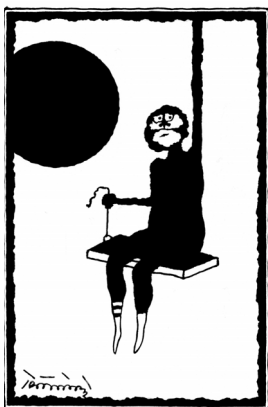


KÁLAI SÁNDOR KÖZÖS ÍRÁS



A gyors produkciós ritmus is az alkotás kollektív dimenzióját erősíti.

■ Annak ellenére, hogy a 20. század legfontosabb irodalomelméleti és -történeti megközelítései kiemelték a szerzőt addigi hegemón pozíciójából, továbbra is hajlamosak vagyunk arra, hogy a szerzői autoritás alá helyezzük a szövegeket. A magyar irodalomtörténet-írás egyelőre adós egy olyan, az irodalom intézményi vagy kommunikációs megközelítésének méltó szerepet juttató összegzéssel,¹ amely képes lenne relativizálni a szerző pozícióját, holott az elvégzett részkutatásokban ezek a szempontok már érvényesülnek.

Ha egy szerző másokkal közösen alkot, akkor éppen a fentebb említett autoritás kerül újfajta megvilágításba. Az alábbiakban magyar és francia példák segítségével próbáljuk a kollektív írás problematikáját egyfajta történeti keretbe helyezni. Ez a jelenség elsősorban a populáris irodalmi almezőben gyakori, de találunk példákat a – Bourdieu terminusával élve – szűk irodalmi mező területén is. Mint látni fogjuk, ennek alapvető oka az, hogy az irodalom a 19. század harmincas-negyvenes éveitől kezdve egy megváltozó társadalmi-kulturális-mediális logikában alakul.²

Akkor, amikor a romantika korának filozófiája és irodalomszemlélete kidolgozza a zseni koncepcióját, a gyakorlatban az alkotás és a publikáció folyamatai ehhez képest egészen máshogy működnek. 1836-ban Émile de Girardin francia újságíró és vállalkozó a *La Presse* című lapját új szemléletet követve dobja piacra: az addigi, hagyományosan 80 frankos előfizetési díjat 40-re csökkenti, abban reménykedve, hogy egyfelől a hirdetőket, másfelől pedig az olvasók hűsége pótolja a kieső összeget.³ Girardin tehát azon úttörők egyike, akik

egy újfajta, gazdasági logika alapján kezdik működtetni a sajtót, amely ezáltal az első modern tömegmédiummá válik. Mindennek az európai irodalom alakulása szempontjából is fontos következményei vannak, ugyanis ettől a ponttól kezdve az irodalom a tömegmédiумok kontextusában alakul, s maga is tömegmédiummá válik.

Anélkül, hogy e változásokról ezen írás keretei közötti részletesen szólnánk, néhány fontos következményt meg kell említenünk. Az egyik az, hogy az irodalom és a sajtó között nagyon szoros kapcsolat alakul ki, az irodalom folyamatait részben a sajtó határozza meg: egyre inkább demokratizálódik, a szerzők itt jelentetik meg először, gyakran folytatásokban, a műveiket.⁴ Másfelől pedig egy olyan, eddig nem látott legitimációs forma kezd működni, amely független az irodalom intézményének hagyományos instanciáitól (más szerzők, kritikusok, társaságok). Ezt mediatisztikus, a sajtón keresztül elért közönség általi legitimációnak nevezhetjük – ennek egyik példája a korabeli folytatásos regények által kiváltott reakció, amely egyes esetekben az épp publikált szövegre is hatással lehet.⁵

