

szövegvilágában is egyenrangú szólamok szótték szövevényes jelentéshálójukat.

A jelentés megszilárdíthatatlanságának posztmodern ténye fényében reménytelen kérdésfelvetésnek tűnik az irodalmi megszólalás súlyának mérlegelése, az esztétikai határfunkciók értékelő vizsgálata a végtelen számú olvasati lehetőség ismeretében.

A megszólalás jelentőségét – az alapvető epikai feltételek funkcionális átértelmezésén nyugvó poétika keretében – Kiš és Esterházy prózájában is az elsődleges beszédműfajok, összszövegek, valamint az intertextuális-interszemantikus összefüggések travesztikus, illetve palimpszesztikus továbbfejlesztése, feszültségteli kibontása adja.

Irodalom

Esterházy Péter (1979): *Termelési-regény*. Magvető, Budapest.

Kiš, Danilo (1972): *Peščanik*. Prosveta, Beograd.

Magyarul: Fővenyóra. Forum, Újvidék, 1973.

Jerkov, Aleksandar (1991): *Od modernizma do post-moderne*. Jedinstvo, Priština.

Kulcsár Szabó Ernő (1994): *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest.

Kulcsár Szabó Ernő (1996): *Esterházy Péter*. Kalligram, Pozsony.

Delić, Jovan (1995): *Književni pogledi Danila Kiša*. Prosveta, Beograd.

Bahtyin, Mihail (1976): *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest.

Balassa Péter (1990): *Észjárások és formák*. Tan-nyelvkiadó, Budapest.

Csányi Erzsébet

Imidzs és hátraarc

Varró Dániel föltűnése

Ez a dolgozat arra keres magyarázatot, hogy Varró Dániel, a legfiatalabb költőnemzedék egyik legsikeresebb alkotója már első – és eddig egyetlen – verseskötetével miként tudta kivívni a szűkebb szakma és a tágabb olvasóközönség érdeklődését, szinte azonnal az irodalmi élet ismert, legitim alakjává válva. A verseskötet (s a vele egyelőre azonosítható költői „hang”) sajátosságainak elemzésekor olyan általános kérdésirányokat fejtek ki bővebben, amelyek a kötetben felépülő költői világ leírásához – reményeim szerint – akár a középiskolai oktatásban is haszonnal alkalmazhatók, lévén Varró – és a boci-paródiák – egyre több helyen választható érettségi tétel.

Természetesen elemzői beállítódás kérdése, hogy a „Bögre azúr” című kötetben összegyűjtött versszövegek között milyen kapcsolatokat várunk el, hogy olvasatunkban minden költemény ugyanazon a hangon szólal-e meg, kiépül-e egy – a kötet egészen végighúzó – mögöttes történet, hogy egyetlen, önazonos lírai ént látunk-e egyre több alkalommal s így vélhetőleg egyre pontosabban kirajzolódni (esetleg elrajzolódni), vagy nem lépünk fel ilyen igényekkel. Én a továbbiakban ezeknek a kötetsszervező (és egyúttal szubjektum-szervező) kapcsolatoknak – a szövegek később kifejtendő jellegetől vezettetve – a meglétét tételezem fel.

Varró költészetének fő vonzereje első megközelítésben könnyedsége és humora. Efelé irányít a fülszövegben idézett verssor: „(a fecsegésben annyi báj van)”. Olyan költőegyéniséget látunk (még mindig a fülszöveg verssorai által vezetettve), akinek a „mibenléte konstatálásával” lehetnek ugyan problémái, de szórakoztatni (fecsegni, verselni) mindenképpen magabiztosan tud. Ebből a gesztusból következik egyfajta szembenállás a mindenkori „komoly”, a mindenkori „klasszikus” kánonnal. A „komolytalanságot” két tényező van hivatva legitimálni: a formai virtuozitás és a költő fiatal kora. E kettő egymást

erősíti, valahogy azt sugallva: a most még „csak” tehetséges költő megérve, megkomolyodva egyszer majd megírhatja a „nagy verseket” is. Nagyjából ezt gondolják, ezt a képet látják és használják az olvasók és a kritikusok is. (1) Hogy mi lehet a baj a leírással? Semmiképp sem az, hogy valótlan állítana, inkább az, hogy egyszerűsít. Ugyanakkor ennek a képnek (imidzsnek) az egyszerűsége valószínűleg az egyik összetevője Varró sikerének.

Ha a kép pontatlanságáról beszélünk, jogos kérdés, kitől származik ez a kép, és – amennyiben hibásnak mondjuk – ki tehető felelőssé a hibáért. Nos, nem a kritikusok és az olvasók azok, akik leegyszerűsítve tudják csak érteni Varró verseit: maguk a versek is expliciten egy ilyenfajta értelmezést támogatnak, a fenti közkedvelt (a „Randi”-ből való) idézetten kívül a kötetzáró helyet elfoglaló, összegző igényű „Ének” című vers is. Ebből valók a következő idézetek:

(a „többiek” komolyságáról)

Kedvem van énekelni – mondta nemrég
egy bárd (pedig nem volt sok öröme),
e kedv komor korunkra már csak emlék,
úgy elfogyott, akár a dődöle

(a könnyedségről)

addig meg könnyedén irkálok én ma –
nem is hiányzik más, csupán a téma.

(a rímről):

ahogy jön, én versembe úgy ragasztom,
de el se hinné, mennyit nyüstölök
más versírók

(a fiatalságról)

az ember nem komoly hűsz évesen még

Úgy látszik tehát, az általános – és egyszerűsítő – olvasói véleményt maga a költő diktálja magáról. Persze az „Ének” ironikus zárata a „Bögre azúr”-nak, nem szabályos és elszámoltatható kötetelemzés, ironiája azonban nem tudja megakadályozni, hogy az olvasó a költői önképet hitelesnek fogadja el. (2) A továbbiakban egy másféle leírást próbálok az eddig tárgyalt imidzs helyére állítani, elsősorban persze a két kép különbözőségeire figyelve.

Hogyan beszél?

A formai magabiztosság, bravúr (amely limerickekben, „A Szilvalekvár és a Zabpehely” című Lear-modorú nonszenszben, a *Kormos Istvánt* idéző „Nagyapi, sípkám emelintem”-ben és a boci-paródiákban szemlélhető talán a legtisztábban) a hangnem könnyedsége, diákos tiszteletlensége („Kicsinyke testamentum”, „Vándor éji dala”), a versek közérthető humora mindenképpen hozzájárulnak a közönségsikerhez. De milyen más lényegi jegyei vannak a varrói költészetnek?

