

problémákra adott válaszai időben és térben hogyan állják meg helyüket? Milyen választ adnak a versre (és az azt magában foglaló egész költészetre) azok, akik a társadalmi igazságot másféle aspektusból gondolják el? Hogyan viszonyulnak azok az irodalomtörténészek a *Búcsúlevél*hez, akik az elmúlt húsz év lírai élvonalából, a költészetről való irodalmi közbeszédéből leginkább hiányolják a közéleti érdekeltsgű verseket, illetve az azokról folytatott diskurzust? Hogyan viszonyul majd hozzá a történelmi távlat birtokában lévő utókor, különösképp, ha az adott költészet által reprezentált igazság utólag nem igazolódik? És persze a kritikának komoly feladata, hogy nem nyelvről kell elsősorban beszélnie Kemény-kötetek kapcsán: íme egy költészet, amelynek igazságairól lehetne akár vitatkozni.

A klasszikus költőszerep persze nem tartható fenn kételyek nélkül Kemény költészetére vonatkozólag. Annak legutóbbi korszakában legalábbis egyik alapvető beszédmódja volt a közösségiség, a képviselési igény bejelentése, vagy egyenesen, az igénylésen túl is lépve, maga a reprezentáció deklarálása, amelynek gyenge pontja, tudjuk jól, a képviseltek körének sok esetben meghatározhatatlansága, illetve a felhatalmazás kérdése, egyebeket nem is említve most. Kemény költészete óhatatlanul személyes marad még akkor is, ha az alanyi költészet kereteiből kilép, legfeljebb megszólító jellegű, de a megszólított személye sokszor bizonytalan. Például a *Délben*: „Átadom a korszakot. Működik” stb., és persze nem tudjuk, kinek. A versszerkezet modalitásában benne rejlik annak lehetősége is, hogy az individuum/szobjektum áll szemben a közösséggel: átadom *nektek, vigyétek* (persze emellett az egyes szám is kiolvasható), mindenképpen általános értelmű és érvényű a megszólított. Mindez pedig egyenesen a magyar modern költészet hőskorára utaló attitűd. A klasszikus költőszerep bár újjáéled Kemény költészetében, mégis módosítja e képet: a mai költő még mindig nem akar vátesz vagy vezér lenni, nem lobog magas hőfokon lelke lángja stb., verse egyszerre panasz és számvetés, még csak az sem letisztázott, hogy a kétely a közösségből, az egyénből, vagy a mindkettőt magában foglaló, fölöttük álló körülményekből eredeztethető-e. Ennek leglátványosabb példája az *élőbeszéd* talán túl keveset emlegetett nagyverse, a *Fel és alá az érdligeti állomáson*.

Kemény költészetét azért tartom ma sok minden egyéb mellett legfontosabbként jelentősnek, mert veszi magának a bátorságot, hogy járatlan utakról más járatlan utakra térjen, de még akár mára gyommal-gazzal benőtt, elhagyatott, letagadott utakra is akár. Költői működésének sok fejleménye közül az egyik legfontosabb, hogy konzervatív költészeti értékek újrafogalmazójaként a magyar irodalom egyik legfontosabb hagyományát nyithatja föl újra, teheti elfogadottá és értheti el értelmezői horizontunk kítágítását. Költészete, ahogy az erdélyi Helikonban mondja, „nemes konzervativizmus és rakenroll”. Még mindig figyelni kell minden szavára, akkor is, ha azt mondja, most egy kicsit nézzünk hátrafelé is. De közben előre megyünk.

▸ *Milián Orsolya*

## A rövid-történetektől a nagyregényig, avagy a „Nagy történet” ellenében\*

– *Kemény István prózájáról* –

„Jó-e vagy rossz: a mi dolgunk a világban az, hogy ilyen estéket töltsünk együtt. Vagy jobbakat. Hebrencsek legyünk és tehetetlenek. Fecsejéljük hülyeségekre az időnket. Ne bírjuk végigcsinálni, ami rossz.”  
(*Ismeretlen Budapesti Mester*)

**„Hebrencs” keret – előzetes morfondírozások**

Az alábbiakban Önök elbeszélést fognak olvasni, Kemény István prózájának egyik lehetséges, az elbeszélő önkényének kített történetét, erősebben fogalmazva: az elbeszélő által *manipulált* történetet.

Áttekintésre törekvő írások esetében az irodalomkritikus, monográfusi történetmondói gyakorlat legáltalánosabban alkalmazott sémája a lineáris, a kronológiai idő szerinti (a kötetek megjelenési sorrendjét követő) elbeszélés, amely – az egyes könyvek közti poétikai, motivikus stb. kapcsolódások feltárásával párosulva – jellemzően a nevelődési regény műfaji kódját aktivizálja. Hiszen ezek a narratívák általában az úgynevezett irodalmi indulástól veszik kezdetüket, s a „gyermekkor” útkeresőnek titulált epizódjaitól kísérlik meg nyomon követni a nagy öregg, de legalábbis érett fővé cseperedést, törekedve arra, hogy kijelöljék az életmű csúcását, szerencsés esetben csúcseit. Gyanúsán hegeliánus, gyanúsán modernista ív ez, elsősorban az előremutató fejlődés, a *Bildung* projektje miatt, amelyet magába foglal, s amely gyakran a műfajok nyílt vagy burkolt rangsorolásával sodródik össze. Prózairói karrierék, prózai munkásságok összegző elbeszélései így gyakorta – számos esetben természetesen az írói pálya fejleményeit követve – a kisebb formáktól (novella,

kisregény stb.) a (nagy)regényig vezetnek, e történetekben pedig remekműként, a nagybetűs Műként, afféle főhősként sokszor ez utóbbi szerepel.<sup>1</sup>

Én sem fogom teljes mértékben megbontani ezt a bejáratott elbeszélésmodellt, amennyiben az egyes fejezetekben magam is jórészt a Kemény-kötetek megjelenési sorrendjéhez fogom igazítani a történetemet. Ugyanakkor igyekszem olyan csomósodásokat kijelölni és valamelyest körültagogatni, amelyek nem a „kicsiktől” a „nagy Műig” haladó lineáris (nagy) elbeszéléssé kapcsolódnak össze, sokkal inkább olyan poétikai hálózatot hoznak létre, amely a Kemény-próza hálózatszerű jellegét is – részlegesen – lefedheti. Három ilyen sűrűbb csomósodásról lesz szó: 1. Kemény prózájának intermedialitásáról (a filmszerűségről és a vizuális kultúra egyéb nyomairól); 2. a műfaji kódok ötvözéséről (elsősorban a rövidtörténet és a regény kapcsolatáról); 3. Kemény történelemfogalmáról és -használatáról, ami véleményem szerint szorososan összefügg az alkalmazott elbeszéléstechnikák kérdésével.<sup>2</sup> Feltevésem szerint e szempontok mentén dekonstruálható az a „-tól -ig” struktúra, amely dolgozatom címében – „a rövidtörténetektől a nagyregényig” – bukkant fel<sup>3</sup>, s amelyet ezennel törlésjel alá helyezek, mellérendelő szerkezetre cserélve azt fel. Dolgozatom címe tehát mostantól a következő: *A rövidtörténetek és a nagyregény, avagy a „Nagy történet” ellenében*.

