nő” a kötet legvégén. Az, hogy ezekkel a tradícionális női szerepekkel azonosítják (még ha képes is arra, hogy újraírja őket), hatással van az identitására, ezekhez is viszonyítja saját magát. Ez megfelel Ricoeur azon elgondolásának, hogy „önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás”.³⁰ A regény végén már egyértelműen az „új nőként” azonosítja Lizzie Fevvers-t, és a madárnő is elfogadja ezt az azonosítást: „Azon a verőfényes napon, amikor nem leszek többé egyedi, kivételes lény, hanem maga a női paradigma, a maga kendőzetlen valóságában”. (443–444.) Az egész regény központi témája a nők helyzete, akik folyton elnyomva jelennek meg a férfi-női kapcsolatokban. Mikor Fevvers már kimondva is felvállalja az „új nő” szerepét, és kapcsolatot akar kezdeni Walserral, Lizzie óva inti: „jól gondold meg, mielőtt torzszülöttből nővé változol”. (440.) Ez a félelem akkor látszik beigazolódni, mikor Fevvers úgy érzi, tárgyiasítja őt a férfi tekintete, és kételkedni kezd abban, hogy azonos magával: „Úgy érezte elmosódnak a körvonalai, mintha Walser szeme egyszer s mindenkorra csapdába ejtette volna.” (450.) Ekkor szembesül azzal, hogy a férfi tekintet tárgyává válhat a kapcsolatban is, ám nem ez történik, hanem „nővé válása” zökkenőmentesen zajlik le: „egyedüli és oszthatatlan” (435.) én-azonosságát nem dobja el. A regény vége többféleképpen értelmezhető: Fevvers nevetése arra is utalhat, hogy identitásának egysége megmaradt, még mindig képes a férfi értelmezése ellenében lé-

²⁷ BÉNYEI, *i. m.*, 324.

²⁸ Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York – London, Routledge, 1999.

²⁹ KÉRCHY, *Corporeal*, *i. m.*, 101.

³⁰ RICOEUR, *i. m.*, 23.

tezni. Szibériában még a „happy end” után is Londonba vágyik vissza, oda akar repülni gyógyulása után, mintha identitásválságának teljesen csak ott lehetne vége.

A cirkusznak hasonló társadalmi felépítése van, mint a regény Londonjának. A bohócok rossz körülmények között élnek, ők reprezentálják a cirkuszban a legalacsonyabb társadalmi osztályt, ők a „nevetés szajhái”. (183.) Az artistanő, Fevvers az arisztokráciát képviseli, egy elegáns szállodában lakik Szentpéterváron, és a színpadon szó szerint is a cirkusz többi tagja fölé emelkedik. A többiek – mint az erőművész vagy az idomár – a középosztályt képviselik. A cirkusz egy metaforikus hely, amely mindig mozgásban van, mindig máshol hoz létre egy párhuzamos világot. A cirkuszi embereket mindig nézik, ők is prototipikus, a nyilvánosság előtt élő férfiak és nők, mint a prostituáltak. Emlékezzünk Elizabeth Wilson megállapítására: „rendkívüliségük” ugyanúgy zavarba is ejti az átlagpolgárokat. Ebben is Fevvers jut a legmesszebbre. Például amikor elmondja élettörténetét Walsernernek, már London sztárja, a város tele van az artistanő képeivel és London egész lakossága, mint a cirkusz törzsközönsége csodálja őt. Továbbá, a regény elején Fevvers a cirkusz és a város közti hasonlóságot egy Dan Lenótól származó idézettel világítja meg: „London kis falu a Temze partján, amelynek két legfőbb iparága a varieté és a szélhámosság.” (9.)

Annak ellenére, hogy a város milyen nagy fontosságú Fevvers életében és identitása alakulásában, csak igen ritkán láthatjuk zárt helyeken kívül, nevezetesen London utcáin. A 19. századi idillikus nő a házban töltötte az idejét (ő volt tehát az „angyal a házban”), és a regényben is kevés alkalommal láthatjuk a város utcáin a női szereplőket, de Fevvers képes arra, hogy – ha nem is fizikai valójában – folyton jelen legyen a város nyilvános tereiben az őt ábrázoló plakátokkal, képekkel, reklámokkal és a róla szóló beszélgetésekkel, pletykákkal.