Szembeötlő, hogy a „Bögre azúr” versei általában (a verssorok nagy százalékában) nem okoznak nagy nehézséget az értelmezőnek, azaz az esztétikai megértés elé nem ékelődik be egy kognitív fal (3), amely a modernség költészetére általában jellemző: a szó szerinti szövegértés szintjén problémátlanul siklik át a valamelyest is gyakorlott olvasó, a versek – egy-egy ritkán felbukkanó összetett költői kép kivételével – áttetszőnek szánt nyelven szólalnak meg. A szöveget vélhetőleg ihlető ötletek is gyakran a vers egészére vonatkoznak, a lírai hang pedig – könnyen dekodolható, szellemes apró megoldásokkal gördülve előre – alárendeli magát ennek az alapötletnek, annak megértését tekinti céljának (például a „Petőfi Sándor”, a „Tavaszi szonett” vagy a „Kicsinyke testamentum” strófáiban). A vershelyzetek általában konvencionálisak, könnyen azonosíthatóak, előzékenyen elébe mennek egy-egy értelmezői sémának. (4) Egy példa. A „Szerenád Saroltának” története a szerenádadás hagyományos rendje szerint építkezik: a dalnok megérkezik az ablakhoz (1. versszak), szerelméről és szomorú helyzetéről dalol (2–5. versszak), aztán a vers végén visszajelzés híján feladja (6. versszak). A konvencionális helyzetekbe vetett bizalmat jelezheti az a töretlen kitartás is, amellyel Varró az évszak-szimbolikát érvényes költői terepnek tekinti – a kötet verseiben feltűnő, szokatlan gyakorisággal értesülünk arról, hogy bizonyos események, hangulatok mely évszakban válnak költői tárgyá. A varrói verstípus tehát egy jól körülhatá-

rott helyzet kiírásában és a kiírással járó, nem lankadó (gyakran intertextuális) poéngyártásban találja meg a maga értékeit. A versek közötti motivikus háló eléggé laza szövésű; a leggyakoribb, emlékezetesebb motívumok – az évszakokkal kapcsolatosakon kívül – a szerelmes megnevezésére használt cica-motívum és a betegeskedéssel kapcsolatos, a groteszk testkánorra utaló orr-motívum. (5)

Ha jellemzőnek tekintjük ezt a szó szerinti (és néhol még az esztétikai) értést (is) megkönynyító eljárást, az is számot tarthat az érdeklődésünkre, amikor a jellemző módszer felfüggesztődik. Ilyen eset a kötet első ciklusában található 'Büfé' című vers. Már az első versszak (a kakaós csiga, a valós csiga és a lírai én hasonlóságára építő) hasonlata is csak egy közbeékelte metaforán („mignonra hullt tepertő”) át bomlik ki, de a továbbiakban a hasonlatok egymásra halmozódása giccs, banalitás és szürrealizmus között ingadozó, kibogozhatatlannak, a hasonlítottnak megtalálni és identifikálni képtelennek látszó szövevényyé teszi a szöveget. A második

versszak első két sorában a tej átveszi az őt adó tehének hangját, a harmadik sorban a lírai én a kávéhoz hasonlítja magát (a hasonlítás alapjául a kettőben közös keserűség szolgál), a negyedik sorban ez a kettő pedig furcsán egybeolvad egy metaforában, amelyben a forrásfogalom és a célfogalom tartománya kölcsönösen áthatja egymást – az eredmény olyan kávé, amelynek szíve van:

úgy bögek érted mint a tej ha kávé
ezer tehénke múja egybeolvad

meg úgy kesergek érted mint a kávé
szívembe szórt horoszkópos cukor vagy

A harmadik versszakban a metaforikus mozgások még merészebbé, titokzatosabbá válnak:

na látod én is így sülök pirosra
mosolynyi szendvicsekre kent husok
te árva szősz napocska csillagooska
bclem ragadsz akár a jambusok

A képeknek e – legalábbis Varró költészetében – fokozhatatlannak tetsző összevisszaságát, zaklatottságát egy fél vers-

szaknyi zárlat reflektálja, értelmezi:

betölt a nyár kicsordul és
lecsöppen
üvegszilánk az alvado
kecsöpbén

Az első sor figyelemreméltó nyelvi asszociációval gazdagítja az évszakszimbolikát: túl azon, hogy a nyár említése a szerelemre, illetve a szerelem tárgyára, a rajongott lányra tett utalásként olvasható (ebben a 'Téli idill' ötödik-hatodik versszaka is megerősít), tehát a zavart a szerelmi vágyódás zavaros helyzetével magyarázza, a nyárhoz nagyon

A 'Bögre azúr' verseit különös érzékenységgel tartja állandó mozgásban: az érzék az ellentétre, amely néhol már a túlfeszítettség határáig jellemző Varróra. Az ellentét általában egy adott témához kapcsolódó konvencionálizálódott hangulati tartalom és a születendő vers hangvétele között van. A versekben mintha az lenne a működőtő elv: soha ne találkozzék egy téma a hozzá általában járuló, kézenfekvő hangulati tartalommal! És Varró tartja magát e kimondatlan parancshoz, mintha úgy vélné, ennek az összenemillőségnek, ennek a szokatlanságnak minden alkalommal újra kell szavatolnia a megszólalás irodalmiságát.

hasonló hangalakú „nyál” szót is bevonja a vers asszociatív terébe, a nyálát, amelyre a „kicsordul és lecsöppen” utal, és amely mintha az ételek-italok hosszú sorának előző versszakokban megtörtént felemlgetésére kezdene termelődni (játékba hozva a vágyódás kifejezésére használatos „csorgatja a nyálát” kifejezést is). A második sor egy új értelmezést kínálhat *Pilinszky* 'Négysoros'-ára utaló intenzív, ám jószívrivel dekódolhatatlan drámaiságával, ennek a híres versnek a megfejthetlenség

érzését rögzítő esztétikai tapasztalatát aktívizálja, és ezt a tapasztalatot vetíti – legálábbis egy lehetséges értelmezésben – a második-harmadik versszak tiszteletességára. (Nem ez az egyetlen hely, ahol egy Pilinszky-áthallással zárul a vers, a „Mozi” című darab utolsó két sora talán az „Apokrif” zárlatára utal.) Rendhagyó vers a „Büfé” a kötet kínálatában: bár itt is megtaláljuk a hangsúlyos alapötletet (a lírai én mintegy büfét nyit a lélekállapotára talált, étkezéssel kapcsolatos hasonlatokból), ennek az ötletnek a kifejtése nem minden elemében válik alárendeltté, a képek elszabadulnak, elemelkednek a versszöveg központi gondolatától, néhol egyenesen megtagadják a nekik felkínált vonatkozásokat.