Kemény István prózai életművének nagy elbeszélésszerű (a *Kedves Ismeretlen* koronagyémántként feltüntetető) bemutatása, vagyis egyféle „Nagy történet” megírása elől azzal az önkényes olvasói lépéssel is elszököm, amellyel a prózatermés vizsgálatát leválasztom a Kemény-költészettel való összevetésről.<sup>4</sup> Úgy fogok tenni, mintha a Kemény-líra nem is létezne.<sup>5</sup> Nem az olvasó hatalmi pozíciójának, zsarnoki szerepének fitogtatása ezzel a céloom, feladatom elbogatellizálása sem vezet. Vitatható – meg lehet, jogtalan és erőszakos – kérdésem a következő: milyennek mutatkozik, milyennek látszik ez a próza akkor, ha az életmű lírai korpuszától függetlenül, önmagában kíséreljük meg szemügyre venni?

Kérdésem alapján már sejthető, hogy jelen vizsgálat szövegkorpusza *Az ellenség művészeté*<sup>6</sup> (1989), a *Témák a Rokokó-filmből*<sup>7</sup> (1991), a *Család, gyerekek, autó*<sup>8</sup> (1997) és a *Kedves Ismeretlen*<sup>9</sup> (2009) című kötetekből áll össze. Természetesen már itt, a terület körülhatárolásánál beleütközöm a vers *vs.* próza, pontosabban a verspróza *vs.* rövidtörténet problémájába. A továbbiakban részletesebben fogom érinteni ezt a kérdést, itt mindössze annyit jegyzek meg, hogy bár a recepció az utóbbi időben az első két kötet szövegeit meghatározó jelleggel versprózaként emlegeti, a magam részéről ezeket – Takáts József megfigyelését<sup>10</sup> követve – rövidtörténeteknek, vagyis a kisprózai formák közül is a legkisebbeknek fogom fel. Értelmezői irányultságomból az is következik, hogy a műnemkeverő, két (egy rövidtörténet- és egy vers-) ciklusból, valamint egy Ady-törésvonalból összeálló *Témák a Rokokó-filmből* című kötet esetében csakis a címadó rövidtörténet-füzettel fogok foglalkozni.

**Ismeretlen Budapesti Mester:**

*Ismeretlen budapesti mesterek*<sup>11</sup>

*Az ellenség művészete* és a *Témák a Rokokó-filmből* kortárs recepciója a nyolcvanas évek végi, kilencvenes évek eleji úgynevezett szövegirodalom kontextusában helyezte el e köteteket, leggyakrabban Garaczi László *Tartsd a szemed a kigyón!* és *Nincs alvás!* című könyveivel, Németh Gábor *Angyal és bábujával*, illetve Kukorelly Endre *A Memória-part* című kötetével rokonítva őket. A mozaikszerű építkezés, a töredékes elbeszélésmód, a lirizált nyelvhasználat közös jellemzői kétségkívül jogossá teszik együttes tárgyalásukat, itt azonban Kemény korai prózájának a Garaczi-szövegekkel való hasonlóságát emelném ki.

A *Nincs alvás!*-sal kapcsolatban Abody Rita hívta fel a figyelmet arra, hogy „Garaczi prózájának valamennyi alapvető szerkezeti sajátossága [a] [...] vizualitásra [...] vezethető vissza.”<sup>12</sup> Eszerint a történetmondás montírozó technikája, a nézőpontok és elbeszélő pozíciók váltogatása a filmszerűséggel, illetve a videoklipek gyorsan feltűnő – gyorsan eltűnő képeinek szerveződéssel volna magyarázható. Az irodalmi szövegek olyan eljárásait szokás „filmszerűnek” nevezni, amelyekről azt feltételezzük, hogy azok a mozgóképi médiumtól eredeztethetők, például: gyors montázs, tömör, sűrített ábrázolásmód, a mozgás fokozott érzékeltetése térben és időben, az elbeszélő kamera-nézőpontja stb. Röviden jegyzem meg, hogy vizualitás és irodalom között korántsem tisztázható mindig egyértelműen az egymásra hatás, pontosabban az előzetesség-struktúra kérdése. Kemény szövegei azonban olyan mértékben telítettek filmes és statikus képi allúziókkal, hogy a vizuális kultúra praxisaitól való „direkt átvétel”<sup>13</sup>

<sup>1</sup> S ha nem tévedek, a kortárs intézményes – kritikai, kiadói – köztudat a (nagy)regény megírását szintén az adott író „nagykorúságának” jeleként értékeli.

<sup>2</sup> Ezek a szempontok természetesen nem teljesen ismeretlenek a Kemény-recepcióban, ennek részletes számbavételétől azonban itt eltekintek.

<sup>3</sup> Mellesleg a *Kedves Ismeretlen* kritikáiban (már persze, ahol egyáltalán tekintettel vannak az előzményekre) pontosan ez a bevezetőben említett nevelődési-regény-mintázatot reprodukáló narratíva jelentkezik. Lásd például URFI Péter kritikájának második bekezdését: *Időnk Latmosban*, Revizor, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1537/kemeny-istvan-kedves-ismeretlen/> [2011. 08. 23.]

<sup>4</sup> Tudom: összefüggnek.

<sup>5</sup> Önkényességemben sem vagyok egyedül. Elődömként tarthatjuk számon Beck Andrást, aki csak *Az ellenség művészetének* első fejezetére koncentrált, bár a líra és a próza küzdelmének – megítélésem szerint eléggé elnagyolt – allegóriájával a kötet egészére vonatkozóan is tett értelmező megállapítást. Lásd: Beck András: *Az ellenség művészete (Kemény István regényének bevezetése) = Csipesszel a lángot*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994, 167–175.

<sup>6</sup> KEMÉNY István: *Az ellenség művészete*, Holnap, Budapest, 1989.

<sup>7</sup> KEMÉNY István: *Témák a Rokokó-filmből*, Holnap, Budapest, 1991.

<sup>8</sup> KEMÉNY István: *Család, gyerekek, autó*, Palatinus, Budapest, 1997.

<sup>9</sup> KEMÉNY István: *Kedves Ismeretlen*, Magvető, Budapest, 2009.

<sup>10</sup> TAKÁTS József: *Rövidtörténet, 1986, posztmodern = Csipesszel a lángot*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994, 9–23. Vö. különösen: 14–15.

<sup>11</sup> *Család, gyerekek, autó*, 28.

<sup>12</sup> ABODY Rita: *A légy szeme (Bevezetés az „alternatív próza” olvasásába – Garaczi László műveiről) = Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, szerk.: KÁROLYI Csaba, Nappali Ház, Budapest, 1994, 149–167 [162].

<sup>13</sup> SÁGHY Miklós: *A fény retorikája. A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2009. Vö. különösen: 35–61.

\* A tanulmány írása idején a szerző a TÁMOP-4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0005 azonosító számú, *Kutatógyletemi Kiválósági Központ létrehozása a Szegedi Tudományegyetemen* című projekt posztdoktori ösztöndíjában részesült.

jelensége avagy ezeknek a Kemény-prózára tett „közvetlen hatása”<sup>14</sup> aligha vitatható. Megítélésem szerint ez a megfigyelés e próza fikatív képi mozzanataival kapcsolatban is fenntartható, amennyiben ezek (többé-kevésbé visszakövethető módon) létező képi gyakorlatok, képi technikák nyomait „örzik”.