A sajtó három alapvető jellegzetességének az irodalom folyamatainak alakulására nézve is komoly következményei lesznek.⁶ Az egyik a sajtó mediatisztikussága: közvetítő médiumként intézményesül. Ennek megfelelően a sajtó egyre kevésbé a meggyőzés, mint inkább az állandóan változó világ leírásának és értelmezésének a terepe. A szerzői instancia háttérbe kerül, s a közvetítés folyamatára helyeződik át a hangsúly. A következő jellegzetesség az újság alapvetően kollektív természetét jelenti. A sajtótermék szerkesztőségi munka eredménye, az újság változatos stílusú, témájú, műfajú, terjedelmű írásokból áll – így válik a valóság textuális leképeződésévé. Ebben a rendszerben a szerzők – azok is, akik az irodalom területéről érkeznek – alárendelt szerepet játszanak, alá kell vetniük magukat a médium kollektív természetének. A szerző tehát alkothat egyedül, de szövege egy nagy egység részeként lát napvilágot, s egyre kevesebb példát találunk az egykezes újságra, vagyis arra, hogy csak egyvalaki írjon egy adott sajtóterméket. S éppen ennek a folyamatnak lehet egyik következménye a szerzők közötti együttműködés is. A harmadik jellegzetesség pedig a periodikusság, amely új rítusokat, ritmusokat teremt. A szinte-azonnalosság, ami az esemény és annak kezelése között létesül, oda vezet, hogy az olvasó részesévé válik az aktualitásnak. Az újság rendszeres, napi olvasása a folyamatosság érzetét kelti az olvasóban, s végeredményben ahhoz az illúzióhoz vezet, hogy az, aki olvas, a történelmi folyamatok részesének érzi magát. Ennek is van egy fontos következménye az alkotási folyamatra nézve: az egyéni ritmus helyett egyre inkább egyfajta külső, társadalmi ritmusról beszélhetünk, kissé sarkítva fogalmazva: a szerző nem akkor ír, amikor akar, hanem amikorkorra – a szerződés értelmében – meg kell írnia a szöveget. A gyors produkciós ritmus is az alkotás kollektív dimenzióját erősíti.⁷

Marie-Ève Thérenty az újság és az irodalom interakciójának szentelt könyve a fentiek értelmében kiemeli a sajtó irodalomra gyakorolt hatásának összetevőit.⁸ A periodicitáson és a kollektivitáson túl ide tartozik még a rovatosság és az aktualitás. Az előbbi azt jelenti, hogy párhuzamosság figyelhető meg a között, ahogyan a lapok egyre inkább rovatokba rendezett műfajokon és szövegeken keresztül végzik el a világ leírását, illetve ahogyan Balzac, Zola vagy Verne sorozatba rendezik regényeiket, amelyek ily módon szintén a világértelmezés ambíciójával lépnek fel. Az utóbbi pedig arra utal, hogy a sajtóból inspirálódva az irodalom is egyre aktuálisabb kérdéseket feszeget: a regény esetében egyre közelebb kerül egymáshoz a megjelenés ideje, illetve az elbeszélte történet ideje.

Mindezek a faktorok tehát együttesen érvényesülnek akkor, amikor írói együttműködésekre keresünk példákat. Az említett időszak francia színházának történetében is találhatunk példát együttműködésre, hiszen melodráma- és vaudeville-szerzők gyakran közösen írtak olyan, az aktualitásból merítő színdarabokat, amelyek

– éppen emiatt – gyorsan le is kerültek a műsorról. A *Les Français peints par eux-mêmes* című vállalkozás, amelynek kilenc kötete 1840 és 1842 között jelent meg Léon Curmer kiadásában, szintén a kollektív vállalkozás egyik példája, több szempontból is. A sorozat ún. fiziológiák (a magyar életképnek megfeleltethető műfaj) egymásutánja, amely a korabeli társadalom típusainak megrajzolásával akart arról teljes képet adni, s ekként egy olyan műfaj, amely az újságírás és az irodalom közti határvonalon található. A szerzők között találjuk Balzacot vagy Charles Nodier-t, s ebben az esetben az is figyelemre méltó, hogy a végtermék egy olyan transzszemitikus alkotás, amelyben a szövegeket illusztrációk kísérik, ezeket pedig a leghíresebb korabeli képzőművészek (Daumier, Gavarni) készítik.