Varró költői világában az időmértékes ritmikai variációk, klasszicizáló, változatoságot kereső megoldások formálják megbízhatóan a vers testét, s ez az önkéntes megkötöttség a szerző magának szabott, szinte állandó rímkényszerében is megnyilvánul, hasonló változatosággal. A sorvégeken találunk idegen szóra rímeltetett magyar szót (charleston – vásznon; észbontó – James Bondot) és a rím kedvéért kifacsart szavakat is (sárba lép – sárgarép’), máshol pedig a rím hangsúlyosan elmarad, illetve kancsal rímeket olvashatunk (momentán – krizantém; betemet – nekem itt). A versbéli költő egy helyütt örömmel hívja fel figyelmünket egy sikeres szemrímrre (paper – kap el). (6)

A „Bögre azúr” verseit különös érzékenység tartja állandó mozgásban: az érzék az ellentétre, amely néhol már a túlfeszítettség határáig jellemző Varróra. Az ellentét általában egy adott témához kapcsolódó konvencionálizálódott hangulati tartalom és a születendő vers hangvétele között van. A versekben mintha az lenne a működtető elv: soha ne találkozzék egy téma a hozzá általában járuló, kézenfekvő hangulati tartalommal! És Varró tartja magát e kimondatlan parancshoz, mintha úgy vélné, ennek az össze-nem-illőségnek, ennek a szokatlanságnak minden alkalommal újra kell szavatolnia a megszólalás irodalmiságát. A versek egyik részében egy komoly-nak számító téma vagy a beszélő számára komoly-

nak tűnő esemény elbagatellizálása történik meg, a másik nagy csoportban pedig komolytalan tárgy öltözik komoly jelmezbe: mintha Varró lírájában a vers általában önmaga travesztiajaként tudna csak megszületni, máskor meg a kifejezés, a kimondás, a „konstatálás” kísérlete átfordul és felolvad a paródiában.

Az előbbire egy kidolgozott példa a „Szerenád Saroltának” című versből:

Az vagy nekem, Eörsi Sarolta,
ami vágyteli foltnak a zsák,
nincs összesen annyi poroltó,
hogy eloltsa szívem paraszát,
mint flambirozott peccenyéstál,
úgy lángolok érted alatt,
lelkembe amit belevéstél,
azt zümmögi vissza e lant.

Utóbbira példa lehet a „Kicsinyke testamentum”, amelyben a középiskola elvégzése és hátrahagyása (e konvencionálisan nem éppen tragikus, létösszegző pillanat) ihleti a költőt végrendelkezésre:

„Rongy testem innen elmegyen,
Közös sorunknak vége hát!
Hiány ül majd a lelkemen.”

A komoly és a komolytalan téma, illetve hang állandó váltakozása ad feszültséget a verseknek, ezek Varrónál egymás eltorzított tükörképeiként tudnak csak megjeleníteni, szinte sohasem állhatnak önmagukban.

Ki beszél?

Egy újabb szempontot kínál annak vizsgálata, hogy Varró milyen szerepeket használ lírai hangjainak pozicionálására. A kötetben az önéletrajzi hang dominál (7), ami adatokban és tényekben gyakran válik láthatóvá, kezdve a valós személy, Varró Dániel rajongásán a foci iránt („Szonett egy kisleánynak...”, „Verses levél Mihályffy Zsuzsannának”), folytatva iskoláin („Szólt egy vén professzor: Elvégre...”), nem említve külön szerelmi életét („Minek-minek?”), s végezze az olyan alkalmakon, mint amikor a lírai én leírja, hogyan lehet a valós Varró otthonából a valós Varró iskolájába eljutni („A Németyölgyi

úttól az Ajtósi Dürer sorig'). Az önéletrajzi jelleget erősíti a kötet szerkezete is, hiszen az első versciklus a középiskolás éveket, a második pedig az egyetemi éveket van hivatva jelezni. Ez az önéletrajzi ihlettség esetenként persze más költők formáinak, ismert alakjainak is alá- vagy mellérendelődhet, ilyen az egyszerre önéletrajzi és villoni 'Kicsinyke testamentum' vagy az egyszerre önéletrajzi és Petőfit intertextusként invitáló 'Minek-minek?'. Máskor, a harmadik ciklus paródiáinak speciális esetében az önéletrajzi ihlettség egyáltalán nem jut szerephez.

A közvélekedéssel némileg talán ellentétesen azt állítom, hogy a 'Bögre azúr' verseiben a lírai én elhelyezésekor az intertextuális utalások nem jutnak döntő szerephez, amennyiben nem kérdőjelezik meg az alkalmanként megszólaló hang folytonosságát, önazonosságát (hasonló jellegű például az idősebb nemzedékből Orbán Ottó lírai nyelve). Ez a koherens lírai én csak eseti jelleggel, általában egy-egy utalás, szófordulat erejéig tartja érvényesnek az intertextuális párhuzamot, az én-építésben nincs igazi szüksége rá. Nem tagadható, hogy Varró gyakran folytat játékokat a magyar és némelykor a világirodalmi (leginkább az angolszász) hagyományokkal, a fentebb már említetteken kívül például *Babústól* és *Aranytól* merít a 'Vérivó leányok', *Baudelaire-től* és *Benjámín Lászlótól*, 'A Németvölgyi úttól az Ajtósi Dürer sorig', *Shakespeare-től* és *Dsidától* például a 'Szerenád Saroltának', újra *Petőfitől* és persze *Tandorítól* a 'Gombfocibalada Tandori úrnak', és a sor – a teljesség igénye nélkül is – bizonyára sokáig volna folytatható. De ezek a vendégszöveg-, vendégstílus- és téma-töredékek, átiratok leggyakrabban nem irányítanak, őket irányítja az idézgető, szórakozó és szórakoztató lírai én. A versszövegek törekvése az áttetsző nyelvhasználatra sem engedi meg, hogy a lírai én a szöveget különböző hangulatú és nyelvállapotú idézetektől zsúfolt világgént mutassa meg.