Ahogy a *Család, gyerekek, autóból* vett fejezetcím is előre jelezte, a Kemény-szövegektől egyáltalán nem tartom idegennek a vizuális kultúra elemeinek, tárgyainak megidézését. Azt sem tartom elképzelhetetlennek, hogy e tágabb kulturális – nem színtisztán nyelvi-irodalmi – kontextus fényében máshogyan mutatkoznak meg Kemény prózái. Így például az utóbbi időben rendre a „nehezen olvasható” kritikai megjegyzésében részesített első két kötet médium- és szövegközi játékaira<sup>15</sup> figyelve olyan izgalmas műfaji kísérleteket fejthetünk fel, mint a filmleírásokkal és filmszinopszissal tűzdelt, rövidtörténetekből szőtt kisregény (*Az ellenség művészete*), illetve a szintén rövidtörténetekből összeálló film-elbeszélésfüzér (*Témák a Rokokó-filmből*). Az első két kötet intermedialis közlekedéseire, illetve a rövidtörténetek gyors, egymással összefüggő sorozattá rendeződő váltakozásaira fókuszálva az is szembeüthet, hogy a megfogalmazott helyzetek, állapotok, események (*Az ellenség művészete* esetében 122 számozott szövegrész, a *Témák a Rokokó-filmből* esetén a „témák”, vagyis a filmterv epizódjainak szinopszisszerű sorjázása) egy-egy „képecskéhez”<sup>16</sup> (az „idyll” szó eredeti jelentése), dinamikus láncolataik pedig pergő képsorokhoz hasonlatos.

Kemény prózájában a képeknek és a szavaknak, a vizualitásnak és a verbalitásnak többszörösen összetett kapcsolatai jelentkeznek, az intermedialis alakzatok e próza sajátos összetevőit, jellemző narrato-poétikai stratégiáit képezik. A képi kontextusok megidézése, illetve maga a képhasználat több szinten valósul meg. Egyrészt mindegyik általam tanulmányozott kötetben beszélhetünk a képek jelenlétéről tematikus szinten, legyenek bár ezek képzeletbeliek vagy tényszerűen létezők, statikusak (festmény, fotó, rajz, mandzsettagomb, kártyaábrázolás stb.) vagy mozgóképek. Másrészt a képiség kérdését a történetalakítás és az elbeszélés(módok) szintjén is vizsgálhatjuk. A filmes médium tematikus szóba hozásai – Antonioni filmjeinek megidézése, a *Visszatérés Kithéráról* (*Az ellenség művészete*, 43) vagy *Visszatérés Kithéra szigetéről* (*Az ellenség művészete*, 46) című film leírásai, a *Témák a Rokokó-filmből* „werkfilmje” – mellett az első két kötet szövegeinek ritmusa, narratív „vágástechnikája” erősen videoklipyszerű, s talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Kedves Ismeretlen* narrációja sem egészen mentes a filmszerű megoldásoktól. A párbeszédnek ez utóbbiban sokszor központi szerepre tesznek szert, amennyiben a szereplők hangjai olykor átvállalják a narratori történetmondás feladatait. Bár a regény időkezelése, vagyis az énelbeszélő szabad mozgása az időben az emlékezés tudati munkájának működéséhez is köthető, Krizsán Tamás előre- és visszautalásai, ugráló vágásai és montírozásai a különböző történelmi korok vagy időszakok között a *flashback* és a *flashforward* (időcs)úsztató technikáihoz is kapcsolható. Emellett az Emma életébe beszűrődő, személyes történetének

menetét meghatározó személyeket az élete „filmjének” elkészül-tén munkálkodó stábtagokként nevezi meg az e helyütt mindentudónak mutatkozó, a szereplő gondolataiba akadálytalanul belátó narrátor: „Szegények, [a nagymama, a nagypapa, Patai, sőt Gál Ervin] gondolta Emma, olyanok, mint a nevek a stáblistán. A boldogságom stáblistája.” (*Kedves Ismeretlen*, 121) E tekintetben az sem elhanyagolható, hogy a *Kedves Ismeretlen* záró ordításában Tamás (nem teljes körű) seregszemlét tart a regény, illetve életpbeszélése szereplői fölött. A *Kedves Ismeretlen* végén így egyfelől egy lefutó stáblistát követhetünk, másfelől – Emma filmnézői habitusával összeolvasva (Emma mindig végignézi, végigolvassa a stáblistát is) – a központi szerepet betöltő alakok mellett az elbeszélésben kevésbé hangsúlyosan jelen lévő figurák említése által a mellékszálak, avagy a mellékesnek látszó életek is Tamás „filmjéhez” nélkülözhetetlenként mutatódnak fel. A fentiek mellett a képek különböző önreflexív vagy metafikciós szerkezetek létrejöttében is segédkeznek (lásd például a *Visszatérés Kithéráról* című film szerepét *Az ellenség művészete*-ben, illetve a *Nagyítás* zárójelenetéből merítő „Art-tenisz” játékot; a *Kedves Ismeretlen*-ben a stáblista önreflexív szerkezetét), vagy éppenséggel olyan allegorikus kicsinyítő tükör (*mise en abyme*) szerepét veszik fel, ami mintegy kimerevítve magába sűríti a regény egészének idő-, történelem- és világszemléletét (Torrington fényképeinek ekphrasziszai).

Nézzük mindezt kicsit közelebről. A médiumköziség figurációi mentén gondolkodva aligha lehet kétséges *Az ellenség művészete* és a *Témák a Rokokó-filmből* szoros összefüggése. Nem pusztán a mindkét kötetre jellemző szaggatott narráció, sűrű és rövid szöveg- vagy képdarabokban való beszéd hurkolja egymásba őket, hanem a film médiumának, illetve a rokokó művészettörténeti korstílusának felhasználásai is. *Az ellenség művészete* egyik történetszála egy művészi „dokumentumfilm” (*Az ellenség művészete*, 43) (avagy természetfilm) elkészítése és megtekintései mentén bonyolódik, amelyet – legalábbis részben – Watteau *Indulás Kithaira szigetére* című, a rokokó egyik min-

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Bár az auditív médiumok (pl. beszédhang, zene) e prózában szintén hangsúlyos szerepet játszanak, jelen dolgozatban mindössze a verbo-vizuális kapcsolatokat érintem. De megjegyzem, hogy *Az ellenség művészete* második fejezetének, *Emi könyvének* „monoton darálása” (*Az ellenség művészete*, 95) jórészt olyan drámai monológként, terapeuta vagy „agymosó” beszédként hangzik el, amely – lévén előre betanult szöveg, amitől a figura saját bevallása szerint egyetlen szóval sem térhet el – mechanikussága, automatizmusa miatt magát a szereplőt is inkább afféle beszélő gépként, semmint biológiai, humán lényként helyezi el. (Lásd még a fegyverként alkalmazott magnókazettákat *Az ellenség művészete*-ben, illetve Zsolt és Csaba „beléjük programozott szövegét” – *Az ellenség művészete*, 51.) A dehumanizáció és elszemélytelenítés ilyen jelentkezése (az önálló akarattól, a beszéd szabadságától való megfosztással együtt) megítélésem szerint szorosan összefügg azzal a techno-pesszimizmussal, amely a *Kedves Ismeretlen*-ben is felbukkan, s amely szerint az emberiség jövőjét a (csúcs)technológia teszi kockára. Ne feledjük azt sem, hogy a *Kedves Ismeretlen*-ben Gábor a technológia pusztító hatásának igazolásaként, a fejlődésbe vetett modernista hit kudarcaként értelmezi John Torrington halálát.