A regény első része azzal végződik, hogy Lizzie és Fevvers hazasétál: „Mindig gyalog megyünk haza, ha vége a murinak.” (139.) Fevvers a londoni utcákon úgy fest,

mint bármelyik utcalány, aki egy értelmetlenül átvirrasztott éjszaka után hazafelé tart, vagy akár mint egy guberáló, aki a hátára vetett zsákban cipeli haza az éjszaka fáradtságosan összegyűjtött szerzeményeit. (140.)

Ez is azt bizonyítja, hogy csupán a színpadon képes létrehozni az illúziót (vagy épp az az illúzió, hogy egyszerűnek tűnik?). Ekkor a városi életet és az épületeket szemléli, ami a *flâneur* női megfelelőjévé teszi. Ha nem kényszerítik kocsiba vagy nem repül, Fevvers mindig gyalog jár a városban. Nelson mama házától elsétál a Towerig, Battersea-ből Madame Schreck múzeumáig is gyalog jut el. Mindkét alkalommal elveszíti egy-egy ideiglenes otthonát, ami de Certeau azon elgondolásához kapcsolja sétáit, amely szerint a „sétálás azt jelenti, hogy nincs helyünk”.³¹ Továbbá Londont figyeli, miközben repülni

³¹ Michel DE CERTEAU, *The Practice of Everyday Life*, transl. Steven RENDALL, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1984, 103.

tanul és Szibériában is London épületeinek látványa után sóvárog. De az a személy, aki elhagyja a város utcáit és magasból szemléli a várost, mindig *voyeur*-ré válik.³² Elizabeth Wilson a *The Invisible Flâneur*-ben megemlíti, hogy valamilyen mértékben a prostituáltak lehetnek a *flâneur* női megfelelői, a munkásosztálybeli *flâneuse*-ök, de úgy véli, gazdasági és mitikus különbség is van a *flâneur* és a prostituált között.³³ Fevvers nem prostituált, de nem is középosztálybeli nő, helyzete ambivalens, és úgy vélem, ez teszi lehetővé, hogy *flâneuse* legyen. Az, hogy képes betölteni a tradicionálisan férfi városi szerep női változatát, megmutatja, hogy milyen nagy mértékben kötődik a városhoz és a városi életformákhoz.

Összességében elmondhatjuk, hogy Fevvers identitását három tényező alakítja jelentősen: a női szerepek, amelyekkel azonosítják, s betölt vagy megkérdőjelez; Londonhoz való kötődése; valamint a társadalomban betöltött szerepe. Identitását önelbeszélés útján nyeri el a regény elején: így szerez tudomást arról, hogy ki is ő valójában, és így kerül el, hogy mások ettől nagyon eltérően azonosítsák. A regényben Fevvers identitásának alakulástörténetén keresztül végigkövethetjük, hogy miként válik a tradicionális női szerepek megtestesítőjéből az „új nővé”, és identitását miként határozza meg mindvégig London.

ANETT SCHÄFFER

The “Cockney Venus”: City and Identity in Angela Carter’s Nights at the Circus

In Angela Carter’s neo-Victorian novel *Nights at the Circus* we get to know London at the end of the 19th century. The protagonist of the story is Fevvers, a blonde winged aerialiste, whose life and identity are inseparable from London. In the beginning of the novel she tells the story of her life to a reporter, Walser, and starts the narrative by stating that she is a Londoner, the “Cockney Venus”. Fevvers’ life is connected to the capital city in many ways, and although the characters travel throughout most of the story, London plays an important role in the whole novel. Fevvers in her life embodies many important urban and non-urban female characters in the Victorian era showing how they function in the city: the prostitute, the angel in the house, the madwoman in the attic, the New Woman, the shopgirl, the *flâneuse*, and the object of the male gaze. In my paper I show how Fevvers embodies and questions the traditional female roles, how her identity changes throughout the novel and how London plays a key role in the formation of Fevvers’ identity as the only solid identifying point for her.

³² Vö. *Uo.*, 92.

³³ WILSON, *i. m.*, 85.