A kötetben Varró mellett két klasszikus irodalmi alaknak jut fontos szerep, *Villon*-nak és *Petőfinek*, mindkettőjük egy sor

közismert tulajdonságával érdemes Varró költői rokonszenvére: irodalmi figurájuk öntörvényűsége, szabadossága, szabadságvágyuk, humorérzékük és nem utolsósorban fiatalosságuk beilleszthetőség, integrálhatóság teszi őket Varró Dániel világába és imidzsébe. E kettő mellé az olvasók gyakran helyeznek oda egy harmadik nevet, *Weöres Sándorét*. A Weöres-párhuzam Varró esetében azonban inkább csak életrajzi külsőségen alapul: a csodagyerek-szerep közös mindkettőjükben, a gyerekvers kedvelése (de hát ez nem csak kettenükben...) és bizonyos formai virtuozitás, ám ebből Varró még sokkal kevesebbet árult el eddig, kis terjedelmű életművében, mint a Kelet és Nyugat iránt egyaránt elkötelezett előkép, akinek filozófiai tömörségét és próteuszi alkatát sem „örökölte”. (A kötet egyetlen, expliciten Weöressel kapcsolatos versét Varró felkérésre készítette.)

A magát Varró Dániel hangjaként meghatározó lírai hang persze további vizsgálatra szorul. Minden érett szellemessége és szerénysége mellett ez a hang nem felnőttként értelmezi és nem is úgy mutatja magát a versekben. Nem egyszerű feladat eldönteni, hogy ennek a hangnak a diákossága, a kamaszossága vagy a gyerekessége válik meghatározóvá (utóbbi az elmarasztaló-dorgáló kritikák jó támadási célpontja). Szóhasználatában Varrót a más költők által kicsiszolt megfogalmazásoknál sokszor jobban vonzza a kedveskedő, ritkán durva szleng (ez a durvaság általában aggályosan meg van alapozva a vershelyzetben), a becézett alakú szavak és a gyerek-, illetve mesenyelv (a mesék iránti fogékonyságot vagy nosztalgiát jelezheti a felvonultatott állatok, a macik, nyulak, bocik sokasága). Ezeknek a hagyományos versnyelvből kilógni látszó szóhasználatoknak talán nem kell egységes alapot találnunk, helyesebben járunk el, ha minden ilyen esetben külön értékelünk; valószínűleg néhol a diákosság, néhol a kamaszosság, néhol az infantilitás szerepének megjelenítéséről van szó. A kötet egészét szemlélve meglehet, rossz irányba irányíthatja az olvasót a tény, hogy a kevés számú „halk

bazmegok” egyike rögtön a második versben elhangzik („Szonett egy kisleánynak...”) – ezzel az olvasóban gyengítve a védhetőbb megérzést, amely e költészetben néhol túlzott gyerekeséget sejt. A versben ábrázolt érzelmi szituációkat gyakran meghatározó szerelmi tematika minden bizonnyal a kamasz-szerep dominanciáját sugallja az elemzőnek: meglehet, egy gyerekes, diákos kamasz megidézett hangját halljuk a kötet olvasásakor.

Miről beszél?

Varró verseiben sokszor egy kamasz életét, nehéz helyzeteit tárgyalja önironikus gesztusok sokaságával. A felmerülő helyzeteket nem feltétlenül egyéníti, inkább meghagyja általánosságukban, általános érvényükre kíváncsi („Randi”, „Elégia a kiránduló kedveshez”). Ezeknek az élethelyzeteknek az ihletett leírásából származik legjobb sorainak némelyike:

van úgy hogy reccs és nincs ki megragassza
 kidől a kóla farmerodra szárad
 van úgy hogy köpsz az ébredő tavaszra
 és otthon ülsz egész nap mint az állat
 („Mozi”)

(jaj, idenézz, bazmeg, kiborult az epersék,
 minden tiszta ragacs, kis rózsaszínű patakocská
 zubbog le miattam a földre, végigömlik a padlón,
 jönnek a sok takarítók széjjelkenni a sáket
 mind az egész nagy börgerkingbe miattam”
 („Téli idill”)

A versek egy részében vissza-visszatérő megoldás, hogy a lírai én az éppen íródo szöveg megírásának folyamatát a szöveg tárgyává teszi, akár kitérőként, akár főtémaként vagy zárlatként. Itt Varró nyilván gyakran a könnyebbik utat választja, amikor a fogalmazás vagy a rímelés problémáit a vers erre reflektáló továbbírásával oldja meg. Talán túl sok is van az olyan sorokból, ahol a költő saját rímeit ócsárolja („Kicsinyke testamentum”, „Sóhajnyi vers a szerelemről”, „Ki elmúlt huszonegy”, „Ének”), és ennek a gesztusnak nem mindig van megfelelő esztétikai hatása, tényleges funkciója. A kötet ugyanakkor ebből a típusú megoldásból is kínál egy különösen sikerültet, a „Lemondás és remény

mint lesz a náthában egygyé” című verset. A „nátha” szóra a „hátha” rímel, mégpedig úgy, hogy a „hátha” által kifejezett remény éppen arra vonatkozik, hogy ez a rím nem hangzik el:

belülről kifelé dugul az orr
 a szerelem is mint a nátha
 sajnos már most tudjuk hogy erre
 mi lesz a rím de hátha
 nem az lesz (mégis az lett)

Ebben az ötletesen felépített szerkezetben a rímelésre vonatkozó önreflexió válik a vers jelentésének központi alakítóává: adva van egy, a reményt kifejező nyelvi elem, amelynek elhangzása kioltja az önmaga által kifejezett reményt, ugyanakkor ezzel egy időben fel is támasztja azt. A következő sorokban kifejlődő analógiában a nátha, a rím kiábrándító érkezése összekapcsolódik a szerelem jellemzésével, hiszen a szerelemben is hasonlóképpen hiába reménykedik a beszélő, hogy eltér a beválttól és a közhelyektől: az „egyenest a pofánkba / skandalálja bele dilettáns / versét a papír mögül”. A közhelyesként értékelt szerelem diktálja az önmaga által kiváltott reményt kioltó rímet, amelybe a szöveg végezetül másodszer is belefut: „mi lesz a rím de hátha”. A cím tehát beváltja ígértét, megmutatja, hogy lemondás és remény mint lesz a náthában egygyé – a vers végére megértjük, ebben a címadásban a „nátha” felelőssége pusztán hangalakjából fakad, mert hogy annyira kézenfekvően rímel rá az ördögi körbe vonó szó. (8)

Saját költészetének és nyelvének működésén kívül Varrót, különösen a záró, harmadik ciklusban mások költészetének és nyelvének működése is izgatja. Ennek az érdeklődésnek a kiteljesedése a széles körben népszerű, állandóan – a kötet megjelenése óta is – bővülő „Változatok egy gyerekdalra” ciklus, Varró költészetének talán legismertebb része. Ebben az ismert gyermekdal, a „Boci boci tarka” szövege íródik mindannyiszor újra régi és kortárs költők „modorában”. Ha arra vagyunk kíváncsiak, miért olyan sikeres Varró, elengedhetetlen megértenünk a boci-paródiák sikerét.