A *La Croix de Berry* című levélregényt képező levelek a már említett lapban, a *La Presse*-ben jelentek meg 1845 júliusa és augusztusa során. A leveleket négy szereplő írja, mindegyik mögött egy-egy újságíró található, ám arra, hogy mely szereplő mögött ki rejtőzik, csak a vállalkozás végén derült fény: Théophile Gautier, Gaston Méry, Delphine de Girardin és Jules Sandeau voltak a kérdéses alkotók.⁹ Ez a regény tehát az újságírói poétika tipikus terméke, amennyiben minden szereplő megőrzi a maga hangját, miközben egy kollektív vállalkozás része. Marie-Ève Thérenty rámutat arra,¹⁰ hogy az ilyen típusú ún. *steep-chase*-ek (hiszen ezek egyfajta versenyek voltak, amelyben a közönség is részt vett, mivel ki kellett találnia, hogy ki rejtőzik az adott figura mögött) a későbbiekben is népszerűek voltak az újságokban.¹¹

Ennél sokkal ismertebbek azok az esetek, amelyek két író együttműködéséről szólnak – az újság médiuma mindegyik esetben modellként és a közreműködés terepeként is szolgál. A legismertebb – továbbra is a francia irodalom területéről – a Goncourt testvérek vagy a Rosny testvérek együttműködése (akik J. H. Rosny név alatt jelentették meg regényeiket, s a modern sci-fi alapító atyáiként tartjuk őket számon). Az együttműködés megvalósulhat két író között: az Erckmann-Chatrian név két író, Émile Erckmann és Alexandre Chatrian negyven éven (1847–1887) keresztül tartó együttműködése. Esetük azért is érdekes, mert tevékenységük valóban ipari módon zajlik: egyikük (Chatrian) inkább a szerződésekre, a szövegek elhelyezésére, a reklámokra figyel, másuk pedig (Erckmann) a szövegeket írja. Hasonló típusú írói együttműködés nyomán született meg a francia populáris irodalom egyik legismertebb figurája is: Fantômas. 1911 és 1913 között, havi rendszerességgel 32, kb. 400 oldalas kötet jelent meg Arthème Fayard kiadásában. Az álarcos, alakváltozó bűnözőt Juve, a rendőr és Fandor, az újságíró próbálják elkapni. A két szerzőnek, Pierre Souvestre-nek és Marcel Allain-nek gyors ritmusban kellett tehát írnia, tiszteletben tartva a korabeli olcsó regénysorozatok megjelenési ritmusát. A gyors ritmusnak és az írói együttműködésnek többféle poétikai következménye is van. A szerzők tulajdonképpen, a szó szoros értelmében, nem is írtak, hanem diktáltak,¹² egyik szerző az egyik, másik a következő fejezetet. A sorozatot jellemző álomszerű fantasztikum tehát részben a produkciós feltételek következménye, s nem véletlen, hogy a kollektív és automatikus írást kedvelő és gyakorló szürrealisták elődjeikként tekintettek a két szerzőre (Souvestre korai halála miatt Allain később egyedül folytatta a sorozatot, rendszertelenebbül és jóval kevesebb sikerrel).

A fentebbi példák tulajdonképpen a kollektív, közös írás tipológiáját is kirajzolhatják, s ezt még egy, nem kevésbé híres esettel érdemes kiegészíteni. A közös alkotásnak ugyanis lehet egy olyan változata is, amikor az együttműködők egy részének identitására nem derül fény, azok önként beleegyeznek abba, hogy az általuk írtak más neve alatt jelenjenek meg. Az irodalmi négerek vagy szellemírók egyik legismertebbje az az Auguste Maquet volt, aki több Dumas-regény megírásában működött közre.

A magyar irodalomtörténet még adós az ilyen típusú, kollektív írás történetének feltárásával. Az alábbiakban ennek a történetnek csak két fejezetével foglalkozunk:

egyfelől Tábori Kornél újságíró, író, szerkesztő munkásságával, akinek az életműve együttműködések sorozatából állt, másfelől pedig a Louis Lucien Rogger álneve alatt rejtőző Aczél Lajos és Aigner László tevékenységével.¹³

Tábori Kornél író és újságíró szerteágazó tevékenységeiről ma már viszonylag keveset tudunk. Az életmű vizsgálatának egyik lehetősége, hogy azt Tábori együttműködései felől közelítjük meg. A szerző ugyanis – s ez az ő esetében is minden bizonnyal az újságírói, riporteri gyakorlatok egyenes következménye – folyamatosan másokkal együtt alakította szerteágazó életművét.

