

CSEHY Zoltán

Comenius Egyetem
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Pozsony, Szlovákia
zoltan.csehy@uniba.sk
ORCID 0000-0002-9514-1636

KÖZÖS VEGYÉRTÉKEK

*Kombinatorikus játék, szubverzió és másság
Esterházy Péter műveiben*

Common valences

*Combinatorial play, subversion and otherness in the works
of Péter Esterházy*

Zajednički imenitelji

Kombinatorika, subverzija i drugost u delima Petera Esterhazija

A tanulmány a nemekkel, a nemi sztereotípiákkal való játékot, a nemiszerep-áthágásokat és a másság megjelenési formáit vizsgálja Esterházy Péter három művében. A *Daisy* című librettó és próza egy transzvesztita bár nyelvi terében játszódik, s mivel lényegi összetevője a radikálisan kisajátított idézet, elmondható, hogy a szerző valójában az otthonosságból konstruálja meg a tabloid másságot. A maszk és a performatív gesztusok dinamikája legalább annyira fontos, mint a szövegek mozgásirányainak elbizonytalanítása. A Csokonai Lili álnéven írt Esterházy-szöveg (*Tizenhét hattyúk*) is messzemenően több a fiktív női szerzőséggel való játéknál: a művet át-átsövi a másság- és az identitásdiskurzus is. Az archaikus nyelvhasználat az elfogadás, a befogadás és a különbözőzés szociokulturális modelljeivel is párbeszédet kezdeményez. Az utolsó Esterházy-mű, a *Hasnyálmirigynapló* egyik bizarr jelenetében megképződő homoszexuális töltetű betételbeszélés pedig a halállal való szembesülés radikális narcizmusának tragikomikus képévé válik.

Kulcsszavak: Esterházy Péter, intertextualitás, másság, performativitás, szerep, queer

Daisy: tébolyrepertoár és queer teatralitás

Esterházy prózapoétikájának jelentékeny vonása a vendégszövegekkel, az idegenséggel való játék. Ez azonban csak a befogadott szöveg egyik potenciális aspektusa, hiszen az otthonosság, a felismerhetőség vagy az ismerőség jelensége legalább ennyire fontos. Esterházy ugyanis sokszor épp ezt a beágyazottságot használja poétikai értelemben is, amikor a kulturális emlékezet egyes termékeit, vagy az aktuális jelen nyelvi zsidongását megörökítő populáris kultúrából származó elemeket de- és rekontextualizálva engedi be a saját szövegébe. A posztmodern szövegpárbeszéd logikája szerint ezek a vendégszövegek értelmezési góccokként kellene hogy működjenek, azaz a megidézett szöveggel együtt is értelmezési ajánlatokkal kellene előállniuk. Csakhogy ez nem mindig történik így: a szövegek felszabadítása és felszabadító mozgása olykor nem mond többet a szabadság örömenél, illetve zenei értelemben véve vagy akár gesztusként válik jelentéssé. A *Daisy* című Esterházy-mű zavarba ejtő alkotás már csak azért is, mert három megjelenési formája is van, azaz eleve bizonytalan az önazonossága, és akkor még a szövegszerveződésen belüli saját és más elkülönítéséről nem is beszéltünk. A *Daisy* ugyanis lehet egy opera semiseria librettója, mely Jeney Zoltán felkérésére készült (Esterházy 1984), a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* című ikerregény nyitó prózája (Esterházy 1982, 5–45) és a *Bevezetés a szépirodalomba* című műben egyszerre mindkettő (Esterházy 1986, 264–318), hiszen itt egymással szembeállított tükröként működik próza és dráma. Ebben az írásban az operalibrettóra fókuszálok majd, mivel ez az egyik legproblematisabbnak tartott és a téma viszonylatában leginkább releváns szöveg. Tarján Tamás a librettót a „darabszerű dolog” megnevezéssel illette (Tarján 1995, 5), ami önmagában véve is jelzi a *Daisy* műfaji képlékenységét, illetve az egzakt támpontok hiányát. Ez a hiánypoétika ugyanakkor a szerzői elgondolás része.

Nézzük bár a *Daisy* prózai vagy drámai, sőt színpadi változatainak fogadtatását, meglehetősen szélsőséges pólusok között mozgó recepcióval találkozunk. Wernitzer Julianna a mű német fordításának szinte tapintatos visszhangtalanságáról beszél, noha ő a fordíthatóság szempontjából talán valamivel szerencsésebb prózai változatról ír. A német fordító megcserélte az *Ágnest* és a *Daisyt*, azaz a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* című Esterházy-mű így minden értelemben véve „átfordult” (Wernitzer 1994, 627). Ez a felforgatás jó kiadói stratégiának bizonyult, hiszen a német kritikusok a függelékletre kárhozott szövegről úgymond „elegánsan” hallgattak. A szöveg szervetlensége, a komponensek bizarr ötvöstechnikája nyilvánvalóan egy operalibrettóban kevesebb értelme-

zési problémát jelent, mint egy prózai szövegben, hiszen a zenei térfél érzelmi töltete mintegy magyarázó ellensúlyként hathat. Az intertextusok és szövegprotézisek beágyazottságának kulturális megfeleltetése pedig szinte lehetetlen. A játékkeremtés erősen materiális kötöttségű, számít a befogadó részvételére, hiszen a mű épp az ő feltételezett kulturális repertoárját mozgósítja.