Varró egész költészetét jellemzi az olvasó belemerülését igenlő költői magatartás (9), ez a versciklusa azonban – a paródia hagyományainak megfelelően – még egyértelműbben az illuzionista művek csoportjába sorolható, amennyiben egy átlagos felkészültségű olvasó irodalomszemléletét teszi magáévá és ünnepli ötletgazdagon, kacagtatóan, a paródia avagy a torzkép műfajának elementáris erőit újra felfedezve és megmutatva. A költő minden alkalommal a teljesség igényével lép fel: egy ismert költő találó jellemrajzát, egy olvasási tapasztalat újrafogalmazását és közben saját variálót, adaptálót tehetségének mindig újabb bizonyítékát szándékozik adni. Valószínűleg az

teszi ezeket a boci-paródiákat olyan sikeressé, hogy a bennük implikált (és ezzel helyeselt) irodalom-felfogás egybeesik a „naiv olvasó” elképzeléseivel, azaz feltételez egy versek adott korpuszából kirajzolódó egységes költőalakot (amint-hogy erre az illúzióra – és a naiv olvasóra – az egész varrói költészet igényt tart a maga számára is), arcot ad a megidézett szerzői névnek, ez az arc pedig a szerző klasz-

szikus kánonbeli arcának karikatúrája. Másrészt azzal, hogy minden alkalommal ugyanabból az alapmondókából indul ki, a versciklus azt sugallja, hogy lehetséges a tartalom és forma elavultnak tudott koordinátarendszerében az egyik tengelyt rögzíteni, valamilyen állandó belső magot adni különböző szövegeknek, így az ismert alapszöveg és az adott paródia-változat közötti különbség egyenlővé tehető magával a parodizált szerzői egyéniséggel. Ez az implikált, idealizált irodalmi világ magyarázhatja talán a közönségsikert, de nem ez teszi a boci-ciklust különösen sikertült irodalmi műalkotássá: ehhez az utóbbi siker-

hez apró, találó utalások sokasága kell, amely majdnem minden versszakot külön élménnyé tesz (a szakmabeli olvasó nyilván inkább ezeket a leleményeket értéke-li), és arra a variáló képességre is szükség van, amely az alapmondóka maroknyi jelentéselemét (a bocit, tarkaságát, fületlenségét, farkatlanságát, és a tej iránti igény-nyel magyarázott költözést) minden alkalommal egy más nézőpontból, egy új, a szerzői arca jellemző, azt mintegy meghatározó tipikus történet szerint szervezi újra („Balassinak” a csonka tehénről saját búj-kínja jut eszébe, költözése elbujdosás, míg „Ady” megvetően ostorozza azokat a fajtársait, akik a könnyebbik utat választanak:

Valószínűleg az teszi ezeket a boci-paródiákat olyan sikeressé, hogy a bennük implikált (és ezzel helyeselt) irodalom-felfogás egybeesik a „naiv olvasó” elképzeléseivel, azaz feltételez egy versek adott korpuszából kirajzolódó egységes költőalakot (amint-hogy erre az illúzióra – és a naiv olvasóra – az egész varrói költészet igényt tart a maga számára is), arcot ad a megidézett szerzői névnek, ez az arc pedig a szerző klaszszikus kánonbeli arcának karikatúrája.

„Ahol a Tej, / Oda szaladnánk lakni mi is?”). (10) Varró paródiáiról ambíció-ira jellemző, hogy ügyel, ezek a paródiák ne csupán a parodizált költő egyetlen versét forgassák ki, ne emlékeztessenek egyetlen ismert versre, hanem szövegeknek egy tágabb csoportjára utaljanak. (A kötetben másutt találunk olyan darabokat, amelyek egyetlen híres versre utalnak, de ezekben

az esetekben sohasem egyszerű paródiáról van szó.)

Miért beszél?

Végül a költői megszólalás okára, értelmére, az általa kiváltott esztétikai tapasztalatra is rákérdezhetünk. A szórakoztatás képességén és vágyán kívül talán nem túlzás további, összetettebb jelentést tulajdonítani Varró „Bögre azúr”-jának.

A kötet a maga szerkezetével, versek és ciklusok sorrendiségével az elemi közlés-igény elapadásának történetét beszéli el. Az első versekben megismert lírai én a fel-nöfttség gondolataival, az élet esetleges si-

kertelenségeivel próbál szembesülni, míg a kötet végén az irodalommal elfoglalt, az irodalmi életbe beletanult irodalmárt látjuk, játék közben. Az első ciklus verseinek sokszor még személyes tétje van, egy sokatmondó idézettel a „Randi”-ből:

Hogy akkor ez most szerelem
(tudod, a soha-el-nem-válunk
én-csak-veled-te-csak-velem)
vagy egyszerűen csak úgy járunk?

Az első ciklusban kapnak még helyet az olyan, az élet alapvető összefüggéseinek feltárását ambicionáló versek, mint a kötetnyitó „Eszedbe jut, hogy eszedbe ne jusson”, a „Mozi” vagy a korábban elemzett „Büfé” és a „Lemondás és remény mint lesz a náthában egygé”, de hasonló mélységbe tekint utolsó néhány sorával a „Szonett egy kisleánynak...” is. A második, az egyetemi éveket szimbolizáló részben már kevesebb az ilyen átütő, bölcselő verssor, a „Téli idill” vagy a „Sóhajnyi vers” a szerelemről néhány versszaka sorolható ide, a szerelemérzés ábrázolása játékossá (mint a Borbála-versek esetében: „Borbála”; „Ó, az Ügyész utcán”) vagy stilizálttá („Vérivő lányok”; „Szere nád Saroltának”) válik. A harmadik, kötetzáró ciklusban már nincs szerelmes, és alig-alig van személyes vers: a lírai én az utolsó költemény, az „Ének” és a négyesoros „Ki írni bõsz” kivételével felfüggeszti az önelemzést. Utóbbiban elvont helyzetben fogalmazódik meg tanulság Villon sorsára („valagára”) utalva, tehát itt a lírai én már nem veszi egyértelműen (grammatikailag) magára a létezés nehézségeit, csak egy párhuzamon (noha a kötet egészéből tudjuk, hogy fontos párhuzamon) keresztül érzékelheti azt.