Táborinak azok a könyvei is együttműködésen alapulnak, amelyek csak a szerző neve alatt jelentek meg: *A rejtelmes ifjú* című, az ifjúság számára írott kalandos elbeszélése húsz illusztrációt is tartalmaz (ezt már a címloldal is hangsúlyozza). *A Bűn és szerelem* című erkölcsrajz pedig „egy nyugalmazott detektív följegyzései” nyomán készült, s ez az elbeszéléssel való játék – amely tehát többszörös szerzősége utal – a fikció és a tényszerű elbeszélés határára helyezi a szöveget. Tábori egyik több szempontból is innovatív szövege a *Pesti élet* című képes riportkönyv, amelyet 130 fénykép kísért. A kutatások arra mutattak rá, hogy ezeket a képeket feltehetően nem Tábori készítette,¹⁴ tehát ebben az esetben is másokkal történő együttműködés esetről van szó.

Tábori legismertebb partnere az a Székely Vladimir volt, aki 20 éven át vezette a rendőrségi sajtóirodát, s akivel közösen több, a szociográfiai riport műfajába tartozó könyvet is publikált, s a közös munka nem csupán könyvekben valósult meg, hanem vetített előadások formájában is: „Tábori Kornél munkásságának egyik csúcspontja – a fénykép felhasználásának szempontjából is – az Uránia Tudományos Társaság számára Székely Vladimírrel [...] készített, 1911. november 7-én bemutatott *Razzia* és az 1913. január 2-án színre került *Az utca bűnei és erényei* című vetített képes előadások voltak. A több tucat diapozitívval kísért darabok közül az előbbit 130-szor, az utóbbit 80-szor tűzte műsorára a tudományos színház.”¹⁵

Tábori a *Vidám könyvek* című sorozat szerkesztőjeként is meg tudott nyerni másokat a közös alkotásra. A kis, tematikus kötetek rövid történeteket, anekdotákat tartalmaznak. A *Pesti krónika* című kötet esetében Tábori mellett a szerzők között ott találjuk Pásztor Árpádot és Szomaházy Istvánt, a *Jó vidék* esetében Táborit, Nagy Endrét és Szini Gyulát, míg a *Csak semmi háború* szerzői Karinthy, Bródy Miksa és Tábori. Míg az első kettő esetében a történetek nincsenek szerzői nevekhez rendelve, a harmadik Karinthy tréfáival kezdődik, amelyeket aztán a kötet közepétől „Bródy és Tábori kis tréfái” követnek – talán a szerzők közti intézményi hierarchiát is jelezve.

Ez a nagyon vázlatos áttekintés is rámutathat arra, hogy Tábori esetében egy olyan, együttműködésekre építő életműről van szó, amely lehetővé teszi nem csupán a sajtó és az irodalom műfajai közti határátlépéseket, hanem – a Székellyel közös vetítések esetében – a transzmedialitással való kísérletezést is.

Louis Lucien Roggeről és az álnév alatt rejtőző két szerzőről csak nagyon keveset tudunk.¹⁶ A magyar könyvtári katalógusok Aczél Lajos névéhez nyolc olyan bűnügyi regényt rendelnek, amelyek Louis Lucien Rogger neve alatt jelentek meg az *Athenæum detektív és kalandor regényei* című sorozatban 1934 és 1937 között.¹⁷ Mindegyik regény francia tematikájú, majd mindegyikben főszerepet játszik egy Gomár nevű, kopasz kis ember, aki – az egyik klasszikus nyomozói életútnak megfelelően – rablóból lett egyfajta pandúr.

Aczél Lajos Adler Lajos néven született 1886-ban, az Aczél Lajos nevet íróként, újságíróként használta, s fordítóként jegyzi a Rogger-regényeket. Zsidó származású szerzőről van tehát szó, akinek a halálzási dátuma a magyar katalógusok szerint eddig ismeretlen volt.

A helyzetet az tette igazán érdekessé, hogy a bűnügyi, populáris irodalomnak szentelt, sok esetben rajongói szerkesztésű külföldi weboldalakon Roggert francia vagy éppen amerikai szerzőnek gondolták, aki viszont 1901 és 1999 között élt. Ezt a hitet-tévhitet táplálhatta az a tény, hogy négy regény franciául, egy pedig angol nyelven is megjelent. Az *Encyclopédie internationale des pseudonymes* című szótár¹⁸ szerint az álnév valójában két szerzőt rejt: Aczél Lajost, aki 1886 és 1938 között és Lucien Aignert (Aigner Lászlót), aki 1901 és 1999 között élt – az alább következők arra mutatnak rá, hogy valóban két szerzővel kell számolnunk.