<sup>16</sup> Az „idyll” (*Az ellenség művészete*, 175) [gör. *eidyllion*] eredetileg a „képecske” jelentést hordozta, Theokritosz nevezte így pásztorköltményeit.

tadarabjának tartott festménye<sup>17</sup> inspirál. A *Témák a Rokokó-filmből* már címében is *Az ellenség művészete* motívumait foglalja magába: egyrészt a „Rokokó-film” *Az ellenség művészete* említett betétszálára utal vissza, másrészt a „témák” kifejezésével *Az ellenség művészete* első fejezetének, „Karolin történelemkönyvének” „felvillanó témáira” játszik rá. Emellett a *Témák a Rokokó-filmből* – *Az ellenség művészete*-hez hasonlóan disztópikus fantáziajátékokkal tűzdelt – története (részben a *Család, gyerekek, autó* narratív ívéhez is hasonlóan) *Az ellenség művészete* legnagyobb tudással bíró elbeszélőjének, Eminek az „útleírását”, vagyis a szöveg körkörös mozgására tett reflexióját követi: „velem együtt eljutsz a meseszerűből a valóságosba és vissza” (*Az ellenség művészete*, 42). Míg a fitogtatott fikcionalizáltság, továbbá Emi részleges implicit szerzőként viselkedése miatt a kisregény világán belül a középső, „piszkosnak” (*Az ellenség művészete*, 155) nevezett fejezet hat reálisabbnak, sajátos pszichiátriai kezelésnek, addig a *Témák a Rokokó-filmből* tömör mesétől indulva jut el záró, kvázi-realisztikus elmeegógyintézetbeli jelenetéhez, hogy onnan ismét a kezdő helyszínhez és meséhez, Megvetett Adolf udvarához kanyarodjon vissza. A *Család, gyerekek, autó* műfajából (az Élet és Irodalomnak írt tárcasorozat) is következően referenciálisabb, valóságközelibb, önéletrajzi elemekkel dúsitott kötet, ám a Bolond figurájával bekövetkező események elbeszéléssel ismét a mesék, de legalábbis a(z) áltörténelmi) mondák világától indul, kezdettől fogva különféle reáliákkal elegyítve azt, hogy a budapesti művész-életmód és a közeli-keleti út leírásának epizódjai után, az előző kötetekhez képest természetesen sokkal kevésbé hangsúlyos módon a „koboldnépség” (*Család, gyerekek, autó*, 146) megjegyzésével újra összevegyítse a fikció világrétegeit.

A két kötet szoros intratextuális összefüggése megengedi azt, hogy a *Témák a Rokokó-filmből* *Az ellenség művészete* egyik szálának bővítményeként, afféle függelékként értelmezzük, de a két szöveg viszonya folytatásként vagy illusztratív kommentárként is elgondolható. Ennek megfelelően a *Témák a Rokokó-filmből* prózái „a Rokokó stábjá” (*Témák a Rokokó-filmből*, 23) által bejárt útról, azaz egy készülő film jeleneteiről számolnak be, s ebben az értelemben a *Témák a Rokokó-filmből* a hagyományos filmnovella műfajának megújításaként, rövidtörténetekből szőtt füzérként gondolható el.

Mint az köztudomású, a rokokó a barokknál könnyedebb, a barokknál díszítettebb ornamentikát kedvelő stílust jelent, és fölöttébb jellemzőek rá az aszimmetrikus, rapszodikus vonalvezetések – Kemény korai prózájának szabálytalan, a töredékekből szeszélyesen építkező történetmondására vonatkozóan a „rokokó” az elbeszélés modorának önmeghatározásaként is értelmezhető.

Watteau rokokó festményének töredékes ekphrasziszát *Az ellenség művészete*-ben a filmrendező, a fikció szerint egy ideig Antonioni munkatársaként tevékenykedő Hell Andor nézőpontjából, Emi elbeszélői közvetítésében olvashatjuk. Andor filmtervei („ember-telen objektivitású” – *Az ellenség művészete*, 98; „tájkép

lesz, idill” – *Az ellenség művészete*, 119) a – tájképfestészet kivételével általában csak a képek háttérét adó – természet főhőssé előléptetésével kapcsolatosak, a film emberi szereplői mindössze elszemélytelenített, járulékos tényezők<sup>18</sup>, ennyiben pedig filmje épp a tradicionálisan ember és természet harmonikus kapcsolatát megjelenítő festészeti műfaj, a (rokokóban is népszerű) idill vagy legalábbis az idillikus reprezentáció ellenében, annak kifordításaként hat. A karakter elképzelései felől nézve kevésbé meglepő a Watteau-festmény egyedi interpretációja, amely szerint „a kép hőse” „a kép egész jobb oldalán sötéten, komoran kezdődő erdősség” (*Az ellenség művészete*, 120), amelyhez képest a festmény emberpárjai jelentékteleneknek bizonyulnak, sőt a Watteau-festményen hangsúlyos szerepet játszó szerelem-toposz is lényegtelen-né válik. *Az ellenség művészete* nyitó szövegrészében (*A hazai lelet*) felbukkanó sztereoszkopikus kép „rokokó idilljében” (*Az ellenség művészete*, 7) szintúgy alig érzékelhető foltként jelenik meg az emberi elem: mindössze „abroncsszoknyája csücske látszik a kép szélén” (*Az ellenség művészete*, uo.), illetve testének természetes lenyomata, árnyéka vetül a tájra. Ez a nyitó „képecske” egyfelől Hell Andor Watteau-interpretációját vetíti előre (narratív prolepszis), másfelől Hell képszemlélésének nyelvi-képi illusztrációjaként is szolgál, amennyiben a táj domináns szerepével mintegy valóra váltja, „lefordítja” a Watteau-festmény Hell által kissé elferdített verbális reprezentációját.<sup>19</sup> Az ember(i) eltüntetését, „leletté” vagy tárgygyá minősítését *Az ellenség művészete* egészét tükröző, szerkezetét magába tömörítő 109-es szövegdarab immár nem a képi, hanem a verbális reprezentációra vonatkozóan említi meg, ismét kiemelve az „elhangzó” szövegek műviségét, megcsináltságát, ha tetszik, a fikтивitást: „[a] szereplőim, önálló életre képtelen emberek, dolgok, mágikus dolgok stb. voltak” (*Az ellenség művészete*, 155). A film- és képleírások eltárgyasító szemlélete tehát – az említett *mise en abyme* révén – *Az ellenség művészete* konstruált világát is jellemzi, legalábbis domináns elbeszélője vagy hangja szerint, s úgy tűnik, ezzel itt egyedül a fel-felbukkanó szerelem-motívum (elsősorban Tilda és Iván története) szegül szembe.

Reményeim szerint az eddigiekből láthatóvá vált, hogy a látványoknál elidőzés eseteiben az elbeszélés különböző stratégiái, a történetmondás és az arra tett reflexió ötvöződnek egymással, de Kemény prózájában a látványszerűségek olyan alkalmakat is kínálnak, ahol a történelem és a személyes történet, a kronológiai és a szubjektív idő metszi egymást. Ilyen kereszteződéséknél

<sup>17</sup> A festménynek több címváltozata ismeretes, s maga Watteau is több változatban dolgozta fel a témát. Az 1717-es változaton ábrázolt cselekmény alapján több művészettörténész a *Visszatérés Kithaira szigetéről* címváltozat mellett érvel. A görög mitológia szerint Kithéra szigetén született Aphrodité, s e szigetre utazva mindenki megtalálhatja szerelmét. Watteau festményének jelenete mindkét allegorikus jelentést (a szerelem megtalálása felé indulást, illetve az abból való kijózanodást) hordozhatja.

<sup>18</sup> „[K]imondottan, érezhetően csakis díszletnek használt fiatal, emberi szereplők” – jegyzi meg Emi a film láttán (*Az ellenség művészete*, 47).