Siposhegyi Péter a darabot csak afféle műhelygyakorlatnak tartotta, melynek lényegi vonása a rejtett mondanivaló nélküli játék, a nyelv radikális, sőt bravúros felszabadítása, a pusztán játék öröme (Siposhegyi 1985, 124). Valóban értelmezhető a dráma kölcsönnyelven zajló szabadságpróbaként is, de sokkal több annál. Sokkal innovatívabb Forgách András frappáns megfogalmazása, mely csak úgy halmozza a paradoxonokat, amikor a művet így definiálja: „jó fülű exkurzus egy lábszagú, kifinomult, közönséges és egzotikus világban” (Forgách 1993, 16). Egyszerre kifinomult és közönséges, lábszagú és egzotikus a szövegvilág is, ugyanakkor épp ez a szélsőséges regiszterkeverés tartja fenn a totálisan fluid önazonosság kérdését, a szabadságeffektust. Fontos megfigyelés az is, hogy Forgách a novella szerkezeti és poétikai vázát látja meg a darabban, és a novella műfajának hangszerelésével hozza közös nevezőre a librettó műfaját. A folytonos áthallások és a zenei szólamokká váló idegen hangsorok önmagukban zenei produkciónak hatnak, tehetnénk hozzá Forgách észrevételéhez, noha készséggel elismerjük, hogy a dráma teátrálisan harsány énekszólamait a novella erőteljesebb hangszerelése időnként elnyomja. Megfigyelhető, hogy a kritikusok erőteljesebben hangolódnak rá a vendég-szöveg-poétika játékaire, mint magára a potenciális szövegzenére, mely a szólamkeveredésekből bontakozik ki. Margócsy István értelmezése a szövegszerveződést a színész önépítésének eszköztárával rokonította, a drámai folyamatot pedig az önátalakítás nyilvánosságával hozta összefüggésbe (Margócsy 1982, 6). A nyelvi-hatalmi aspektusokra a legérzékenyebben Kocziszkó Éva figyel fel, aki a barokkra mint a performativitás egyik potenciális mentális kategóriára fókuszálva identifikálta a barokk főúrként meghatározott Kurfürst alakjában a hatalom képviselőjét, s így a dráma tétjévé a nyelv uralásának, uralhatóságának problémáit tette meg (Kocziszkó 1983, 1315). A *Daisy* tehát, ha elfogadjuk ezt a tézist, egy hatalomellenes bátorságkódot működtet, melyhez egy a barokkra jellemző allegorikus virágnyelvet használ, és a barokkra jellemző performativitás esztétikáját hozza működésbe. Ezt a gondolatot Radnóti Zsuzsa kamatoztatta a legsikeresebben:

a librettóként kezelt *Daisy* sincs még színpadon megfejtve, pedig nem akármilyen idők krónikája: a késői Kádár-korban, a felpuhult diktatúrában, az értelmiségiek, pontosabban, mi értelmiségiek hogyan szolgáltuk

ki készségesen vagy vonakodva az atyáskodó hatalmat, hogy ennek fejében ki-ki elmondhassa, fedetten, virágnyelven, bátor vagy még bátrabb dolgait (Radnóti 1997, 54).

Hungler Tímea a drámát Nadas Péter *Temetés* című drámájának „vitapartnereként” elemezve mutatta ki, hogy az élet és a művészet terepeinek összemosódása ugyan szatirikus, kontrasztív, ám a paródia kategóriája mint értelmezési bázis kérdéses (Hungler 2000, 80–82). Szávai János a *Daisy* szövegtestén megképződő erotikus játék atmoszféráját emelte ki, s épp ehhez a nyelvi regiszterek között mozgó erotikumhoz köti a jelentésmegsokszorozódások komikumát (Szávai 1983, 114–116). Ezt az erotikus célzásokkal teli szövegteret az identitások fluiditása és mozgékonyága tölti ki a maga szerepjátékaival, szimulációival, illetve sziporkázó revü jellegével. A harminckét éves Daisy (szoprán), a negyvenkét éves Gaby (alt) és a hatvankét éves Robi (mezzo) valamennyien transzvesztita előadóművészek. Szabó Gábor teljes joggal beszél „transzvesztita bárként allegorizált nyelvi térről”, melyben a nyelv a jelölők játékának hermeneutikai uralhatatlanságával szembesül, hiszen már maga a színpad is alapvetően szubkulturális, queer tér. A Kurfürst, vagyis a „hibátlan megjelenésű barokk nagyúr”, afféle zsebkultuszminiszter, a hatalom képviselője, egyszerre játékmester, idomár, cégvezető, kegyúr és a drámai hősszerep torz alakja. A kultúrhierarchiát megsemmisítő gesztusok (populáris idézetek, szerepzavarok, műfajtalanságok, szófacsarások) tudatos alkalmazásában nem nehéz felfedezni a camp eklektikájának energiakisugárzását (Sontag 2018). A nem performanciája kombinatorikus játéktér, ahogy az egymással viszonyt kezdeményező szövegek lehetséges együttállásai is e tér magnetizálásában érdekeltek. A folytonos szerepjátszásra kényszerítettség, az önazonosság mintázata a szerepben rajzolóódik ki, a szerep pedig narratívákat teremt, illetve narratívákra utal. Ezek sűrűsége növekszik a librettóban szinte elviselhetlenné, és indítja be a permanens önfelszámoló folyamatot, mely szükségképpen aktiválja a szerepváltogató vagy önátváltogató reflexeket. A transzvesztita karakter szerepjátszása ugyanakkor nem pusztán szerepjátszás, hanem bizonyos kontextusban épphogy önazonosság, a társadalmi homlokzat mögött megélt, úgyszólván „valódi”, gondosan konstruált identitás, a biológiai nem legyőzése. Ebben az értelemben a darab összetettsége szexuállélektani értelemben is elmélyül.

Már maga a Daisy név is kivételes: amellett, hogy a transzvarieté egyik tucatneve, Csontos Erika egy koktél nevét is észleli a női név asszociatív terében (Csontos 1995, 8). Ugyanakkor talán a „feliDAISY” szójátékra is gyanakodhatunk, hiszen itt a nagybetűs női identitás mellett számos allúzió át megidézett