Aigner neve sokak számára ismerős lehet, hiszen az első nemzetközi hírű fotóriporterek között tartjuk számon. 1926-tól *Az Est* riportere-fotóriportere volt, és 1935-ben, az éppen tüsszenteni készülő Mussolinit megörökítő fotója tette nemzetközileg is ismertté. Az *Encyclopedia Universalis* Aigner-szócikke¹⁹ szerint *Az Est*nél találkozott John Abbe-vel, akít 1927 körül Párizsba is követett. Német és francia sajtóorgánumok számára is dolgozott, az elsők között használt Leica fényképezőgépet (Danielle Leenaerts szerint²⁰ Aigner Isaac Kitrosser fotográfus barátja tanácsára vásárolt ilyen típusú fényképezőgépet), amely már könnyűségénél fogva is módosította a fotózást, hiszen közel lehetett kerülni a megörökítendő eseményhez, továbbá természetes fénynél és éjszaka is jó képeket lehetett vele készíteni. A francia *Vu* magazin számára készült riportjai tették Aignert elismertté. Továbbra is az Enciklopédiát idézve: Párizsban Aigner Aczél Lajos barátjával, akivel még a berlini évek alatt ismerkedett meg (Aigner Berlinben színházi rendező szeretett volna lenni), megalapította az Aral Press ügynökséget. 1936-ban jutott el először az Egyesült Államokba, 1939-ben pedig végleg itt telepedett le.

Ehhez képest az *Áruló kezek* címmel megjelent regény reklámszövege egy egészen más képet ad Roggerről. Aigner élettörténetét ismerve vajon itt Aczélra vonatkozó információkat kapunk? E szöveg szerint a szerző az iskola elvégzése után a harctéren találja magát: 1914-ben Aigner még csak 13 éves, Aczél viszont 28, így órá esetleg igaz lehet az állítás. A háború után a szerző kalandokat hajszol, évekig él a párizsi *milieu* világában is, ez lesz regényeinek inspirációs forrása. E sorokból derül ki az is, hogy *A halálkabin* című regényből *The Princess Comes Across* címmel Hollywoodban filmet forgattak Carole Lombard főszereplésével. A film 1936-ban készült: mint láttuk, ez egybeesik Aigner első amerikai tartózkodásával.

Mindebből tehát az alábbi következtetéseket vonhatjuk le: Aczél és Aigner nemcsak pályatársak, hanem barátok, alkotótársak is voltak – először Berlinben, majd Budapesten és Párizsban dolgoztak együtt, s nemcsak riportokat, hanem fikciós alkotásokat is készítettek/írtak.

A *Vu* magazin történetére vonatkozó kutatások az általuk készített riportokra is kitérnek, s ezek az információk szintén egybecsengenek az eddig tudottakkal. A magazin hasábjain Aigner neve 1932-től 1939-ig bukkan fel, az Aral ügynökség neve pedig 1931-től fordul elő. Aigner sokszor tűnik fel kiküldött tudósítóként, aki nemcsak a képeket, hanem az azokat kísérő szövegeket is szignálja, de gyakran előfordul, hogy ezeket Aczél írja.

A francia regényfordítások jogtulajdonosaként a kötetek Aczélt és Aignert együtt vagy pedig az Aral Press Service nevét tüntették fel. Ennek megfelelően azzal a feltételezéssel is el lehet játszani, hogy az álnévben a Louis keresztnév Aczélt, míg a Lucien Aignert jelöli. Nem tudni, hogy ha közösen írták a szövegeket, akkor azt milyen módon tették. Vagy netán, a fentebb mondottak értelmében, a közös munka azt jelentette, hogy elsősorban Aigner volt a képek, míg Aczél a szövegek felelőse? Aczél (és csak Aczél) nevének fordítóként való feltüntetése arra utal, hogy a regények inkább az ő munkái voltak? Hogyan jutottak el a szövegek Magyarországra, ha a szerzők külföldön éltek? Miért írtak egyáltalán magyarul? Lehetek-e egyéb közvetítők?