Úgy látszik, a kötet végére a lírai én megtanulja, nem illik kamaszosan sopánkodni a felnőttek világában. A záró vers már idézett soraiban ez a felnőtté válás mégsem győzelemként, hanem hiányként jelenik meg: „könyvedén irkálók én ma – / nem is hiányzik más csak a téma”. Észrevehető, hogy a költő önképében propagált téma-hiány nem az egész kötetet jellemzi, inkább azt a végpontot, ahol maga az

„Ének” áll. A verseskötet az esendő „akkor ez most szerelem”-tól a magabiztos „hiányzó téma”-ig ível. (11)

Költészetének metafizikával kacérkodó, a kötet első részében sűrűsödő vonulata, miközben a lírai hang tartózkodik a tisztán értéktelítő, patetikus megszólalástól és sokat rábíz a téma és a hangulat néhol automatizálódó, ironizáló ellentétére, végig egy mögöttes kérdést látszik kibontani. Ez a kérdés a lírai én világszemléletéből következik, amelyben nevetséges és fájdalmas dolgok állandóan átjárják egymást, ahol önértelmező, kulcs-metaphora a „mignonra hullt tepertő”. Ezt a világreprezentációt rögzíti, tükrözi a „Ki elmúlt huszonegy” (valaki másról adott) személyleírása:

huszonegy év alatt hiába száradt
arcán kesernyés töcsaként a könny,
mégiscsak csiklandós a lábszára,
s minden szavában ott lapít a gúny.

A könnytöcsa és a csiklandós lábszár egyazon személyen – ennek dokumentálása bizonytalanítja el a versfölfötti lírai ént mind gúnyában, mind fájdalmában (hogy szinte azt sem tudja: melyik-melyik), ez járhatja körül vele költészete nagy kérdését, amelyet valahogy így fogalmazhatnánk meg: megérdemlik-e az emberi dolgok a megszólalás komolyságát? Ez a kérdés pedig sokak (itt elsősorban a laikusokra gondolok) érdeklődésére számot tarthat.

Imidzs, irodalomtörténet és: hogyan tovább?

Fenti elemzésben nagyrészt hagyományosnak tetsző megközelítésekkel és módszerekkel rajzoltuk fel a költő egyetlen kötetéből ránk tekintő „portréját”. Ez az eljárás mindenképpen némi magyarázatra (mentségre) szorul.

Elsőként utalhatnánk arra a jelenségre, hogy az utóbbi évek (évtized) irodalmában ismét – bizonyára nem szorosan vett irodalmi, hanem általánosabb kulturális, tömegkommunikációs folyamatok hatására – fokozottan jelentkezik az igény a szerzők világos irodalmi imidzsére (a klasszikus magyar kánon legnagyobb alakjai,

mint Petőfi vagy Ady is jeleskednek az ilyen imidzs-építésben), amely egy irodalmi műcsoportot sikeresen és könnyen identifikálhat. A jelentkező igényre Varró eddigi költészete is élénken reagál. (12) A dolgozat elején rámutatunk, hogy kötetzáró versében a költő szinte hiánytalanul felvonultatja azokat az attribútumait, amelyekből imidzsét össze kívánja állítani, ezzel a harmadik személyű (szándékoltan külsődleges) leírással tulajdonképpen a befogadói értelmezést szuggereálja, irányítja. Tágabb értelemben persze egy ilyen típusú irodalomértői rendszerben minden költői önértelmező gesztus imidzs-építés is egyben, ennek tudatában a „képmás” stabilizálására és destabilizálására is törekedhet a szerző. Varró az előbbi utat járja. Az imidzs-elméletnek persze nem kizárólag az irodalmi rendszerben van értelme, és egyáltalán nem abban gyökeredzik; a fogyasztói társadalom igényeivel és a pszichológia által felkinált szubjektum-elméletekkel, amelyek a bármilyen, tehát nem csak költői ént az állandó, dinamikus önmeghatározódás állapotában látatják, legalább olyan hatásosan alátámasztható. Lehetséges elemzési módszernek tűnik ennek az imidzsnek az összevetése magával a szövegkorpusszal, ahogyan ezt a dolgozat is sokhelyütt megpróbálta. Nyitott kérdés azonban, hogy ha el is fogadjuk ennek a szempontnak a jogosságát egy kötettel kapcsolatban, kiterjeszthetjük-e a túláltalánosítás veszélye nélkül – más alkotóknál – kötetek egész sorára: vajon leírható-e ez a pálya az imidzs és a korpusz közötti eltérések várható számszerű növekedésével? Most meg kell elégednünk annak jelzésével, hogy a kérdés nincs lezárva.

Egy újonnan jelentkező irodalmi mű nyilvánvalóan valamilyen többé-kevésbé meghatározott irodalomértelmezési térbe és irodalomtörténeti pozícióba érkezik, amennyiben elég jelentősnek tűnik ahhoz, hogy egy ilyen rendszerbe besorolható legyen. Ennek a térnek és pozíciónak figyelembevételével a Varró-imidzst egészében véve konzervatívként jellemezhetjük. A kilencvenes évek – vitathatatlanul heterogén és egyelőre nehezen rendszerezhető –