kultúrtörténeti anyag komplexitásáról beszélünk. Közvetlen zenei kontextusként jöhet számba például Ábrahám Pál *Bál a Savoyban* című revü-operettjének Daisy Parker nevű szereplője, aki titokban férfiként vált híres dalszerzővé. Ennél is fontosabb a Giuseppe Verdi *La Traviatájának* kontextusa, hiszen Daisy el is énekli a pezsgőduettet Lányi Viktor zseniális magyar fordításában. A női operaszerepekkel való azonosulás a meleg szubkultúra egyik ágának jellemzői közé sorolható, amire pl. az *opera queen* terminus is utal (Koestenbaum 2001, 9–10). A nagy női szoprán szerepek a felfokozott nőiség maximumát képezik, a kulisszák és kontextusok pedig a szerepjátszó teatralitás maximumát: a divában a nőiség fetisizálódik. Opera és melegség, opera és travesztia kapcsolata lényegében szubkulturális közhelynek számít. Koestenbaum csokorba szedi az operatörténet tipikusan queernek tartható momentumait: ezek között szerepel Violetta *Sempre libera* kezdetű áriája, mely az életöröm és a szabadság magasztalása, és a divaimitátorok egyik kedvenc darabja (Koestenbaum 2001, 208–209). Esterházynál ugyanakkor megjelennek az *Álarcosbál* motívumai, de a *Tannhäuseré* vagy a *Don Giovannié* is. E motivikus játék mellett hangsúlyozni kell azt is, hogy a travesztia a radikális intertextualitás szinonimája, egy elszabadult virtuális archívum térnyerése, mely a szövegszövevényt mint a rituális performativitás ürügyes matériáját hozta létre. A játék leleplezése vagy jobban mondva a játék részeként elgondolt leleplezés meg is jelenik a szövegben, de alapvetően nem teremt jellegzetesen drámai szituációt:

DAISY Te engemet még nem ismeresz!

HALASSI II Mondd hát, lenge hölgy...

KURFÜRST A hölgy: úr

DAISY „A Daisy vagyok, kishúsom, ma még szűz” (Esterházy 1982, 11).

Az utasításból kiderül, hogy csókra nyújtott keze „izmos férfi kéz”. A teatralitás queer aspektusaiban megképződő énszerepek szinte már a megképződés pillanatában el is enyésznek. Ugyanakkor adott a hatalom által befolyásolt mindenároni megfeleléskényszer motiváló ereje, az abszurditásig fokozott biztonsági játék egyensúlyának kétségbeesett keresése. De a permanens másságban az ego megragadhatatlan marad. A nemi ambivalenciákban tobzódó androgunitás egyszerre szabadságvágy és túlélési önmanipuláció, önfeladás és kegykeresés a szabadulás reményében. A genderfluiditás és kategorizálhatatlanság az érvessztés tébolyának következményeként hat. A hatalmi manipuláció szolgálatában bohózkodó, eredeti kontextusát és jelentésfókuszait veszítő nyelv megöli az önazonosságot, megszünteti vagy legalábbis elrejteti az eredetét, és átláthatatlanná teszi az eredetét. Az egész szöveggönyv idézetszövevény, szinte nincs egy „eredeti”, gazdát-

lan szövegfoszlány sem: a rossz memória, a túl élénk és a megzabolázhatatlan, szerepeibe zavarodó memória dinamikája veszi át a szövegszervezést. Egy tébolyult repertoár mozgatása zajlik. E tekintetben Esterházy művének architektúrája rokon John Cage *Europa 1-5* című operaciklusának poétikájával. Cage művében egyszerre, egymásnak eresztve szólal meg számos közismert, népszerű opera, ráadásul aleatorikus módon, azaz az általa kialakított „új” mű tulajdonképpen folyamatos önazonosság-vesztésekből teremti meg önmagát. A mű lényege paradox módon az ismerőségben rejlő idegenség feltárulkozó, az önazonosság stabilitását minduntalan megkérdőjelező, mondhatni queer szépségében van.

Csokonai Lili: szerzői nemváltás, archaikus szexuális mintázatok

A női alteregó megteremtése, az alternatív szerzőpozicionálás egyik jellegzetes és ma már legendás darabja Csokonai Lili regénye, a *Tizenhét hatyúk* (Csokonai 1987; Földes 2010, 595). Lili apját a regényben Péternek hívják, a szövegvilág tulajdonképpen megteremtője is Péter, konkrétan Esterházy Péter. A nemváltó szerzői pozíció kivételes ereje önmagában véve is szubverzív energiákat szabadít fel, ám a regényben megszólaló hang ambivalenciáinak ez csak egy felületes aspektusa. Németh Zoltán a nővé válás és a női írás stratégiáit Esterházy szövegeiben elképzelt női elemzők fiktív szólamegyüttesévé alakítva jelenítette meg. Esterházyt mint nemváltó szerzőt Németh talán a legmarkánsabban Zsuzsanna álnéven jellemzi: „Szövegeit citátumok tömege borítja el, az irodalom gyönyörét festve arcára, s nőként írja meg regényei nagy részét is. Ester Házkyként lép élénk, Csokonai Liliként, saját édesanyjaként, egy nőként. A jelentés mint a nő birtoka lép élénk, női lehetőségként” (Németh 2000, 150).

Csokonai Lili tehát nem pusztán női alteregó, hanem egy archaikus nyelvet a kortársi lehetőségekkel ötvöző irodalomtörténeti hang is, aki a barokk nyelvben éppolyan járatos, mint például a szentimentális regényirodalomban, aki a női birtokként elgondolt jelentés lehetőségeivel játszik. Ő maga a burjánzó és termékeny nőiség, az az allegorikus irodalmi test, melyet a szélsőségesen eklektikus hagyomány termékenyít meg. Földes Györgyi az álneves szerzők esetében dezantropomorfizált szerzői funkcióról is beszél, amikor a szerző helyébe valamiféle alkotói ideál vagy irodalomtörténeti hiánypótlás lép, és a szövegszerűség szinte bekebelezi az életrajzi szerzőt: a női írás problémája ugyancsak a szétforgácsolt szubjektum helyébe lépő nyelvbe vezet (Földes 2010, 595–596). Természetesen minden összhangban van azzal a posztmodern elképzeléssel is, miszerint a szerző is a szöveg által teremődik, és az örök intertextusok egymásba növvő liánjainak tartományaiban kamatoztatja vegetatív képességeit.

Míg a *Daisy* a jelentésszóródásban, a széttartásban, a rituális performativitásban érdekelt, Csokonai Lili szövege rendszerszerű logikai mutatványokra, mintázatok és hálózatok kialakítására is képes, ilyen pl. a 17-es szám misztifikálódása: a regény 17 fejezetből áll, 17 hattyúra oszlik, a 17. századi önéletírói nyelvet hozza játékba, a 17 szótagos haiku metaforikus szerepet kap, 17-én hal meg az apa stb. A hagyományhoz való viszony is egészen más. A szövegtesten kiütköző archaizmusok párbeszédképző viszonypontok, a túlstillizált nyelvhasználat pedig menekülés a köznapok rettenetéből egy letűnt világ szépségébe.