Vajon azért maradt abba a sorozat 1937-ben, mert Aczél 1938-ban – a lexikonok adatai szerint – meghalt? A kérdésekre egyelőre nincsenek válaszok. Az alkotási mechanizmus kérdése még egy aspektussal egészíthető ki: a regények francia változatába való felületes belepillantás arra enged következtetni, hogy nem szimpla fordításokról van szó, hanem a magyar szövegek átírásáról (így a különféle verziók összehasonlítása különösen érdekes lehet). Mivel a magyar kiadások időben korábban jelentek meg (és mivel több magyar nyelvű szöveg van, mint francia nyelvű), azok elsőségét feltételezhetjük.

E rövid, és korántsem kimerítő áttekintés után megkockáztathatjuk néhány – egyelőre csak hipotetikus – következtetés levonását.

– A közös alkotások megsokszorozódása egybeesik a tömegmédiák korszakával, így a jelenség értelmezéséhez szükséges annak gazdasági-társadalmi-kulturális kontextusba helyezése.

– Az itt kirajzolódó tipológia szerint az együttműködésekben részt vevők száma variábilis, a leggyakoribbnak két szerző együttműködése tűnik, de ennél jóval több szerzőt tömörítő vállalkozásokra is találunk példát. Az együttműködés – mint láttuk – gyakran „családon belül” valósul meg; lehet hosszan vagy röviden tartó, lehet állandó vagy időszakos (lásd erre példaként Tábory Kornél különböző együttműködéseit). Több szerző együttműködésének kell tekintenünk a *ghost writing* gyakorlatát is.

– Némileg paradox módon az együttműködő partnerek megsokszorozódása a szerzői autoritás háttérbe szorulásával jár együtt (bár kétségtelen, hogy ennek a háttérbe szorulásnak más tényezői is vannak).

– Ezzel párhuzamosan előtérbe kerül a műalkotás transzmediatikus és transzszemiotikus aspektusa. Mint láttuk, az első modern együttműködések a sajtó gyakorlatából erednek, vagy abból inspirálódnak, s nem csupán a közös írás különféle gyakorlatairól van szó – ahogyan azt az írás címe jelzi –, hanem különféle kódok (például szöveg és kép) összekapcsolhatóságának módozatairól. A különféle vállalkozások arra is jó példák, hogy lássuk, milyen munkamegosztást igényel a közös alkotás: ezt meghatározza a médium, illetve a műfaj, de az együttműködő partnerek technikai kompetenciája is. Egyes példák pedig (legtisztábban talán az Erckmann és Chatrian esetében megvalósuló munkamegosztásból látszik) arra mutathatnak rá, hogy az együttműködés az irodalom kultúriparként való működésére adott válasz is egyben: a szorosan vett írás mellett ugyanis legalább annyira fontos a szerzői imázs, a reklám, a kiadás stb. aspektusaival való törődés.

■ JEGYZETEK

1. Alain Vaillant-nak az irodalomtörténet-írás történetével és lehetőségeivel foglalkozó könyve e tekintetben fontos útmutató lehet (Alain Vaillant: *L'histoire littéraire*. A. Colin, Paris, 2010).
2. Szükséges ezen a ponton részletezni, hogy ebben az írásban csak és kizárólag a tömegmédiák korában megvalósuló, együttműködésen alapuló, elsősorban fikciós szövegek vizsgálatáról lesz szó. Nem foglalkozunk sem időben korábbi példákkal, sem pedig azzal a kérdéssel, hogy napjaink cyberkultúrája hogyan módosítja, alakítja a közös alkotás lehetőségeit. A cikkben egy nagyobb korpuszból választunk példákat, a partikuláristól haladunk az általános felé, az elemzés iránya természetesen ezzel ellentétes is lehetne.
3. Minderről részletesebben lásd Alain Vaillant – Marie-Ève Thérenty: *1836: l'an 1 de l'ère médiatique, étude littéraire et historique du journal*. La Presse d'Émile de Girardin. Nouveau Monde Éditions, Paris, 2001.
4. A kor egyik legnagyobb hatású kritikus, Sainte-Beuve egyenesen ipari irodalomról (littérature industrielle) beszél, mondván, ilyen körülmények között akárkiből válhat író.
5. Ennek legközismertebb példája Eugène Sue esete, aki a *Párizs rejtelmei* írása során azt látja, hogy megváltozik az olvasóközönség összetétele, s ennek a változásnak megfelelően folytatja tovább regénye írását.
6. Lásd ehhez: *Introduction*. In: *La civilisation de la presse, histoire culturelle et littéraire de la presse française du XIXe siècle*. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty és Alain Vaillant (dir.), Nouveau Monde Éditions, Paris, 2011. 7–21.
7. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy mindenkinek részt kell vennie ebben a folyamatban (az olyan szerzők, mint például Flaubert, akinek a mindennapi megélhetés nem jelent problémát, megengedhetik maguknak a lassú munka és a ritka publikáció „luxusát”, azonban a kevésbé tehetősek számára, s ide tartozik többek között Balzac vagy Zola, a rendszeres írás jelenti a megélhetés garanciáját), illetve hogy emellett ne létez-

