

sulnak a szereplő nézőpontjával (149.). Az *Unica* és a *Három pár* így „a *Magnéta* vonzaskörzetében elemezhető”, a két novellát az a Jókaitól amúgy sem idegen intertextuális elbeszélésmód jellemzi, amely rendre átvezet más Jókai-művek szöveg- és motívumvilágába. A művészetek századfordulón újjáalakuló rendszerében Unica tetovált testét a képek sokasága egyfelől láthatatlanná teszi, másrészt viszont maga az emberi test válik műalkotássá a spektakularitás felforgató és a befogadót önmagával konfrontáló élményének az értelmében. A *Három pár* külső, testi megjelenésükben össze nem illő, bizarr elemekből „megkomponált” nőalakjait maga Mr. Barnum – az amerikai cirkuszvállalkozó neve ismerős volt a sajtóból a magyar közönségnek – akarja kiházasítani, busás haszon reményében. Fried a hátrahagyott művek sorából a *Három pár* nyelvi sokrétűségére rámutatva emeli ki ezeket a novellákat, arra figyelmeztetve, hogy a magyar elbeszélés történetében is ideje volna megtalálni ezeknek az írásoknak a helyét, hiszen a „jórészt feltáratlan anyag még sok kellemes, sőt, lenyűgöző meglepetést rejtget” (163.).

A *Jókai Mórról másképpen* maga is teljesíti ezt az ígéretét, amikor olyan szövegekre irányítja olvasója figyelmét, amelyeket bizonyosan nem tulajdonítana Jókainak, ha nem lenne tisztában az írások szerzőségével. Azok a modern témák és kísérletező, újszerű prózapoétikai megoldások, amelyeket a tanulmányok gazdag és olvasásra „csábító” szövegpéldákon keresztül fejtenek fel, azoknak a kanonikus és közismert nagyelbeszéléseknek az esetében is tartogatnak meglepetéseket, amelyeket a tankönyvi igazságok műképe alapján aligha volna kedve bárkinek is újraolvasni. A kötetnek csupán egyetlen „hibája” van. A tanulmányok a korábban már olvasott szövegek újraolvasására, a még nem olvasottaknak az elolvasására kényszerítenek. Mert a válogatásból kirajzolódó Jókai-portré szokatlan és ismeretlen. Ami a kritikusként örömteli kötelesség, az a kötet normál felhasználója számára többhetes kalandot ígér egy eddig ismeretlen magyar novellista szövegeinek a társaságában, ami, lássuk be, ez esetben meglehetősen időigényes feladat. (*Lucidus*)

HANSÁGI ÁGNES

## *Egy irodalomtörténet-írási paradigmaváltás felé?*

HANSÁGI ÁGNES: *TÁRCA – REGÉNY – NYILVÁNOSSÁG. JÓKAI MÓR ÉS  
A MAGYAR TÁRCAREGÉNY KEZDETEI*

1836-ban Émile de Girardin, francia újságíró, vállalkozó megalapította a *La Presse* című napilapot. Az előfizetési díjat az akkoriban bevett nyolcvanról negyven frankra csökkentette, s többféle megoldást talált ki arra, hogy az így kieső jövedelmet pótolja: az egyik a reklámbevételek növelése volt, a másik pedig az olvasók fidelizálása a napilap olyan tartalmaival, melyeket a közönség rendszeresen és kedvteléssel olvasott. Ennek a folyamatnak lett az egyik következménye a sajtóban folytatásokban közölt irodalmi szöveg, a folytatásos regény általános gyakor-

lattá válása. Ugyan nem ebben a lapban jelent meg, de Eugène Sue *Párizs rejtelmei* című regénye ennek a hagyománynak az egyik megalapozó példája lett.