A kritikai recepció épp az említett két „devianciát” helyezte előtérbe. Az első kritikai gócpont a női tapasztalat realizmusa körül bontakozik ki. A „női tapasztalat bősége gyanús”, a szövegalkotás túl női, ám végeredményben a férfiperspektíva uralkodik el a szövegen (Molenkamp-Wiltink 1994): nagy vonalakban így összegezhethetjük az egyik álláspontot. Horváth Györgyi ennél innovatívabban vetette fel a női hitelesség problémáját, mondván, hogy „Csokonai Lili a koherens világmagyarázat ellenében dolgozik”, ugyanis a női tapasztalatnak nincs etalonja, az ilyesmit számonkérő kritikák a nőiség esszencializálását végzik el, holott ez a szöveg decentrált és areferenciális nyelvezetű, vagyis nem mimetikus (Horváth 1998, 420).

A recepció másik fontos gócpontja az archaizálás funkciójának kérdése, az intertextusok viszonyrendszerének szerepe, a hagyományjelentés és hagyománymegjelenítés mikéntjei köré szerveződött. A hattyú motívuma játékba hozza Andersen *A rút kiskacsa* című meséjét, Csokonai Lili története ennek inverz variánsaként is olvasható, azaz női traumaelbeszélésként (Hódosy 1993, 61), hiszen a regény traumagócok köré szervezett szöveg, melynek a csúcspontja Lili lábának amputálása. A testi szépség letűnt varázsát visszanyerni a „historikusan szép” szöveg által valóban fantasztikus cél, ám csak naiv heroizmus marad, mely csapdába csalja saját magát, és eklektikus tébolyt bocsát a nyelv-re. Szöveg-hattyúvá változtatni a szöveg-ént, poézissé varázsolni a köznapit tragikomikus gesztus, ahogy a visszatérési kényszer az origóhoz is csak délibábos visszautat mutathat egy tiszta, fenséges nyelvhez. Ez a vágy ráadásul a visszanyerhetetlen szüzesség női vágya is. Szöveg által visszaszépülni: ez tehát a „csúnya”, peremre sodródott, marginalizált szereplő és szerző vágya, sőt szerzővé válni a szépség által. A szép hattyúból lett rút kiskacsa képlet az írásban visszanyerhető, színpadra vitt szerzői önazonosságot hívja elő.

Míg a genderfluiditás jelei kiemelten fontossá váltak az alkotói önpozicionálásban, a szövegben kiemelt szerepet kap a homlokzatépítés, a rejtőzködés, egyáltalán a kirekesztettség és a másság kapcsolata. A *Daisy* transzvesztitái otthon vannak a maguk világában, az érzékek cirkuszában mutatják be kétes

mutatványait, Csokonai Lili maga a megtestesült otthontalanság. A kiszolgáltatott női sors vagy a rejtőzködő homoszexualitás (Naxos személyében) alappozícióként kerül egymás mellé. A regény a nemi sztereotípiák működés-képtelenségét mutatja fel, miközben viszonypontként kezeli a sztereotípiát, hiszen az az elvárásrendszerhez fazonírozott létezés a homlokzatépítés egyik alapegysége. Naxos, a görög házmester homoszexuális. A görögsége a hagyománykööttségnek megfelelően antikizálja is őt, s így alapvető létkonfliktusként az antik világ normativitását képzeljük jelenkori viselkedésének etikai megítélése mögé. Lili történetének architextusa az Andersen-mese, Naxos történetének ősmintázata a Naxoson hagyott Ariadné mítosza. A klasszikus antikvitas összvegei mellett játékba hozható Zrínyi *Arianna sírása* című költeménye is, mely azért is különösen izgalmas barokk szöveg, mert Zrínyi Arianna szerepében lép fel a mitológia színpadán, Viola pedig Theseuséban, azaz a férfi és női szerepek és a mitológiai szerepek nincsenek nemi összhangban. Kovács Sándor Iván egyenesen a weöresi Psyché-narratíva halvány ködbe vesző ösét látja meg a nemváltó szerepcserében (Kovács 1983, 55).

Lili története kettős elhagyatástörténet, kétségbeejtő, permanensnek vizionált peremmagány. A mítoszban rá Ariadné szerepe jut. Naxos előbb Bacchusként jelenik meg, mámorító megváltóként, lelki szeretőként, ám fokozatosan válik világossá Lili előtt, hogy Naxos-Bacchus épp pszichoszexuális inklinációi miatt nem a sztereotípiák szerint viselkedik: „Naxos, édes, únlak. Két nap fogva a szeretőm. Ha én az üe. Valószínű egyik sem, megfelezttem csak az ágyam. Átléptük vala a limest, közel engedjük vala a mást – még nem es a bóldogság reménylésében – a bóldogtalanságunkhoz, és errül a határszegésrül immár nem lehetett nem tudomást venni. És ehhez gyött még a test” (Csokonai 1987, 150–151). Lili számára egyre világosabb, hogy a homoszexuális férfiban máris érik a Theseus-szerep: „A görög es le fog rázni. El fog tűnni egyszerűen, így csinálják” (Csokonai 1987, 151). A másik elérhetetlensége és a saját korlátozottság kettős traumája teszi hatyúdallá a szöveget. A sorrend most is fordított, a mámort (Bacchust) követi az elhagyás (Theseus).

Naxos szerepet játszik, éppúgy mint a *Daisy* előadóművészei, ám ő az életéért játszik, úgymond a valóságban. Erre a játékra a heteroszexuális homlokzatépítés stratégiája illik a leginkább. A homlokzat karbantartása a regényben a szerelés aktusában jelenik meg. A szerelés nem más, mint folytonos identitáskorrekción, a homlokzat fenntartása és karbantartása. De a kapcsolatteremtés eszköze is. „Szerelés közben, mert folyost szerel, lepottyott az okuláréja, bele az ölembe. Okulárás a pinám. Hány dioptriás?, kérdi. Meglep, hogy jár-kél az ü esze es” – olvasható egy csábítási jelenetben (Csokonai 1987, 149). Nyilvánvaló

a szerelés és a szerelem asszociatív nyelvi humorának kiaknázása is. A szemüveg a korrekciós igény jelképe lehetne, részint a tisztán látás elvesztését is jelzi, részint átlépést jelent egy homályos, kontúrtalan élettérbe, részint utal a nőiség szinte ijesztő kinagyítására. Az anekdotaszerűségbe ágyazott sorsszerűség komikuma játékba von archaikus szövegeket is, például a *Balassa János éneke sólymocskájáról* címen elhíresült régi magyar erotikus verset:

*Mikor hozzá megyek, elmosolyodik,
Előmben jövőn ő felfosztozik,
Ocularját mutatván, szemem tisztítottat,
Ragyodó szerelme szívémben férkezik* (Kovács 1998, 207).