<sup>19</sup> Röviden jegyzem meg, hogy a nyitó „idill” az ábrázolás arányainak (a természet és az ember szerepének) felborításával Watteau kompozíciójának vagy magának az *Indulás Kithaira szigetére* című festménynek a (vizuális) megfordításaként is interpretálható, újabb intermedialis játékot indítva el.



tartom számon a Torrington-fénykép regénybeli leírásait és értelmezéseit.

Ahogy a nagyregény több értelmezője már megfigyelte, a narrátor-főszereplő alapvetően az identifikáció stratégiájával viszonyul a folyóiratban látott fotográfiához, azonosul a 19. századi fiatal férfival: „Félrehajtottam a szemfedőt, és ott láttam alatta magamat. Nyitott koporsóban fiatal hulla. Egy fiú nagy tervekkel, nagy álmokkal felfedezőútra indult, és belefagyott a sarki jégbe.” (*Kedves Ismeretlen*, 237); „egy vicsorgó, fagyott hullának láttam magamat éppen” (*Kedves Ismeretlen*, 13). A képszemlélés azonban az elborzadással és a félelemmel, vagyis az *unheimlich* megtapasztalásával szintén együtt jár, Tamás számára *memento moriként*, a saját halálára emlékeztető, azaz a várható, biztos jövőt felvillantó jelként is funkcionál: „Láttam a halott arcát, és ha mástól nem is, de attól az arctól kéne elmenekülnöm innen, akárhova és azonnal, mert úgy fogom végezni, mint ő.” (*Kedves Ismeretlen*, 206) Torrington fényképének félelmet-borzadályt keltő [*abjekt*] hatása az élőnek látszó, vagy legalábbis az élet nyomait kitartóan őrző, mumifikálódott arc és a halál ténye közti kontrasztból ered. (Patai képről adott értelmezése [*Kedves Ismeretlen*, 215] valóban Miskin és Ippolit Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében Holbein *Halott Krisztus*ával kapcsolatos megfigyeléseit visszahangozza, ennek implikációit Nyilas Atilla remekül taglalta.<sup>20</sup>) A halál során a mozgó, eleven, lélegző test néma képpé alakul, még hozzá olyan képpé, amely rövid idő múlva bomlásnak indul. Torrington teste azonban éppen a roncsolódással, a teljes eltűnéssel dacol. Testének-arcának másfél évszázaddal a halálát követően bekövetkező felbukkanása, továbbá arcának a szemlélők által „mainak” (*Kedves Ismeretlen*, 218) tartott jellegzetességei zárványt hoznak létre az időben, olyan „időgépet”, ahol (az őt vizslató szempárok tükrében) múlt és jelen szinte elválaszthatatlanul egymásba csúszik. Tamás identifikációs képértése, Torrington és Tamás egymásra rétegződő arca a temporalitás (sőt bizonyos értelemben a történelem) diszlokációjával jár együtt, tökéletesen illeszkedve a főszereplő sajátos időtapasztalatához<sup>21</sup> és a regény időkezeléséhez.

A beszédes nevű *Terror* hajó tisztjének történetére Tamás és családjának története vésődik rá. Tamás és Torrington közt nem egyszerűen az „Ismeretlen”, avagy a külvilág felfedezése, még csak nem is vélhetően közös sorsuk, a halál teremt kapcsolatot, hanem az a halálok, amelyet Gerda Tamásra és egész családjukra jellemző állapotnak tart, s amelyet Tamás még fiatal felnőttként (tehát saját „időgépe”-t, történetének elkészítése előtt) magára nézvést el is fogad. „Már tudom a nevemet, John Torringtonnak hívnak, ólommérgezés végzett velem, aztán megfagytam, nemrég olvasztottak ki a jégből. Az ólommérgezés megmaradt.” (*Kedves Ismeretlen*, 262) Gerda az „ólommérgezést” családjá „tehetetlen lassúságának” metaforájaként használja (*Kedves Ismeretlen*, 272), ami miatt a Krizsánok képtelenek ténylegesen formálni a „Nagy történetet” vagy igazán részt venni benne, és ami miatt félt, hogy – Tamás szavaival élve – „elbuknak a létharcban” (*Kedves Ismeretlen*, 273). Torrington konzerválódása, jégbe fa-

gyottsága így azt a passzív létállapotot is tükrözi, amelyben Tamás és családjá vegetál (a Kádár-kor kis zugokba kényszerítő szocio-politikai helyzetétől aligha függetlenül.)

Az Észak-nyugati átjáró felfedezésének nagy modernista projektjében résztvevő tiszt és a Krizsán család „forgácsos” (*Kedves Ismeretlen*, 136) története(i) tehát metszik egymást, vagy inkább rárétegződnek egymásra éppúgy, ahogyan a szereplők szubjektív idő- és kortapasztalata jelenlevővé, kortársá, így például „angol rockzenész-burává” (*Kedves Ismeretlen*, 217) formálják a „kora viktoriánus arcot” (*Kedves Ismeretlen*, 218). Az idősíkok ilyen vegyítése, egymásra másolása vagy vágása szintúgy Kemény prózájának állandó velejárója, erről részletesebben a továbbiakban ejtek szót.

**„[T]örténet nincs. Ez menekülés. Ez líra. A hűség itt nem a valóságos időrendhez és helyszínekhez köt. Itt akár egyetlen mondaton belül évtizedek múlhatnak el.”<sup>22</sup>**

Már a fentiek alapján nyilvánvalóvá válhatott, hogy Kemény István a kép-, a történet- és az elbeszélés-, illetve a gondolatforgácsok együvé sűrítésének mestere, a töredék és a szilánk elkötelezettje. A miniatűrökhöz vonzódás egyik jele természetesen a kispróza formák kedvelése, amelyekben a narratív megnyilatkozások az eseményeket vagy eseménytöredékeket, az élethelyzetek vagy érzelmi-tudati állapotok „pillanatfelvételeit” az odapillantás hirtelenségével villantják fel, hogy aztán gyorsan más mozzanatra, „látnivalóra” ugorjanak. Az általam korábban videoklipszerűnek nevezett elbeszélés-technika gyorsaságát, a pergő hatást a rövid, egyszerű vagy kevés tagból álló, főleg mellérendelt összetett mondatok egymásra következése is erősíti.

Ahogy korábban említettem, a szakirodalom egy része a Kemény-kisprózákat versprózáként igyekszik kanonizálni, s bár kétségtelen, hogy (miként a vonatkozó elméleti szakirodalom rendre megjegyzi) a rövidtörténetek befogadásakor – többek közt tömör összetettségük és metaforikus struktúráik miatt – a líraolvasási stratégiáinkat is mindig mozgósítjuk, a magam részéről a „verspróza” címkéjét túl tágnak, Kemény kisprózáira nézvést pontatlannak tartom.

A rövidtörténet műfajának rövid jellemzésében Thomka Beáta *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*<sup>23</sup> című könyvére fogok támaszkodni. „A regényekben többelemes, többepizódos és gyakran több történetszálal szerkezettel találkozunk. A novella rendszerint több epizódból és egy történetszálból áll. A rövidtörténet egyetlen epizódra vagy még gyakrabban egyetlen helyzetre vagy eseményre szorítkozik. [...]

<sup>20</sup> NYILAS Atilla: *Nemes bosszú. Kemény István Kedves Ismeretlenéről*, Bárka, 2009/6.