A pozícióját is féltő Sainte-Beuve a *Revue des Deux Mondes* hasábjain már 1839-ben publikálja *Az ipari irodalomról* szóló írását. A kritikus az irodalmi folyamatok alakulásának legalább két aspektusával kénytelen szembesülni: az irodalom demokratizálódik (Sainte-Beuve sajnálkozva veszi tudomásul, hogy szinte bárki írhat regényt), s piaci viszonyok között alakul. Sainte-Beuve – miközben nemcsak magát a produktumot, annak létrehozóját, hanem a befogadót is stigmatizálja – nem tesz mást, mint saját hegemon pozícióját próbálja – némileg kétségbeesetten – megerősíteni. Ez a vita azért is tekinthető megalapozónak, mert a későbbiekben az övéhez hasonló érvek bukkannak fel akkor, amikor a kultúripar újabbnál újabb termékei (közönségfilm, képregény, videójátékok, televíziós sorozatok stb.) kapcsán a befogadóra tett káros hatásokról esik szó.

Az ekkor elkezdődő folyamat egyik következménye az lesz, hogy az önmagát egyre autonómabbnak tételező irodalmi rendszer egyik pólusa, a szűk irodalmi mező története az irodalmiság egyre inkább belsővé váló kritériumainak története lesz, s ezt a folyamatot legitimálja a mű belső viszonyait, illetve az irodalmiságot kutató irodalomértési iskolák versengése is. Az irodalomtörténeti kutatások a sajtó (vagy később más médiumok) irodalmi folyamatokban játszott szerepéről vagy nem vesznek tudomást, vagy e folyamatok illusztrációjaként használják fel.

Az irodalom rendszerszerű vagy kommunikációs rendszerként való megközelítése irányíthatja a figyelmünket arra, hogy az 1830-as, 1840-es évektől kezdve az európai irodalom a medi(atiz)áció egyik fontos területe lesz: a tömegmédiumok kontextusában, azoktól egyáltalán nem függetlenül alakul. A folytatásos regény éppen arra példa, hogy az irodalom a sajtóban, a sajtó által meghatározottan működik.

Az utóbbi évtizedekben a magyar irodalomtörténeti kutatások is egyre több jelét adják ennek a fordulatnak. S talán az sem véletlen, hogy e kutatások tárgya éppen annak a Jókai Mórnak az életműve, aki mintegy kísérleti egérrént jelenik meg: részben azért, mert korai és eklatáns példája annak, hogy egy írói életmű a sajtóban alakul (s annak is, hogy a szerző tisztán látja a sajtóbeli közlés jelentőségét és következményeit), részben pedig a Jókai-szövegek elemzése által kiválóan demonstrálható az új megközelítés vagy paradigmaváltás szándéka. Szajbély Mihály Jókai-monográfiája (2010), illetve Hansági Ágnes itt ismertetett kötete a legerősebb példái ennek a „fordulatnak”. A „kísérleti egér” metafora egyáltalán nem arra szolgál, hogy leértékelje akár Szajbély Mihály művét, akár Hansági Ágnes Jókai tárcaregényeinek szentelt kötetét, sőt: nem lehet elégszer hangsúlyozni ezen úttörő elemzések érdemeit.

Hansági Ágnes kötetében 2009 és 2014 között publikált tanulmányokat rendezett össze. Az előszó nem véletlenül idézi éppen azt az Umberto Ecót, aki az 1960-as évektől kezdve folyamatosan érdeklődött a populáris kultúra jelenségei iránt. Az előszó részben érinti azt a problémát is, amely meghatározza a kutatásokat: nemcsak Magyarországon, hanem szerte Európában hiányoznak még az olyan szisztematikus kutatások, amelyek a tárcaközlés gyakorlatát rendszeresen térképeznék fel. Hansági Ágnes könyvének egyik fontos érdeme, hogy nem csak Jókai tárcaregényeire koncentrálna, hanem a könyv harmadik fejezetéhez kapcsolódóan a

*Pesti Napló*ban 1850 és 1900 között publikált tárcaregények katalógusát is közreadja, s ily módon pontosabban meg tudja világítani a Jókai-publikációk kontextusát.