Naxos fokozatosan nyílik meg, lepleződik le, enged bepillantást a homlokzat mögé, s mindezt elmés humor vezeti be, pl.: „Ó, kisasszonyka, én görög vólnék. Egy görög. Egy görög férfi. Ne értsen el, ugyan nékem asszon nem vezényel! – Nevet vala” (Csokonai 1987, 137). Számos kultúrtörténeti allúzió hangsúlyozza Naxos „antik” vonzaskörbe utalt polimorf szexualitását, illetve a vágyak határainak lehetséges korlátait. Lili észleli, hogy „a görög felest beszél az asszonokrúl, fix recept, alig elszínezett útalattal” (Csokonai 1987, 149), majd a homlokzat egyre inkább omladozni kezd, és mintegy kiderül a volt lakó (egy fiú) titokzatos eltűnésének története. Naxos és a kamasz fiú története tragikusan megélt szerelmi történet: „...mesél, mesél azon fiúról. Igazán finom szerelem ábrája kerül elé” (Csokonai 1987, 150). Ez a finom szerelem éppoly kudarcos, mint Lilié, Lili mégsem képes maradéktalanul elfogadni a helyzetet, és ironizál Naxos tragédiáján, amikor Naxos férfiatlanul elsírja magát: „Kevés valék neki, Lilike, kevés... Átlépett rajtam, a kis seggemfitty! Telfőlesszájú, piperés búzavirág! – Nem, még rí es hezzá!” (Csokonai 1987, 150.) Lili–Ariadné itt érzékeli, ahogy Naxosból az Ariadnét elhagyni készülő Theseus lesz, holott maga Naxos is Ariadné-szerepében mutatkozik meg. A mítosz egyetlen stabil eleme a sziget, azaz Naxos maga a megtestesült elszigeteltség, a sorsszerű magány. A mítosz mintázatainak átalakítása, a görög szerelem kombinatorikus polivalenciájának modern megbélyegzése, az archaikus őstisztaság tragikomikus keresése így válik a regény meghatározó szólamává.

Hasnyálmirigynapló: Autopatográfia és polimorf hedonizmus

Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló* című művét (Esterházy 2016) Bartal Mária találóan sorolta be angolszász nyomvonalon az autopatográfia műfajába (Bartal 2018, 183–184). Kovács Gábor az AIDS-ben haldokló Harold Brodkey

elsődleges hatására korábban is ráirányította a figyelmet: „Az amerikai írótlars neve egyébként harmincnyolcszor szerepel a naplóban, de nemcsak a neve, hanem könyvének számos gondolata is” (Kovács 2016, 148). A *Hasnyálmirigynapló* (Esterházy 2016) halálnapló, vagyis nem „igazi” napló. Z. Varga Zoltán kiváló megkülönböztetése szerint az igazi naplóíró a naptárhoz igazítja a bensőséges közleményt, az alkalmi naplóíró az „eseményhez” (pl. börtön, fogság, terápia), az ideiglenes kényszerhelyzethez (Z. Varga 2016, 952). Csokonai Lili a balesete után kezd írni, a terapeuta íráskihívás kifejezetten erős készítés és motiváció. Az írás gyógyereje itt is újra mágikus dimenziókat nyer. Lili a felfokozott dekorativitás archaikus eklektikájához menekülve teremti újra önmaga szépségét, Esterházy viszont az íráskontroll elvesztésének tragikumát, vagyis az önelvesztést dokumentálja, a szöveg hibái, önisméltelése, ügyetlenségei kiemelt jelentésképző erővel bírnak, sőt az ellenőrzés alól kiszabaduló szöveg horrorisztikus kiüresedését, elerőtlenedését mutatják meg. Széplaky Gerda joggal nevezi a könyvet „a tehetetlenség naplójának”, hiszen a tehetetlenség valóban „az elbeszélő lassú erodálódását, végül visszavonhatatlan felszámolódását idézi elő” (Széplaky 2017, 102), és ez igaz az írásaktusra is. Mártonffy Marcell szerint a szövegen a feltartóztathatatlan rossz poétikája kezd eluralkodni, melybe „...az Esterházy védjegyének számító »ontológiai« bizalom lehetséges cáfolataként íródik be ekként a rossz vagy a gonosz materiális jelenléte” (Mártonffy 2020, 11).

A materializálódó gonosz ellenpontja a mese, a fantázia mozgása: „Halál ellen mesélni, ez az ezeregyéjszakás közhely jutott az eszembe, és hozzáfogtam a nagy Jan Kovalens történetéhez” – írja maga a szerző (Esterházy 2015, 4). A Kovalens-történet, azaz „az első mese az 1001-ből” (Esterházy 2015, 10) nem a *Hasnyálmirigynapló* koherens részeként született. *Kezdő- és végszók* címmel a Kalligram 2015. decemberi számában jelent meg először (Esterházy 2015, 3–10). A homoerotikus történet rétegzettsége kivételes, erre Mártonffy is rámutatott: a

(homo)erotikus jelentésrétegen túlmutatva úgy hozza játékba a kémiai jelölletű ’kötés’ főnév poliszémiáját, hogy a zseniális francia síbajnokhoz, Jean-Claude Killyhez csatlakozó, utóbb pedig elszakíthatatlanul hozzá kötődő, másodlagos tehetségű Jan Kovalens, aki mindazonáltal „a csehszlovák sí-ífválogatott ígéretes tagjának számított”, az elbeszélő testét birtokba vevő halálos betegség narratív szublimációjaként kerül főszerepbe (Mártonffy 2020, 11).