<sup>21</sup> Lásd elsősorban a könyvtár órájának olvasását: Tamás a pontos idő jelzését múltbeli és jövőbeli évszámoknak értelmezi, előbbiekhöz rendszerint fontos történelmi eseményeket is csatol, múlt és jelen, történelem és személyes történet síkjait ismét összecsisztatva.

<sup>22</sup> *Az ellenség művészete*, 37.

<sup>23</sup> THOMKA Beáta: *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Budapest, 1986.

A rövidtörténetet a redukció elve igazgatja, s ennek megfelelően az egyszerű narratív szerkezet jellemzi. Összetettsége nem az elemek elrendezésének, hanem elemei szemantikai és értelmi megterheltségének következménye.” „A novellában individuumból és jellemelemek szerepelnek, a rövidtörténetben leggyakrabban csupán cselekvő alanyok.” „[...] Egyik legjellegzetesebb [...] elve a sűrítés.” A Thomka által említett reduktív elv természetesen nemcsak a történettel és a szereplőkkel, hanem a megjelenített térrel és idővel kapcsolatban is érvényesül; emellett a rövidtörténetek nyelvi megfogalmazását a felfokozott szemantikai telítettség, a tematikus összevontság és a (sűrítésből is eredő) radikális többértelműség jellemzi. A rövidtörténet így a redukció, a metaforikusság (vagy a metaforikus történetmondás) és a fragmentum műfaja.

Kemény prózájának komoly része a „pillanat formáját” (Thomka), a rövidtörténetet alkalmazza, ez az alapszerkezet pedig rendszerint sorozatokká vagy láncolatokká rendeződik, amelyekből a *Kurzgeschichte*től nagyobb lélegzetű formák alakulnak ki (a már említett kisregény, elbeszélésfűzér). Mint látható, a rövidtörténetet Keménynél alapvető formának tartani egyáltalán nem zárja ki a műfajok közti kószálást, a műfaji kódoknak az erre a prózára szintúgy jellemző ötvözését. Ahogy már jeleztem, a rövidtörténet más, nyelvi és képi elbeszélésformákkal (mese, tárca, művészfilm stb.) vegyül össze, s megítélésem szerint a *Kedves Ismeretlen* némely epizódja is örzi a rövidtörténetek strukturális, retorikai manővereit (lásd például a Duna-mítosz megképződéseit, vagy az egyes szereplők „sorsának” egy-egy bekezdésbe sűrítését). A rövidtörténetre alapozódó elbeszélés-szerkezetek nem pusztán a jól ismert posztmodern szkepszist, a „nagy elbeszélésekkel” (Lyotard) szembeni fenntartást viszik színre, kirajzolják azt a gomolygást is, amely korszakok, nemzedékek, életek teljes mértékben átláthatatlan folyamataiból áll össze. A forgácsokhoz, szilánkokhoz vonzódás, vagy a rövidtörténet preferálása ennyiben a *posthistoire*, azaz a történelem modernista elgondolásai utáni történetfilozófiai szemléletből is következhet. (A hagyományos – Hayden White és Ankersmit előtti – történettudomány történelmen az emberi világ egészének nyílként előrehaladó mozgását értette, amely a jelen felé tart, és a jövőben nyeri el értelmét. E felfogás szerint a történelem értelme a célirányos, strukturált folyamat időbeliségében rejlik. A posztmodern diskurzus azonban kételkedik ennek feltárhatóságában és megismerhetőségében, amint abban is, hogy a történelem célirányosan haladó, fejlődési processzus volna.)

A Kemény-prózából kibontható történelemfogalom (ami véleményem szerint a történetmondás stratégiáit is meghatározza) ez utóbbi, relativisztikus posztmodern történelemszemlélethez áll közel. Számptalan példát idézhetnénk arra, hogyan játssza ki vagy borítja fel ez a szövegvilág a „reális”, kronológiai időt, illetve zavarja össze vagy zilálja szét a modernista értelemben vett történelem menetét. Rövid, jellemző példaként itt *Az ellenség művészete* harmadik, *A „furcsa háború”* (*Kémjelentés*

*1800-ból*) című részét említem, ahol a szóba hozott történelmi korba illeszkedő idillfestő mellett egy fényképész bukkan fel, szándékolt anakronizmust, pontosabban a kronológiai idő (s egyben a történet elbeszél idejének) kibillentését vonva maga után. Az idősíkok egymás mellé helyezése, s a köztük történő szabad átjárás biztosítása az egymásutániság hagyományos idő- és történelemképzete helyett az egymásmellettség, a párhuzamos, alternatív valóságok logikájára alapoz: „Hatszáznegyven éve történik. [...] Vagy ma délelőtt.” (*Család, gyerekek, autó*, 10). A szövegek a kronológiai idő vagy a történelmi idő (a felidézett történelmi események avagy a reáliák ideje) ki-kizökkentése mellett gyakran a mitikus időt is bevonják játékterükbe (lásd különösen *Az ellenség művészete* „halhatatlanjait”<sup>24</sup>), az időtlenség illúzióját keltve.

A *Kedves Ismeretlen*ben ugyanakkor az empirikus történelem eseményei túlnyomórészt mintegy homályban történnek meg, s mi csak klipszerű felvillanásokból értesülünk a valóságos kor eseményeiről; ebben a regényben (Lajos bácsi és az édesapa minden „Nagy történetet” befogni próbáló beszélgetése vagy törekvése<sup>25</sup> ellenére) mindenki a saját perszonális, korlátolt szempontjai felől foglalkozik a történelemmel. Ahogy a korábbi kispróza-kötetekben, úgy itt is linearitásuktól megfosztott történetdarabkák keringenek a közép-európai desperációban, s nem képesek „nagy elbeszéléssé” vagy „Nagy történetté”, ha tesszik, Történelemmé összeállni. A romantikus „teljesség”- vagy „egész”-élményhez vonzódó, a világ totális megismerhetőségének modernista utópiájával küszködő Tamás „Nagy története” (bizonyos értelemben maga a regény) épp a „Nagy történet” birtoklásáról, sőt birtokolhatóságának feltételezéséről való lemondás története – ennyiben a *Kedves Ismeretlen* a fragmentáris történetekből építkező családregény mellett a nevelődési regény konvencióit is működteti. Maga a regényszöveg pedig – alinearís, töredékes, elhallgatásokkal tűzdelt elbeszélésmódjával – kifejezetten a „hagyományos regény”<sup>26</sup> nagy elbeszélésének megbontásán munkálkodik.

Kemény prózájában az első látásra széthullónak tűnő, az egyenes ívű, lineárisan haladó kronológiát és kauzalitást elvető, a történet szemcsékkel előszeretettel dolgozó elbeszélésmód rapszodikus logikája érvényesül, öntörvényű történetei sokszor destabilizálják a reális tér- és időviszonyokat, elbizonytalanítják a jelentéseket, alternatív, párhuzamos valóságokat hoznak létre. Az

<sup>24</sup> Külön dolgozat témája lehetne *Az ellenség művészete* mitológiai és antik görög rétegeinek feltárása. Lásd például címszavakban: Karolin – Heléné – Aphrodité (Kithéra); „maradj szűz!” – „Art-tenisz” – Artemisz.

<sup>25</sup> Lásd a tudás birodalmának – Tamás barátaira is átöröklődő – felosztását (termesztet- vs. társadalomtudományok) a testvérek között.