A kötet első, nagy fejezete – nem meglepő módon – a tárcaregény műfajának?/médiúmának? általános kérdéseit járja körül. Az előszó és ez a fejezet is világosan jelzi, hogy az elemző a német nyelven megszületett szakirodalom belátásai nyomán végzi saját kutatásait. Ezek a szakirodalomnak szentelt fejezetek is érdekesekek, hiszen felrajzolják azt a viszontagságos utat, amely elvezetett ennek a műfajnak és kommunikációs formának a „komolyan vételéig”. Az áttekintés azt is megmutatja, milyen okok miatt gyanús a tárcaregény az irodalomtudomány számára, továbbá azt is, hogy az autonóm esztétika koncepciója éppen az irodalom piaci intézményrendszerére adott válaszként fogható fel, s ekképp a tárcaregény minden sajátos jegye gyanússá válik: az esztétikai önértékkel szemben a sajtóban megjelenő regény – Hansági pontos szavaival – éppen „magát a kommunikációt” (44.) teremti meg, amennyiben a nyilvánosság tematizálásában is fontos szerepet játszik.

A második fejezet részben a műfaj legfontosabb kódoló szövegével, Sue már említett regényével állítja párhuzamba Jókai néhány írását. Hansági elemzése erre ugyan nem tér ki, de érdemes megemlíteni azt, hogy Sue regényének már a negyvenes évek közepén léteznek magyar adaptációi, lásd Nagy Ignác és Kuthy Lajos regényeit, amelyek ugyan még nem tárcaregények, de publikációjuk és recepciójuk már a sorozat-logika keretei közé illeszkednek, s ugyanúgy a kortárs társadalmi kérdésekre, például a nagyvárosi élet lehetőségeire reflektálnak, mint Sue regénye. Ebben az értelemben tehát a magyar tárcaregény – ahogyan azt Hansági megjegyzi – párhuzamosan alakul a némettel és a franciával, de – mint látjuk – a közlési forma már magyar előzményekre is támaszkodik. Ez a fejezet azt is vizsgálja, hogy Jókai dilógiája hogyan rajzolja meg a nagyvárost. A szövegközeli elemzések arra mutatnak rá, hogy a főváros-alapító tárcaregények egyúttal olyan kulturális alapítótörténetekké váltak, amelyek – épp ezért – filmre adaptált formában is megőrzik, illetve megerősítik eme státuszukat.

A kötet harmadik fejezete a Jókai-tárcaregények kontextualizálásának feladatát végzi el összetett módon: egyfelől egy nagyon alapos elemzés rekonstruálja azt, amit Jókai médiúmokhoz való viszonyáról tudhatunk. Jókai írásaiból az derül ki, hogy nemcsak a nemzetközi irodalmi piaci viszonyokkal volt tisztában, hanem számolt annak szereplőivel is. A fejezet másfelől rámutat arra is, hogy a kortárs világirodalom milyen poétikai eljárásokkal íródik a regények szövegébe, harmadrészt pedig itt kerül elemzésre az a fentebb már említett katalógus, amely megvilágítja a Jókai-regények kontextusát. A magyar fordítókra és szerzőkre vonatkozó megállapítások (171–172.) akár egy kutatási program felvázolását is jelenthetnék (egyet az egyébként számos közül, amelyet a tanulmányok implikálnak): a fordítónők az újságíróknak fellépését alapozták meg, másfelől pedig sok magyar regényíróknak is írt tárcaregényeket – mindkét történetet érdemes lenne megírni.