költői színterén, különösen a „fiatal költők” körében a meghatározó folyamatok (egyébként már a hetvenes évek hazai fordulata óta) (13) a versbeszéd énje ellen, a nyelv szükségyszerű elégtelenségének és megkerülhetetlenségének tudatosításáért zajlódtak, a hagyomány-szerűség felbomlását jelentették az értelmezők számára. (14) Ezzel a – jegyezzük meg, a szélesebb olvasóközönség és szélesebb szakma részéről máig nem igazán elfogadott (befogadott) – modernség utáni poétikával szemben is értelmezhető Varró visszafordulása a költészet hagyományosabb felfogásai felé, az önmagát felfedő, koherens szöveg, az öntudatánál lévő lírai én és a – viszonylag tágan értett – olvasó közönség elnyerhetőnek vélt rokonszenve felé. Ha forradalom ez, hát mindenképp „konzervatív forradalom”: semmi avantgardizmus. (15) Varró szerint *Balassi*, Petőfi vagy *Ady* mind: egy-egy arc, és költészete ilyen arcot akar neki magának is. (16) A megtartott arc, vagy az (irodalomtörténeti szempontból értett) „hátraarc” poétikájának mondhatnánk ezt. Meglehet, Varró nem is áll annyira szemben a „komoly kánon” szabályrendszerével, mint hisszük: a „komolytalan kánon” valójában a komoly-nak a – gyakran méltatlanul mellőzött – kiegészítője, azzal párhuzamos, és nem „utána” helyezkedik el. Ahogy Varró visszahelelyezi magát egy – ha nem is idilli, de valamivel problémátlanabb – irodalmi korlátrendszer fennhatósága alá, a hagyományos formavilág, az áttetszőnek megtartott versbeszéd, a tematika általános átélhetősége, – írjuk le végül! – „arányossága” és a koherens, „felhasználó-barát” imidzs eszközeivel, mintha azt sugallná: értsetek hagyományosan, értsetek úgy, mint régen.

Miközben elemzésünkben mindvégig hangsúlyozni próbáltuk ennek a kötetnek és költészetnek az értékeit, gazdagságát és (erényként értett) jellegzetességét, a háttérben mindvégig ott volt a „hogyan tovább?” kérdése is, amelynek megfogalmazása szolgál most a dolgozat zárásául. Egy közönség felé forduló költőt látunk, akinek irodalomfelfogása (arcok, imidzs, kánonikusság) igényli, hogy szinte vallomá-

sos líraként olvassák életművét (legalábbis az első két ciklust), hogy műveiből „öt magát” ismerjük meg, de közben a mindehhez számára látszólag elengedhetetlen, elemi közlésigény elapadását is észleljük. Ez a kombináció pedig mindenképp dilemma elé állítja a lírikust, miután egyetlen kötet alatt egyfajta logikai végpontig juttatta: hogyan kerülhető meg a kézenfekvő következtetés?

Jegyzet

(1) Lator (1999) írása, valamint Vörös (1999) és Borbély (1999) könyvbemutatói ezt a képet vannak hivatva rögzíteni a szélesebb olvasóközönségben. Lator megállapítja, hogy bár Varró tehetséges verselő, „verseiből hiányzik valami súly”; Vörös a költő csodagyerekek-imidzsének értelmes leírásával indít, míg Borbély a verstani kiforrottságot hangsúlyozza, noha felhívja a figyelmet a saját hang hiányára: „Mintha egy hang, a saját hang keresésének folyamatába hallgathatnék bele.” Ezt a képet rajzolja meg költői eszközökkel az idősebb pályatárs, Orbán Ottó Verses levél Varró Dánielnek című írásában, pt: „Az ifúság szikrája csak előleg” és „Ölomként súlyos lesz, ami ma könnyed”. A későbbi, hangsúlyosabb kritikai igénytel fellépő írások (Bedecs, 2000; Rác, 2000; Valastyán, 2000) sem térnek el jelentősen ettől az értelmezési úttól, közülük Valastyán adja a legárynyaltabb elemzést.

(2) Természetesen nagyon alapos magyarázatra lenne szükség Varró ironiájával, az ironia hitelességével kapcsolatban, erre ez a dolgozat nem vállalkozhat. Egy, a véleményem szerint Varróval rokon költői alaktól, Orbán Ottótól írott megfigyelés azonban egyfajta magyarázattal szolgálhat. Kulcsár Szabó (1993) Orbán ironiájával kapcsolatban így fogalmaz: „az ironikus ellentételezésnek olyan formája alakul ki /.../, amely nem az értékrend megsemmisítésére, hanem hiteles továbbvihetőségére irányul.” Talán itt sincs szó másról.

(3) A megfigyelést José Ortega y Gasset nyomán teszem, aki az esztétikait megcélzó kognitív tapasztalásról mint a modernséget jellemző olvasói újdonságról ír Korunk feladata című könyvében (157–167).

(4) Ezt a jellegzetességet (egyetlen alapötlet és sok konvencionális séma) Vörös (1999) az alkalmi vers – természetesen problematikus – fogalmával próbálja megragadni: „Az alkalmi vers az alkalom, ami a paródiát egyéni szöveggé változtatja”, írja Varró verseiről általánosságban.

(5) A motívumok vizsgálatakor Rác I. (2000) három különböztet meg: az évszak-, a betegség- és nyúl-motívumot. Ez utóbbi (általam át nem vett) motívum részletes és figyelmes leírását adja.

(6) A Bögge azúr formai elemzéséhez ld. elsősorban: Borbély (1999), Rác I. (2000).

(7) Ennek az eshetőségnek, az önéletrajziségnek a feltételezése persze nem minden irodalomelméleti

irányból egyformán elfogadható, és a legtöbb felől nézve – éppen az intertextuális írásmód miatt – problematikus. Mégis sok kritikus érzi ezt a „közvetlenség”, amelyről csak bizonyos esetlenséggel lehet – úgy látszik – beszélni. Vörös (1999) szerint „Jóformán fizikai jelenlétvágy jellemzi [Varró] magatartását, és teszi olyan megnyugtatóan egyértelművé, ugyanakkor a mai gyakorlattól eltérővé jelenlétét a versben.” Rác I. (2000) is megállapítja, főleg az első ciklusról szólván: „A lírai alany látszólag igen szorosán tapad a szerzői énhöz, némely esetben néven is neveződik, Varró Dánielként”. Valastyán (2000) Varró kendőzetlen „lírikus mivoltáról” beszél, a fentiekhez hasonló értelemben.

(8) Ennek az értelmezésnek a fényében bizony eléggé elnagyoltnak tűnik Lator (1999) leírása ugyanerről a rímről: „tudja ő nagyon is jól, hogy ez vagy az a rím tolakodó ziccer, nem illik megjátszani, mondjuk a náthára háthával útni rá, s ha már így kivédte a várható ajakbiggyesztést, nyugodtan megcsinálhatja”. Latornak bizonyára igazva van a jelenség (a rímelésre reflektáló rímek) észrevételezésekor, de éppen egy kivétel választ példának.