nének továbbra is ehhez képest hagyományosabb paradigmák: Alfred de Musset 1842-ben írt, a *Revue des Deux Mondes*-ban megjelent *Sur la paresse* című verse az „igazi” irodalom kritériumának a lassúságot tekintti, és a *feuilleton* diktatúrájáról beszél.

8. Marie-Ève Thérenty: *La littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Seuil, Paris, 2007. 47–120.

9. Delphine de Girardin, ahogyan azt a neve jelzi, az újságalapító Girardin felesége volt, akinek a lapban publikált krónikái komoly sikert arattak. Jules Sandeau neve pedig a következő miatt lehet ismerős akár a magyar olvasók számára is: 1831-ben jelent meg Jules Sand neve alatt a *Rose et Blanche* című regény, amely valójában Sandeau és szeretője, Aurore Dupin, a későbbi George Sand közös regénye volt, s amint látható, George Sand a későbbiekben megőrizte az álnév egy részét.

10. Thérenty: i.m. 74.

11. 1862-ben a *Figaró*-ban Jules Vallès, Charles Monselet, Aurélien Scholl, Barbey d'Aureville és Alphonse Duchêne „szállt ringbe”.

12. Lásd minderről Loïc Artiaga és Matthieu Letourneux: *Fantômas – Biographie d'un criminel imaginaire*. Les Prairies ordinaires, Paris, 2013.

13. A róluk szóló bekezdésekben részben átveszem azt, amit az *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások* címmel, a PKE Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszéke által Nagyváradon 2015. szeptember 10-11-én megrendezett konferencián előadtam. Az előadás, *Egy elfelejtett krimiszerző(páros?)*: *Louis Lucien Rogger* címmel megjelenés előtt áll.

14. Tomsics Emőke: *Tábori Kornél és a szociófotó*. Fotóművészet, 2006/3–4, http://www.fotomuveszet.net/korabi_szamok/200634/tabori_kornel_es_a_szociofoto?PHPSESSID=2b3c23a4b2c2b105bca2ff7b2ffcefa6, (2016. 01. 24.)

15. Uo.

16. Ami Roggerről mindmostanáig kiderült, azt a Katherine's Bookstore című blogot üzemeltető, a populáris irodalom kiváló ismerőjeként feltűnt szerző bejegyzéseiből tudhatjuk. *Louis Lucien Rogger – Egy eltűnt író nyomában*. Katherine's Bookstore, 2012. augusztus 11., <http://katherinesbookstore.blogspot.ro/2012/08/louis-lucien-rogger-egy-eltunt-iro.html> (2016. 01. 18.).

17. A regények címe a megjelenés feltételezhető sorrendjében: *Az üldözött holttest*, 1934, *Két utas eltűnt*, 1935, *A halálkabin*, 1935, *Három csepp vér*, 1935, *Gyilkosság tízkor*, 1936, *Marad három*, 1936, *A sötét ablak*, 1937, *A fekete láda*, 1937. A regények egy része később újabb kiadásban és részben új cím alatt újra megjelent.

18. Michael Peschke: *Encyclopédie internationale des pseudonymes*. Walter de Gruyter, 2006. 13.

19. Hervé Le Goff: *Aigner Lucien*. Encyclopædia Universalis France S. A., <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lucien-aigner> (2016. 01. 18.).

20. Danielle Leenaerts: *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940)*. *Entre photographie d'information et photographie d'art*. Peter Lang, Bruxelles, 2010. 186.