A következő három fejezetet az köti össze, hogy nem elsősorban a Jókai-elemzések állnak a középpontban, hanem a polemizáló jelleg: mindegyik esetben valamilyen részprobléma kapcsán az irodalomtörténet-írás előtt álló kihívásokra, vagy – talán pontosabban – a hagyományos szemléletmódok tarthatatlanságára helyeződik a hangsúly. Az első e fejezetcsoporthoz (a könyv negyedik fejezete) az el-

sődleges kanonizáció kérdésével foglalkozik: a szerző szoros olvasatai arra mutatnak rá, hogy Gyulai Pál és követői implicit módon a tárcaregény poétikájával szemben támasztott kifogások miatt marasztalják el Jókai regényeit (s ily módon egy a franciához hasonló feuilleton-vita a magyar kultúrában is lejátszódik), továbbá kiderül az is, hogy azok (például Nagy Sándor 1937-ben) képesek leginkább megmagyarázni a Jókai-regények sokoldalúságát, akik azt a hírlapi közlésre vezetik vissza. Az elemzés további része részben Ludwig Pfeiffer elemzése nyomán a magyar és a nyugat-európai regényirodalom alakulása közti különbségekre koncentrálna (Pfeiffernek a könyv médiumáról tett állításait alapul véve). Azonban – meglátásom szerint – a könyv-médiumról mondottak nem biztos, hogy választ tudnak adni a regényszövegek hordozóihoz tartozó kérdésekre – s itt most csak néhány francia irodalmi és kulturális tendenciára utalok: 1837-ben Gervais Charpentier létrehozta a sztenderddé váló könyvfórmátumot, az ún. Charpentier-fórmátumot (amely – bizonyos megszorításokkal – a mai zsebkönyv elődjének tekinthető), s ő lesz azon elsők egyike, aki nem önálló kötetekkel, hanem sorozatokkal próbálja könyvvásárlásra bírni a közönséget (ezek a tendenciák pedig bizonyosan módosítják a Pfeiffer által hangoztatott kontemplativitást, hozzáférést, programozhatóságot, hiszen már maga a sztenderd könyvfórmátum inkább sorozatszerű, semmint egyedi köteteket implikál). Azonban a francia könyvkiadás még eme rentábilis váltással sem képes versenyezni a sajtóban megjelenő regények piacával, s ez azt jelenti, hogy a francia regény, a magyarhoz hasonlóan, szintén sajtótermékként és nem könyvként kanonizálódik.

A következő fejezet, amely a kritikai kiadások státuszával foglalkozik, szintén érdekes és megszívlelendő problémákra hívja fel a figyelmet. A szerző meglátása szerint ugyanis a kritikai kiadás a könyv médiumának elsődlegességére épül. S ennek többek között az a következménye, hogy – mivel Jókai tárcaregényei könyvként hagyományozódnak –, az első kiadás médiuma, vagyis a napilap láthatatlanná válik (s itt érhetjük tetten azt a bevezetőben már említett mechanizmust, amelylyel az irodalomtörténet a sajtótörténetre csak mintegy illusztrációként tekint). Szükséges tehát látnunk, hogy a tárcaregényként való megjelenés, majd a könyvfórmátumban történő publikáció nem jelent identikus szövegeket.

A hatodik fejezet az irodalomtörténet-írás egyik fontos elvéből, az immanencia-elvből indul ki, s az értelmező rámutat arra, hogy – mivel a tárcaregény két hálózat, egy irodalmi és egy nem-irodalmi hálózat részeként válik jelentéssé – a műfaj/hordozó ellehetetleníti az immanens olvasás lehetőségét, s ennek következtében hátráltatja az irodalmi kanonizáció esélyeit is. Ugyanebben a fejezetben (legalább) még egy provokációval szembesíti a szerző az irodalomtörténet-írást (s Jókai tárcaregényei, illetve a belőlük készült adaptációk erre is jó példaként szolgálnak): mivel az irodalomértés tárgya a könyvbe írt irodalom, nem foglalkozik (vagy legalábbis ez ideig keveset foglalkozott) ugyanazon szöveg mediális transzpozícióival, vagyis – ahogyan a fejezet címe szól – a szövegek metamorfózisai, például a regényekből készült különféle adaptációkkal.