(9) Borbély (1999) találon állapítja meg, hogy Varró verseinek, intertextuális választásainak célja, „hogy közösség jöjjön létre a vers és a vers olvasói között”, ennek a törekvésnek a következtében pedig „az olvasótól független irodalom korábbi tétele is átértékelődni látszik”.

(10) Oláh (2001) viszont éppen azt nehezményezi, hogy az eredetileg semmitmondó versikéből Varró a „se füle se farka” sornak mindannyiszor tragikus színezetet kölcsönöz, és ezzel túlságosan egy adott irányba tereli a paródiák jelentését.

(11) Ezekben a megfigyeléseimben egyáltalán nem támaszkodhatok kritikai konszenzusra. Rác I. (2000) szerint a második ciklusban dominál a szerelem, míg az elsőkben „a középsikolás évek apró-cseprő eseményei” vannak középpontban. Bedecs (2000) szerint a boci-paródiák és a többi vers között nincs nagy különbség, ugyanaz a hagyománnyal folytatott játék motíválja őket.

(12) Ennek a felismerésnek az eredménye Valastyán (2000) kritikaindító megfigyelése, amelyben a PR-munka jelentőségét érzékelve Varrót „a megcsinált költő” kifejezéssel írja le.

(13) Erről természetesen nagyon sok elemzőtől lehetne idézetet hozni, az egyik legutóbbi megfogalmazás Margócsy (2000) összefoglaló írásából: „A költői én, azaz a hagyományos lírai paradigma szubsztanciális szubjektuma a hetvenes évek folyamán oly gyorsan és visszavonhatatlanul kétségbe vonatot a költészetben, hogy az ily alapvető líra-konstituensbéli változásra szinte alig találunk történeti analógiát.” Varróval kapcsolatos megfigyeléseink alapján persze fenntartásokkal kezelhetjük az idézett szöveg „visszavonhatatlanul” kitételét.

(14) ld. pl. Weér (1994) provokatív megfogalmazásait: „a költő felszabadult az olvasó alól” és „a szöveg nem mindig akarja felfedni magát”.

(15) Bedecs a kötet versbeszédéről megállapítja, hogy az nem nyitja meg a megszokott metafizikai és

nyelvkritikai horizontokat (utóbbival nagyjából egyet érthetünk). Oláh elvárásainak ad hangot a következőképpen: Varró „a nyelv önműködő természetében az első kötet tanulsága szerint még nem hisz annyira, hogy a hagyománnyal való találkozás helyét is a nyelv erőszakos anyagiságának közegében merje kijelölni.” Szerinte Varró „idősebb pályatársaktól” (itt Kovács András Ferencre vagy Kemény Istvánra gondolhatunk) „csak a manírt kölcsönzi”.

(16) Nem érthetünk tehát egyet Bedecsnek azzal a megjegyzésével, hogy „a költői szerep újradefiniálása a kötet egyik legfőbb programja”, és a korábbiak értelmében azzal sem, amikor a metafizikailag érintett költői pózról állítja, hogy azt Varró „mindannyiszor élesen el is utasítja”. Valastyán viszont, a konstatació elmaradásának okát kutatva helyesen veszi észre, hogy Varró „könnyűsége” – a mi szempontunkból: „csupán” – abban áll, hogy gyakran a poétikailag kevésbé kockázatos megoldásokat választja – eszerint Valastyán ugyanabban a poétikai és irodalomtörtéti rendszerben látja elhelyezhetőnek Varrót, mint a klasszikus elődöket.

Irodalom

Bedecs László (2000): Az óvodától az egyetemig. *Jelenkor*, 1. 94–99.

Borbély Szilárd (1999): Verstani mustra a Bögre azúrba'. *Élet és irodalom*, 1999. június 11. 15.
Kulcsár Szabó Ernő (1993): *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó, Budapest.
Lator László (1999): Csak fényes szellemek. Népszabadság, május 22.

Margócsy István (2000): Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról. *Alföld*, 2. 22–32.

Oláh Szabolcs (2001): Elbeszélhető beszélgetés? *Alföld*, 2. 113–120.

Rácz I. Péter (2000): Költészettani gyakorlatok. *Jelenkor*, 1. 100–103.

Valastyán Tamás (2000): A könnyűség poézise? *Alföld*, 6. 99–104.

Varró Dániel (1999): *Bögre azúr*. Magvető, Budapest.
Vörös István (1999): Szemrím, fűlsonett, versláb. *Élet és irodalom*, június 11. 15.

Weér Ivó (1994): „Komolyhon tartomány a mi kamránk”. In: Károlyi Csaba (szerk.): *Csipesz a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*. Nappali Ház. 39–50.

A dolgozat elkészítésében nyújtott segítségért köszönetet mondok Szűcs Zoltán Gábornak és Koltai Rékának.

Testlár Ákos

Meisterwerk

Krasznahorkai László: Az ellenállás melankóliája –

Tarr Béla: Werckmeister harmóniák

Talán nem tévedek, ha úgy látom, hogy az 1990-es évek nagy mű iránti várakozását a kétezres esztendő során az irodalomban Esterházy Péter 'Harmonia caelestis' című nagyregénye, a filmművészetben pedig Tarr Béla, 'Werckmeister harmóniák' című nagyjátékfilmje teljesítette be.

A „nagy mű” iránti igény vélt vagy valós betöltését az Esterházy-regény és a Tarr Béla-film gyors és látványos – a film esetében talán éppen ezért is heves vitát kiváltó – kanonizálása is mutatja. A 'Werckmeister'-film esetében ezt azért is fontos konstatálni, mert Esterházy korábbi műveivel ellentétben Tarr Béla eddigi filmjeinek (még a 'Sátántangó'-t is ideértve) kétségkívül volt egyfajta 'apokrif' jellege, és mintha azt tapasztalnánk, hogy a korábbi Tarr-filmek mintegy a 'Werckmeister' felől, annak előzményeként, előkészítőjeként, utólagosan találják meg és foglal-

nák el az őket megillető helyet, mintha visszamenőlegesen válnának a filmes kánon részévé: prekanonikus művé.

Esterházy regényében és Tarr Béla filmjében még valami más – már a művek címében – is összecseng: és ez éppen az összhang, a kozmikus és zenei értelemben vett harmónia. A 'Harmonia caelestis' és a 'Werckmeister harmóniák' mondhatni: változatok harmóniára vagy harmónia-variációk. És e „harmónia-párhuzam” korántsem merül ki a művek címében: valahol mindkét mű az égi és a földi harmónia, a kozmosz és a káosz, a rend és a