Jean-Claude Killy valóban létező síklasszis, három olimpiai, hat világbajnoki arany, tizennyolc világbajnok-győzelem fűződik a nevéhez, érdekes adalék, hogy

felesége, Danielle Gaubert francia színésznő rákban halt meg. Természetesen Esterházy azonnal megteremti a distanciát a létező és a szövegben létező Killy között: „...Jean-Claude Killy (a kellemetlenségek elkerülése végett ő nem azonos Jean-Claude Killyvel, de hát volna-e valaki, akinek ez nem volna világos, a napnál is világosabb)” (Esterházy 2016, 79). Killy neve amúgy is kapóra jött, hiszen a szó angolul magában rejti a kill (ölni) igét, illetve a killy szó szleng jelentését, mely közeli barátot, cimborát jelent, de gyilok jelentésű is lehet. Jan Kovalens neve ugyancsak beszédes, egyszerre utal a közös vegyértékekkel rendelkező atomok kötéstípusára és a szó eredeti latin jelentésére, az együttes, közös erőre. Identitása kivételesen rejtélyes, eltűnése egyszerre transzcendens és ironikusan konkrét: „Lehet, hogy visszament Szlovákiába, Pozsonyba, és ő volna az a hajléktalan a Kalligram Kiadó előtti kis téren, aki úgy biceg, mintha repdesne, úgy repdes, mintha nem volna szárnya, úgy nincs szárnya, hogy halljuk az angyalok romlását?” (Esterházy 2016, 78). Kovalensnek ugyanis úgynevezett szabad térde volt: ez a deviancia anticipációs értékű. Jean-Claude Killy a sikorrepetítora lett, aki ráadásul a nudizmus híve volt. A novellában egy közös, kettős kiképzésű sítalpon siklanak meztelenül: „képzeljük magunk elé a két meztelen férfitestet a sugárzó napfényben, ahogy ún. hókével, lassan, de mégis suhannak a mesés völgyben” (Esterházy 2016, 77). Ez a zavarba ejtően idilli kép az utolsó biztos adat Jan Kovalensről: „Ez Janról az utolsó hírünk, ez a boldog siklás, összeszorított anusszal. Anus mundi, ahogy a régiek mondták” (Esterházy 2016, 77). A határon áttévedt olasz síválogatot látomásnak véli a bizarr, orgiasztikus látványt. Az anus mundi fordulat Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című művének egyik fejezetét is megidézi, de a boldogságban kicsúcsosodó anális erotika mellett utal a pokolra, a krematóriumra, a cserebomlásra is. A történet újabb és újabb vegyértékekkel kapcsolódik újabb és újabb valós vagy épp fikatív szövegekhez. Hemingway *Bivaly vadászat P-ben* című nem létező műve is a potenciális kötések számát szaporítja. Esterházy itt még Umberto Eco fikatív teóriáját is ismerteti, miszerint Hemingway felfokozott maszkulinitása pusztá színjáték volt, mely homoszexualitását volt hivatott elleplezni. A homlokzat mögött valójában egészen másfajta érzékenység rejtőzött. „A fiatal tudós, Eco meg volt győződve, hogy Jan volt az az ismeretlen, idézőjeles nő, aki elől Hemingway egész életében menekült” – írja Esterházy, majd a formalista-strukturalista prágai iskola szövegértelmezési módszertanát kifigurázva bizonyítékként hozza fel, hogy „Hemingway szövegeiben kétszer annyi k-val, illetve K-val kezdődő szó van, mint bármely más irodalmi szövegben. K, mint Kovalens” (Esterházy 2016, 70).

A nemi konstrukciók kavalkádjában érdekes ellenpont alakul ki Jan Kovalens természetesen megélt és kiteljesedő homoszexualitása és Hemingway heteroszexuális kamuflázs között. És nyilván eljátszhatunk azzal a gondolattal is, hogy az írói kamuflázs milyen viszonyban áll a referencialitással.

Tarján Tamás érzékletesen írta le, hogy a szekvenciális szövegműködés miként gátolja a Kovalens-történethez hasonló „sűrűsödési” csomópontok kialakulását, noha a kommentárok és megszakítások ezt a narratívát is megmeggzaggatják (Tarján 2016, 66–67). A Hasnyálka-szerelem analógiáját sem nehéz meglátni a történetben (lásd még *A bűnös* című Esterházy–Szüts-művet 2015-ből). Jan Kovalens angyallá olvadása, misztikus feloldódása a variánsokban, az eltűnés bizarr „szépsége” a megszűnő, láthatatlanná váló test révén idillé formálja a tehetetlenség létszorongatottságában felszámolódo szerző elborzadását a test valóságának dokumentálásakor. Most is, mint annyiszor Esterházy prózájában – Z. Varga Zoltán szavaival élve – „a szavak és nevek jelentéseinek önkényéből kerekedik történet, ahol játékos, frivol és önreflexív elbeszélő anekdotázik szórakoztatóan” (Z. Varga 2016, 956), valóságos karneváli szövegbe csöppenünk a halálnarratíva „áfuma” ellen való orvosságként. Az ellenpontozást támasztja alá Esterházy jellegzetes kommentárja is: „Mintha a Kovalens-szöveg lenne a valóságos (a Wahrheit), és minden más, a gyógyszerek, az émelygés, a napok múlása, maga a följegyző, e jegyzetek írója – hogy ez volna a fikció (Dichtung), álomszerű” (Esterházy 2016, 73). Költészetelméleti polémiák goethei játékerével bővül a horizont: rálátunk a szöveg örök igazságára. Az írásmód mint fegyver? A párhuzamos világok diszsonanciájában lévő remény? A humor szőnyegbombázása? Megőrizhető-e a szöveg fölötti uralom a test, az én fokozatos kioltódásával? Ezeket a kérdéseket önkéntelenül felteszi az olvasó. Förköli Gábor joggal hangsúlyozza a metaforikus kapcsolatot „a diktatúra és a betegség, a politikai humor és a testi-lelki jólét között” (Förköli 2016, 98). Esterházy humora valóban ezekhez a rácsozatokhoz tapad, ahogy Förköli is érvként idézi: „Azt mondja nekem a hasnyálmirigy-tündér, hogy itt evvel az én derűmmel nem próbálkoztam. Hogy a komcsikat is a nevetés, a kinevetés győzte le, és hogy ez a rákkal is megy, mondom én” (Förköli 2016, 98). A párhuzamos feloldódás azonban zajlik, a felszámolódo szövege pedig elrökösodik. Ezt a folyamatot érzékelt Széplaky Gerda is: az elbeszélés maga válik „beteggé”, a narratíva minduntalan szétszalazódik, „zilált és csapongó lesz a szöveg” (Széplaky 2017, 99). Szirák Péter ugyancsak regisztrálta a szereprepertoár beszűkülését, ugyanakkor megjegyzi, hogy „a modalitás-effektusok viszont továbbra is egyfajta értékegyensúly példázatoságát hordozzák” (Szirák 2017, 60). A fentiek alapján feltehető a kérdés, hogy a Kovalens-történet