A következő fejezet ismét Jókai szövegeit (ebben az esetben a forradalomellenességeit) állítja a fókuszba. Ezeket a szövegeket az olvasóközösség a nemzeti em-

lékezet fenntartásának alapszövegeiként vette birtokba, s ily módon azok újramondásának és újrajátszásának – például egy ünnepi rituálén keresztül – sokféle formája lehetséges (lásd többek között az iskolai ünnepek forgatókönyveit), amelyek az ismétlés által kitörlik a szerzőt. Jókai maga is folyamatosan, különféle műfajokban és különféle hordozók által mondja újra a történeteket, bizonyos szövegeket mediális áthelyezésekkel újra felhasznál. Az elemzésből ugyanis kitűnik, hogy Jókai az *Életképek* hetilap 1848. március 19-én megjelenő számában a szemlélő és a közvetítő módján tudósít az eseményekről, önmagáról is harmadik személyben beszél, elbeszélése tárgyilagos és távolságtartó. A hetilap szövege aztán átemelődik a szerző történelemkönyvébe, ahol a szöveget rajzok kísérik. Majd az egyes szám első személyben íródott visszaemlékezések vizsgálata után a szerző aprólékos, regénytechnikai eljárásokra és retorikai alakzatokra fókuszáló elemzések egymásutánjával Jókai fiktív forradalomelbeszéléseivel is foglalkozik: *A tengerszemű bölgy* című regény egy olyan megoldást választ, amely a forradalom elbeszélést ismételtként viszi színre, vagyis olyan eseménytörténetként, amelyhez hozzátartozik a rituális ismétlés; a *Politikai divatok* című regény szereplőjének ott-és-akkor érzéki tapasztalata nem teszi lehetővé az esemény jövő felőli megértését, s ez a nem tudás konfrontálódik az elbeszélő utólagos tudásával; *A kiskirályok* című regény pedig parodisztikus módon beszél el a forradalom napját: a paródia is az ismétlés egyik formája, amennyiben feltételezi egy „másik” történet közismertségét.

A nyolcadik fejezet a felejtésnek az irodalmi mű hozzáféréseiben játszott szerepére mutat rá. A Jókai-kanonizáció két elemet helyezett törlésjel alá: a szerző kávinista származását, illetve azt, hogy Jókai regényei tárcaregényekként jelentek meg (s e második törlésjel annak ellenére is kitartóan jelen van, hogy Zsigmond Ferenc 1924-es monográfiája már felhívta a figyelmet a regények kettős kódolására). E törlésjelek feloldására Hansági Ágnes egy konkrét szöveghely, *A kőszívű ember fia* című regény temetési imájának olvasásával tesz kísérletet, méghozzá oly módon, hogy *A Honban* publikált szöveg kontextusát, a publikáció ütemezéséből következő hatásmechanizmusokat is figyelembe veszi.

Az utolsó fejezet némileg kilóg a könyv egészéből, de szupplementum voltából következik az is, hogy az elemzések e nélkül nem lehetnének teljesek: a magyar tárcaregény kora ugyanis Jókaival kezdődik, s körülbelül Móricz tárcaregényeivel zárul (ellentétben a nyugat-európai tendenciákkal, ahol is a tárcaregény az első világháború utáni években jórészt eltűnik, Magyarországon a második világháború jelent szakaszhatárt). Az elemzés meggyőzően demonstrálja, hogy Móricz sem veszélyként tekintett a tárcaregényre, sőt tisztában volt annak kommunikatív és reklámértékével, még akkor is, ha az esztétikailag értékes irodalom hordozójának a könyv médiumát tekintette. A fejezet második része egy Móricz-regény újraolvasására tesz kísérletet: a krimi(paródia)ként is olvasható *Jobb mint otthon* 1934-ben jelent meg folytatásokban, könyvként azonban csak jóval később, 1956-ban, s az elemző szerint döntően ez lehetett az oka annak, hogy kanonizációja mind a mai napig elmaradt.