<sup>26</sup> „Hagyományos regénynek ezúttal azt a regénytípust tekinthetjük, amelynek az idő- és térszemlélete a folytonosságra épül, és amelyben az események egységes és összefüggő ok-okozati láncot alkotnak. Az eseményekről rendszerint megtörténésük időrendjében olvasunk. Az elbeszélő számára nem jelent leküzdhetetlen akadályt a szereplők gondolatainak ismertetése. Az egységesség keretét gyakran a főszereplő élettörténete szolgáltatja. [...]” (BEZECZKY Gábor: *Az elbeszélésciklus poétikája* = B. G.: *Véres aranykor, hosszú zsákutca*, Balassi, Budapest, 2005, 71–92 [78].)

<sup>27</sup> *Család, gyerekek, autó*, 39.

ebben a prózában érvényre jutó történelem- és történetszemlélet hangsúlyosan relativáló természetű, gyakran ironikus felhanggal társul, a szövegek poétikai szerveződéséből következően pedig a történelmet sokszor középpont nélküli laza egymásutáníságnak vagy éppen egymásmellettségnek látjuk. A relativálás magának az időkezelésnek is célja, amelynek következtében azt tapasztalhatjuk, hogy eltérő történelmi időben, néha több száz évvel előbb vagy később lejátszódott események ugyanakkor zajlanak, vagy legalábbis bizonyos aspektusaikban egymásra vagy egymás mellé montírozódnak (lásd például Torrington „arcait”).

**„Lemarad a beszéd, ami elbeszéli őket.”**<sup>27</sup>

Terjedelmi, időbeli (és nyilván agyi) okokból jelen dolgotat mindössze a Kemény-prózák felszínén kóborolhatott. Reményeim szerint azonban az itt felvetett szempontok és elemzéstöredékek mentén – az egyes szövegeket alaposan interpretáló – mélyfúrások vihetők majd végbe, s talán egy majdani, Kemény prózájával foglalkozó monográfia is mellérendelő viszonyban, egymás mellett jó egyetértésben ücsörgőként, nem pedig hierarchikus rendben, a nagyregényt minden más prózai szöveg fölé rendelőként gondolja el Kemény kisprózáinak és nagyregényének kapcsolatát.

→ *Nyilas Atilla*

# A huszonnegyedik óra

*Hozzászólás Milián Orsolya Kemény István prózájáról tartott előadásához*

Milián Orsolya tanulmánya főként a Kemény István-próza vizuális intermedialitásával, műfaji ötvözésével és a megjelenített történelem-fogalom mibenlétével, illetve az alkalmazott elbeszéléstechnikákkal való kapcsolatával foglalkozik. A fejlődés-elvűségtől eltávolodó módszere rokonszenves és termékeny, dolgozata meggyőzően artikulálta, hogy az általa fölvetett kérdések jogosak és fontosak mind a szóban forgó szövegek értése, értelmezése, mind az irodalomfolyamatban való elhelyezése szempontjából. A rend kedvéért jegyzem meg, hogy az elektronikus programismertető szerint e konferencia jelenlegi részének címe: *Kemény István prózájának nóvumai, és a lírai életmű egyes jellemzőinek továbbépítése*, s Milián Orsolya Kemény prózáját lírájától szándékosan elkülönítve vizsgálta, valamint nem tudom megítélni, hogy az általa leírt jellegzetességek mennyiben számítanak, számítottak újdonságnak a kortárs magyar prózában. Én a magam érzékeléséből kiindulva a nóvumot inkább az elbeszéléstechnikánál „alacsonyabb” és „magasabb”, azaz nyelvi, illetőleg filozófiai szinten kerestem volna – és mostani rövid magyarázatomban nehéz lenne a lírától elvonatkoztatva fogalmaznom.

Nyelvileg a legszembetűnőbb számomra a Kemény-szövegek természetessége, aminek egyik forrása minden bizonnyal a köznyelvhez való sorozatos közelítsük, az élőnyelvvvel való frissítésük.<sup>1</sup> Na jó, de Petri György versei után mi ebben a nóvum? – kérdezhetné valaki. Ha egymáshoz viszonyítom Petri és Kemény köznyelvre irányultságát, akkor Petrié inkább lexikainak, míg Keményé szintaktikainak tűnik föl.<sup>2</sup> Ám ha mindez így van is, azzal még koránt sincs megfejtvé Kemény természetességének titka.

Kemény István

<sup>[1]</sup> Összevethető a következő mondattal, amely Kemény Lackfi János első kötetéről szóló kritikájából való: „Akkor lenne kiemelkedő írás [a Kórház című vers], ha Lackfi merte volna személyesebben megjeleníteni a mellékkörülményeket, a falakat, paplanokat, a tavaszt – akár úgy, hogy az irodalmi köznyelv helyett a köznyelvet használja” (Az égből hulló egyszerűség. Lackfi János: Magam = KEMÉNY István – VÖRÖS István: A Kafka-paradigma, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993, 69–71, az idézet a 71. oldalon, beszúrás, kiemelés: Ny. A.) – valamint Kemény 2006-os verskötetének beszédes címével: Élőbeszéd (Magvető, Budapest; élőnyelviségét is kiemelve ismertette például BORBÉLY András: Hérakleitosz Érdligetén, Újnautilus, 2006. november 12., http://ujnautilus.info/node/48 [2011. 09. 28.]).

<sup>[2]</sup> Hangsúlyozom, hogy ez benyomás, nem tudom, kiállja-e a mikroelemzések próbáját.

Filozófiai szinten, továbbra is egész eddigi életművét szem előtt tartva, nevéhez köthető a kortárs magyar irodalom etikai fordulata. Magyarországon az úgynevezett szocializmus időszakában jelentős szerepet játszott a közösségelvűség az irodalom különféle, sok tekintetben nagyon is eltérő alkotásaiban. Részben ennek ellenhatásaképpen, és a posztmodernnek nevezett esztétikákból következően is az újabb nemzedékek képviselői általában elfordultak az erkölcsi tartalomtól. Divattá vált az a megközelítés, miszerint egy irodalmi mű egyetlen számottevő etikai vonatkozása az, hogy jó szöveg-e.<sup>3</sup> A rendszerváltás táján és után a kritika, az irodalom intézményrendszereinek nyomása révén nem pusztán az történt, hogy – nagyon helyesen – széles körben elismerték az ideológiamentességre törekvő irodalom egyenrangúságát, hanem egyenesen száműzni igyekeztek az ideológiai tartalmat, ami önellentmondás, mert maga is ideológia. Ebben a szellemi környezetben nemzedéktársai közül Kemény Istvánnál figyeltem föl először írásainak etikai irányultságára.