példázat vagy inkább a híres ontológiai derű diadala a „humorhadjárat” végén? Elkecsereedett szövegkísérlet, hiszen a szexualitás kitágulása tragikomikus heroizmust generál, a szövegek kopulációját modellálja, az összekapcsolhatóság érzéki leleményességét mutatja meg, ráadásul a homoszexualitás (Killy és Kovalens) a homotextualitás (Hemingway és Kovalens) energiagócait mozgósítja. A test birtoklásának agresszív hedonizmusa, az energiaegyesítés és az elválaszthatatlan egybeolvadás koordinálása egyszerre ijesztő, szokatlan és szép: a Kovalens-történetben a nemi fluiditás mint egy szubverzív helyzet szubverzív megoldása hoz létre egy újfajta, képlékenyebb, rugalmasabb maszkulinitást az udvarlásdiskurzus Hasnyálka-bájával szemben. A Kovalens-történet a traumaszövegek azonosneműségét rendező paradigmába Brodkey, Sontag vagy a saját textusok segítségével. A rák elvetemült hedonizmusa a testben rettenetes diadalt arat, de egy szöveg egy másik szöveggel remek szimbiózist (Kovalens-kötést) alkothat a másik felőrlése nélkül is. A meztelen lesiklás idillje a mítosz felé tart, a Hasnyálka-szerelem az idillből tart kifelé, a materiális megsemmisülésbe rohan, mely a szöveg testét is felőrli.

„Élhetőbbé tette számunkra a földi poklot, a saját maga számára pedig megteremtette az irodalmi mennyországot és jó előre berendezte könyvekkel” – írta Kácsor Zsolt a *Hasnyálmirigynaplóról* (Kácsor 2016, 4). Ebbe a berendezett mennyországba kerül a Kovalens-történet is egy több-kevesebb sikerrel „esterházasított” jelenvaló világból.

Összegzés

A Daisy a radikális másság megtestesülése, hiszen minden mű átöltözés, alkalmi performanciája számos megképződő szerepnek és azok interakcióinak. Az írás a hagyomány (a nyilvános és a privát emlékezet) működésének és a szöveg szabadságkoefficiensének kifejezésére szolgál, a hatalmi beszédhez való viszonyt demonstráló hibrid játék a totális önátalakítások nyilvánossá tett sorozatában érvényesül. A genderfluiditás a túlmozgásos énkeresés kétségbeesettségét is jelképezi, de az egyedi hang külső hatások miatt megnehezített keresésének metapoétikus jellegét is megmutatja, mégpedig a totális ambivalenciapoétika és a camp extravagancia segítségével. A szövegek hibriditása és öngerjesztő asszociativitása, a szexuális célzások tömege mások nyelveiből teremt egy saját zavarnyelvet, mely nyilvánosan keresi a kapcsolódási lehetőségeket, ám a legtöbbször ez a kísérlete komikus szerepzavarba fullad.

A *Tizenhét hatyúkban* a másság a peremre szorultak meddő testvériségének kifejezője, de metapoétikai értelemben az idegen és az ismerős elem poétikai és

kultúrtörténeti viszonyára is utal. A mese és a mítosz narratíváinak destruálása és a nyelv archaikus dimenzióinak meglehetősen következetlen, mégis hatásos alkalmazása szinte queer territóriumává teszi az önéletírást, a lányregényt és a vallomás műfaját. Az írás itt terápia, melynek paradox célja a historikus, illetve archaikus szépségben visszanyerni az elveszett harmóniát. Az „identitások” a szöveg intertextuális rétegzettségének köszönhetően csúszkálnak a műfajok, a korok, a narratívák között, kifejezetten instabilak. A homlokzatépítés technikájának kudarca problematizálja a nyelvi hibriditást is, mely maga a szöveggé vált performatív queer szépség.

A *Hasnyálmirigynapló* autopatográfiája az elbeszélő testét birtokba vevő rák narratív leképződése. A legsűrűbb narratív góc, a Kovalens-történet a rák ellenszereként megszólaló másság, humoros, idilli kiteljesítésévé válik, mely kikezdi a nyelvet, a maskulinitást, és egy homoerotikus hedonista fantáziában számolja fel a sztereotipizált normativitást. Példázatosság, játékos erotika, az alkotás valóságában megképződő teljességillúzió és az alkotó valóságában felörlődő test és szövegtest viszonya így alkot zavarba ejtő egészet.

Irodalom

- Bartal Mária. 2018. „Ritmusos Szünet”: A betegség reprezentációi Esterházy Péter Hasnyálmirigynapló és A bűnös című kötetében. *Irodalomtörténet* 99 (2): 182–195.
- Csokonai Lili. 1987. *Tizenhét hatyúk*. Budapest: Magvető.
- Csontos Erika. 1995. Ultra Daisy. *Criticai Lapok* 4 (10): 8.
- Esterházy Péter. 1982. *Ki szavatol a lady biztonságáért?* Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 1984. *Daisy: Opera semiseria egy felvonásban*. Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 1986. *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 2015. Kezdő- és végszók. *Kalligram* 24 (12): 3–10.
- Esterházy Péter – Szüts Miklós. 2015. *A bűnös*. Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 2016. *Hasnyálmirigynapló*. Budapest: Magvető.
- Forgách András. 1993. Nyizsinszkij álma Jelesről. *Színház* 26 (3): 14–19.
- Földes Györgyi. 2010. Több néven élni? Szerzőként meghalni? Az álneves szerzőkről? *Helikon* 56 (4): 577–596.
- Förköli Gábor. 2016. Halhatatlan, vagyis meghalhatatlan (Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló). *Tiszatáj* 70 (12): 96–98.
- Hódosy Annamária. 1993. Száll a hatyú... (Csokonai Lili és az intertextualitás). *Tiszatáj* 47 (10): 57–69.
- Horváth Györgyi. 1998. Tapasztalás, hitelesség, referencialitás: A Psychét és a Csokonai Lilit ért kritikákról. *Literatura* 24 (4): 417–427.