Hansági Ágnes könyvének nem ambíciója az, hogy Jókai-monográfia legyen (de kétségtelen, hogy annyiban, amennyiben egy „nagy” szerző szövegeivel foglalkozik, az irodalomtörténet-írás egyik hagyományos narratíváját is továbbviszi). Ahogyan az e recenzióból is kitűnhetett, a 19. századi szerző életműve, egyes re-

géneyei, vagy a róla írtak nem egyszer inkább ürügyként kerülnek elő az elemzésekben, ám ily módon a szerző mégis egy nagyon fontos feladatot végez el: a magyar irodalomtörténet-írást konfrontálja új, aktuális tendenciákkal, s időnként polemikus stílusával a paradigmaváltás szükségessége mellett érvel. Nem csupán új elemzési szempontokat vet fel, hanem azokat meggyőzően alkalmazza is: a tanulmánygyűjtemény mint a hordozó történeti poétikájának szentelt elemzés az irodalmi folyamatokat kommunikációs/médiatörténeti perspektívában értelmezi.

A tanulmányok sora az olvasót arra is ráébreszti, hogy milyen hatalmas az elvégzendő feladat – e könyv, amely elsősorban az irodalmi szöveget hordozó közeget iránti érzékenységre figyelmeztet, a magyar tárcaregény kezdeteinek tanulmányozásán túl többek között a tárcaregény történetének megírására is felhív, arra, hogy – bár egy „nagy szerző” áll a középpontban – az irodalomtörténet-írásnak minél nagyobb, esetenként elfelejtett korpuszból kell merítenie, ha túl akar jutni azokon a bizonyosságokon, amelyekhez csupán néhány, a leggyakrabban tanulmányozott szerzők életművének vizsgálata juttatta. Az olvasónak méltán tűnhetett fel az „ürügy”, „kísérleti egér” metaforák használata, hiszen a recenzens következtetése az, hogy ettől kezdve már nem a kis és nagy szerzők kiemelése, a nagy szerzők újrakontextualizálása az elsődleges feladat, hanem azon kommunikációs formák megértése, melyekbe e szövegek illeszkedtek, illetve a minél nagyobb terjedelmű korpuszok rekonstruálása, értelmezése. (*Ráció*)

KÁLAI SÁNDOR

## *Ígéret és megvonás között*

HERMANN ZOLTÁN: *A BOLDOGTALANSÁG ISKOLÁJA. ESSZÉK, TANULMÁNYOK AZ ÉRZÉKENYSÉG ÉS A ROMANTIKA KORÁNAK MAGYAR IRODALMÁRÓL*

Hermann Zoltán kötete annak az utóbbi években hazánkban is egyre élénkebbé váló diskurzusnak a kérdésfelvetéseivel kapcsolódik, amely a 18–19. századi irodalom újraolvasásának igényével lépett fel. Érdekes módon azonban ezt két, egymással tulajdonképpen össze nem hangolt, ám annál markánsabb irányból is megteszi: egyfelől az előszóban, másfelől a kötet további húsz szövegében. A kötet némiképp apologetikus előszava – és a belőle hátlapi, így reprezentatív szöveggé emelt részlet – ugyanis olyan kérdésfelvetést ígér, amelynek választott központi tárgya a magyarországi szentimentalizmus és a romantika elmélete, szorosabban az ezeket konstituens módon episztemológiai alakzatokká rendező 18–19. századi szenvedély- és ízléstanok, esztétikai és filozófiai belátások recepciójának mibenléte (13–14.). Vagyis elsősorban az, hogy a magyar szentimentális és romantikus irodalom hogyan hozható nyugat-európai elméleteivel összefüggésbe, a primer szövegek és az azokat környező dokumentumok miként referálnak explicit vagy latens módon saját gondolkodástörténeti megelőzöttségükről. Ennek, a korszak magyar nyelvű tudományos leírásában ma még kevésbé kidolgozott, de egyre nagyobb érdeklődésnek örvendő és kétségtelenül rendkívül jelentős tudomány- és