Visszatérve Milián Orsolya dolgozatához, kissé elnagyoltnak látom benne a vizsgált művek körének meghatározását. Ezzel nem azt mondom, hogy ne döntött volna jól a maga szempontjai szerint. Vitán felül áll, hogy tárgyához tartozik a *Kedves Ismeretlen* című regény<sup>4</sup>, ám az összes többi Kemény által vagy általa is írt, prozódiailag részben vagy egészében prózákból álló kötet ide-sorolásában vagy a tőle való eltekintésben már nagyobb szerep jut az értelmezői mozzanatoknak. Mint Milián is jelzi, a *Család, gyerekek, autó*<sup>5</sup> novellái általánosságban elmozdulást jelentenek a nonfikcionalitás, s hozzáteszem, ami tárcák esetén szintén természetes, helyenként kissé az értekező próza felé is<sup>6</sup> – döntés eredménye volt, hogy a *Család, gyerekek, autó*val foglalkozott, az *Amiről lehet* című, elbeszélő részeket is tartalmazó, szerkesztett interjúkötettől, melyben Kemény beszélgetőtársa Bartis Attila,<sup>7</sup> és a Vörös Istvánnal közös könyv, *A Kafka-paradigma*<sup>8</sup> értekező prózáitól viszont eltekintett.<sup>9</sup> (Holott médiumok közötti képátvitelről például a dialógus filozófiai műfaja esetén is van értelme beszélni, mint ez a következő Kemény-hasonlatból is kitűnik: „Hivatkozzak a rómaiakra, keltákra, germánokra, hunokra, tatárookra, törökökre, megint a germánokra meg az oroszokra? De hát ezek, szegények csak mentek előre, ameddig bírtak, aztán futottak, mint a kép…”<sup>10</sup>)

Milián Orsolya tárgyalja még, alapvetően epikai műveknek tekintve, *Az ellenség művészete* című könyvet<sup>11</sup> és a *Témák a rokokó filmből* kötet ugyancsak *Témák a rokokó filmből* című szövegcsoportját,<sup>12</sup> jelezvén, hogy a recepció e két kötet prózadarabjait versprózáként is emlegeti. *Az ellenség művészete*, amely önálló kiadványként jelent meg, öndefiníciója szerint *regény*,<sup>13</sup> ugyanakkor nyolc darabja<sup>14</sup> belekerült Kemény válogatott verseinek kötetébe, amelyet maga a szerző állított össze.<sup>15</sup> Ez a látszólagos ellentmondás egyrészt összefügghet a műfajok ötvözésének gyakorlatával, másrészt rávilágít arra, mennyire befolyásolhatja egy szöveg vagy szövegrész műfaji besorolását kontextusa. (Az epika–líra felfogásbeli átmenetre példaként megemlítem azt az idézetantológiát, amelyet Szili József állított össze Arany János

elbeszélő költeményeiből, rámutatván Arany „hiányzó” szerelmi lírájára.<sup>16</sup>) Meggondolkodtatóbb, hogy Milián a *Témák a rokokó filmből* kötet első csoportját rövidtörténet-füzerként interpretálja, nemcsak mert közülük három darabot<sup>17</sup> szintén mint prózaverset vett föl Kemény a versválogatásba, hanem mert további négy darabja még csak nem is prózavers, hanem „versvers”, szabályos ritmusú sorokból álló lírai szöveg,<sup>18</sup> s ezek együtt

<sup>[3]</sup> (Mármost esztétikailag.)

<sup>[4]</sup> KEMÉNY István: Kedves Ismeretlen, Magvető, Budapest, 2009.

<sup>[5]</sup> KEMÉNY István: Család, gyerekek, autó, Palatinus, Budapest,1997.

<sup>[6]</sup> Két példa: Az arab viszonyok bírálata és Autót szeretni: Család, gyerekek, autó, 109–112, illetve 124–127.

<sup>[7]</sup> BARTIS Attila – KEMÉNY István: Amiről lehet, Magvető, Budapest, 2010.

<sup>[8]</sup> KEMÉNY István – VÖRÖS István: A Kafka-paradigma, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1993.

<sup>[9]</sup> Gondolom, részben a közös szerzőség, részben az epika műnemétől vagy magától a szépirodalomtól való elkülönítés, esetleg a referencialitás mértéke miatt. (Ugyancsak közös szerzőség, illetve más műnemhez való tartozás okán eshetett kutatási körén kívül Kemény István Bartis Attilával közösen írt drámája, A felszent, vagy mert szerzői kötetben nem jelent még meg (periodikában: Pompeji, 1995/4 [http://epa.oszk.hu/00600/00689/00003/index.htm], illetve a Magyar Elektronikus Könyvtárban: http://mek.oszk.hu/02300/02303/0230-3.htm [2011. 09. 17.]).

<sup>[10]</sup> KEMÉNY István – VÖRÖS István: Dialógus a városról = K I. – V. I.: A Kafka-paradigma, 101–108, az idézet a 107. oldalról való. (Ez a dialógus – eltérően a filozófiai hagyománytól – úgy is dialógus, hogy valóban két szerző egymásnak felelő szövegrészeiből áll össze.)

<sup>[11]</sup> KEMÉNY István: Az ellenség művészete, Holnap, Budapest,1989.

<sup>[12]</sup> KEMÉNY István: Témák a Rokokó-filmből, Holnap, Budapest, 1991. A szövegcsoport az 5–31. oldalakon.

<sup>[13]</sup> Öndefiníció alatt itt a címdalalon olvasható műfaji megjelölést értem.

<sup>[14]</sup> A következők: A halhatatlanok hétköznapijaiból (8. tétel), A nagy francia forradalom (10. tétel), Személyleíró költemény (22. tétel), Előnyomulás (26. tétel), Az Elvont Párt kiáltványa (35. tétel), Halotti beszéd (88. tétel), a 121-es számú, külön cím nélküli darab (kezdeté: „Egy kiábrándult, szörnyűséges növény…”) és a 122-es záródarab, a Zárszó (Az ellenség művészete, Holnap, Budapest, 1989, 13–14, 15–16, 26, 30–31, 39–41, 123–124, 175, 175–176).

<sup>[15]</sup> KEMÉNY István: Valami a vérről. Válogatott és új versek, Palatinus, Budapest, 1998; a „Palatinus-válogatott” sorozatban jelent meg, melynek köteteit a hátsó borító fölírata szerint „mindig a szerző válogatja” (B4). Összevethető: „Harmadik könyvem, Az ellenség művészete ránézésre kisregény, de nagy része igazából prózavers” (PAPP Sándor Zsigmond: „Főállású regényíró lettem”. Beszélgetés Kemény István költővel, Népszabadság Online, 2009. június 17., http://www.nol.hu/kult/20090617-\_quot\_foallasu\_regenyiro\_lettem\_quot\_ [2011. 09. 28.]).

<sup>[16]</sup> SZILI József: Lírikus rejtezkedés (Az Arany-líra másbölléte) = Sz. J.: Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége, Argumentum, Budapest, 1996, 248–281. Fordított irányú (líra–epika) átértelmezésre PIENTÁK Attila 1994-es Psyché-versét hozom föl, melynek narratív magja, hogy Psyché Csengén jártakor találkozott volna Weöres Sándorral mint kisgyermekkel – Pienták e versét utóbb fölvette Rém című kisepikai prózagyűjteményébe (P ismeretlen verse – Tszengén. Utazásomkor. = P. A.: Rém, Savaria University Press, helymegjelölés nélkül, 2010, 93). (Összevethető a következővel: „Nemcsak Weöres teremti Psychét, Psyché legalább annyira teremti Weörest.” [SOMLYÓ György: Fiú-e vagy lány? = Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezete, Szépirodalmi, 1990, 470, idézi Vörös István: Zene hangok nélkül – zenei formák Eliotnál, Weöresnél, Holannál = A Kafka-paradigma, 157–205, az idézet a 183. oldalon.]) Más jellegű példa CsÁTH Géza Ópium című írása, amelyet szokás esszénovellaként emlegetni – novelláskötetben novellának mutatkozik, ám egy esszégyűjteményben valószínűleg esszéként olvastatná magát.

<sup>[17]</sup> A királylány elszomorítása; A forradalommal egyenértékű „édes stílus”; Mélyzöld vadrózsa = Témák a rokokó-filmből, 7–8, 22, 29–31.

<sup>[18]</sup> A keresés; A főcsatornamester; XX. század, „B” változat; Betétal = Témák a rokokó-filmből,, 10, 15, 24–25, 28.