- Hungler Tímea. 2000. Esterházy Péter Daisy c. librettója. *Kalligram* 9 (4): 79–83.
- Kácsor Zsolt. 2016. Az irodalmi mennyország berendezése. Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló. *Kritika* 46 (5–6): 4.
- Kocziszkó Éva. 1983. A hely, ahol vagyunk. Esterházy Péter: Bevezetés a szépirodalomba. *Kortárs* 27 (8): 1311–1320.
- Koestenbaum, Wayne. 2001. *Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Da Capo Press.
- Kovács Gábor. 2016. Úton, de milyen vég felé?: Kommentárok Esterházy Péter Hasnyálmirigynapló című kötetéhez. *Híd* 80 (12): 146–150.
- Kovács Sándor Iván. 1983. Zrínyi metamorfózisa: Az „Arianna sirása”. *Új Írás* 23 (10): 54–64.
- Kovács Sándor Iván szerk. 1998. *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból I*. Budapest: Osiris.
- Margócsy István. 1982. Esterházy Péter: Ki szavatol a lady biztonságáért? *Mozgó Világ* 8 (9): 86–87.
- Mártonffy Marcell. 2020. Sokszög, virtuális gömb és halandó test: Jegyzetek az Esterházy-univerzumból. *Műhely* 43 (2): 7–13.
- Molenkamp-Wiltink, Ineke. 1994. A női perspektíva szerepe Weöres Sándor *Psyché* és Esterházy Péter *Tizenhét hatttyúk* című művében. *Jelenkor* 37 (6): 533–543.
- Németh Zoltán. 2000. Ester Házy: A nővé válás/hálás aktusai. *Kalligram* 9 (4): 144–153.
- Radnóti Zsuzsa. 1997. Pro és kontra a kortárs magyar drámáról. *Alföld* 48 (2): 52–58.
- Siposhegyi Péter. 1985. Hoszképest – Esterházy Péter: Daisy. *Mozgó Világ* 11 (1): 123–125.
- Sontag, Susan. 2018. *Notes on Camp*. London: Penguin Books.
- Szávai János. 1983. Kelet-párizsi jelentés: Szabálytalan jegyzetek Esterházy Péter új regényéről. *Új Írás* 23 (3): 114–117.
- Széplaky Gerda. 2017. A tanúsíthatatlan: A tanúsíthatóság problémájáról Esterházy Péter Hasnyálmirigynapló című műve kapcsán. *Pannonhalmi Szemle* 25 (2): 91–105.
- Szirák Péter. 2017. El kell mennünk innen (Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló). *Alföld* 68 (3): 58–64.
- Tarján Tamás. 1995. Librettli. *Színház* 28 (12): 4–5.
- Tarján Tamás. 2016. Rá(k)olvasás (Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló). *Új Forrás* 48 (9): 63–67.
- Wernitzer Julianna. 1994. Az idézet mint mézesmadzag (Német nyelvű Esterházy-recepció). *Holmi* 6 (4): 626–631.
- Z. Varga Zoltán. 2016. Időszivárgás és ólomszív. Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló. *Jelenkor* 59 (9): 951–957.

COMMON VALENCES

Combinatorial play, subversion and otherness in the works of Péter Esterházy

This paper examines gender stereotypes and gender subversions and how otherness is represented in three works by Péter Esterházy. The libretto and prose of *Daisy* is set in the linguistic space of a transvestite bar, and since its essential component is the radically appropriated quotation, it can be said that the author actually constructs tabloid otherness from domesticity. The dynamics of the mask and performative gestures are as important as the disorientation of the texts' directions of movement. Esterházy's text (*Seventeen Swans*), written under the pseudonym Lili Csokonai, is also far more than a play on fictional female authorship: the work is also permeated by discourses of otherness and identity. The archaic use of language also initiates a dialogue with socio-cultural models of acceptance, inclusion and difference. The homosexually charged interjection in a bizarre scene from Esterházy's last work, *The Pancreatic Cancer Diary*, becomes a tragicomic image of the radical narcissism of facing death.

Keywords: Péter Esterházy, intertextuality, otherness, performativity, role, queer

ZAJEDNIČKI IMENITELJI

Kombinatorika, subverzija i drugost u delima Petera Esterhazija

Studija se bavi polnim stereotipima, prekoračivanjima polnih uloga i formama drugosti u trima delima Petera Esterhazija. Libreto i proza, pod naslovom *Dejzi*, odigravaju se u jezičkom prostoru jednog travestitskog bara, i s obzirom da je suštinska okosnica radikalno upotrebljen citat, može se reći da autor tabloidnu drugost konstruiše iz domaćinske perspektive. Maska i dinamika performativnih gestova značajni su bar toliko kao i nesigurnost u pravcu kretanja teksta. Tekst *Tizenhét hattyúk (Sedamnaest labudova)*, koji je Esterhazi napisao pod pseudonimom Lili Čokonai, predstavlja više od igre sa fiktivnim autorskim likom: delo je prožeto diskursima drugosti i identiteta. Arhaični jezik započinje dijalog sa sociokulturnim modelima prihvatanja, usvajanja i razlikovanja. Dok u jednoj bizarnoj sceni poslednjeg autorovog dela, pod naslovom *Hasnyálmirigynapló (Dnevnik pankreasa)*, umetnuti dijalog zasićen homoseksualnošću postaje tragikomična slika radikalnog narcizma suočavanja sa smrću.

Gljučne reči: Peter Esterhazi, intertekstualnost, drugost, performativizam, uloga, kvir