dc_1641_19

Hansági Ágnes

Irodalmi kommunikáció és műfajiság:
a Jókai-próza narrációs eljárásai a romantikától a korai modernségig

Akadémiai doktori értekezés

2019

dc_1641_19

Tartalomjegyzék

Előszó helyett 4

A klasszikus modern Jókai

Populáris *vagy* modern: A regiszterbe sorolás és következményei 10

Regiszterek az irodalomban: *Highbrow – Middlebrow – Lowbrowe* 17

Populáris kommunikáció, „populáris irodalom” 26

A „popularitásvád” okai 33

A publikum integrációja az *irodalom* fogalmába és a siker értelmezése 36

Jókai szerepei a populáris nyilvánosságban 41

A siker mint a figyelem és az idő allokációja 47

Hankiss javaslata a korrekcióra 54

Az Ady-párhuzam és Jókai századvéghez való viszonyának a kérdése 61

Jókai modernségének cusanusi paradigmája 65

Szerepminta és előkép

A szöveg mint emlékezethely 69

A jelen hatalmának monumentalizálása 77

Almanach és műfaji kommunikáció: Az irodalmi program alternatívái a populáris nyilvánosságban 84

A *Kedves atyafiak* mint *A kérők* újraírása 91

A populáris nyilvánosság irodalmi műfajai

A műfaj mint az irodalmi kommunikáció formája 106

A tárcaregény 117

A novella

A műfaji „emancipáció” folyamatának lezárulása: A regény és a novella műfaji távolsága 128

Egymást „kanonizáló” Jókai-műfajok az 1850-es években 138

A diszkrepancia színrevitele: A novella mint az össze nem illő elemek egymásmellettisége 144
A „falusi történet” (*Dorfgeschichte*) 158

A *falusi történet* a magyar fikciós prózában
A *falusi történet* hatása Jókai elbeszéléseire és narrációjára 180
A bűnös város sztereotípiája: bűnös város − bűnös falu 184
Az életkép és a falusi történet viszonya 191
A keretes szerkezet és az „ismeretségi novella” (*Bekanntschaftsnovelle*) elbeszélő szituációjának megjelenése az életképben 194
A negyvenes és ötvenes évek *falusi történet*ei 199
A *falusi történet* Jókainál és a *Népvilág* 223

A modernség cusanusi paradigmájának kiteljesedése
Nyelvi humor és esztétikai kánon 248
Fragmentált „kistörténetek”, szcenikus szerkesztés, groteszk 256
A *dilettáns* mint a populáris kommunikáció és a tömegmédia terméke 266
Az átélt beszéd és a szöveg *irodalmiságának* a színrevitele 277

Következtetések 282

Bibliográfia 285

Előszó helyett

Az értekezés annak a 2006-ban megkezdett kutatási projektumnak a folytatásaként készült el, amelynek első hosszabb szakaszát 2014-ben a *Tárca−regény−nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei* (Ráció, Budapest, 2014.) című könyvem zárta le. A Pesti Napló első öt évtizedének tárcakatalógusa, amelyet ebben a kötetben publikáltam, megfelelő nagyságú korpuszt, elégséges anyagot kínált ahhoz, hogy a tárcaközlés gyakorlata, sajátos esztétikája, befolyása az irodalmi kommunikáció átalakulására, illetve mindezek együttes hatása Jókai narrációs eljárásaira szisztematikusan kutatható, feltárható legyen. A tárcakatalógusból nemcsak Jókai tárcaregényeinek kontextusa vált láthatóvá, de az is, hogy a tárcaközlés gyakorlata nem korlátozódott a használati szövegek, szórakoztató regények körére. Az esztétikai irodalom, úgy az originális, magyar nyelven írott, mind pedig a fordításokban közölt „világirodalmi" alkotások először a tárcasávon keresztül jutottak el az olvasókhoz. A Pesti Napló tárcaregiszterének és a tárcaregény esztétikai hatásmechanizmusainak feltérképezésekor a tárcaregény-kutatás nemzetközi standardjaihoz alkalmazkodva abból indultam ki, hogy a tárcaközlés mindenekelőtt olyan *publikációs módusz*, amely a tömegmédiumok révén kialakuló populáris kommunikáció keretfeltételei között az irodalmi szövegek korábbinál hatékonyabb terjedését tette lehetővé. Nem vagy nem feltétlenül csak azáltal, hogy a populáris kommunikációban érdekelt, tömegmédiumként működő nyomtatott napilap célja a lehetőségek szerinti legszélesebb közönség elérése. Az irodalmi szövegek olvasóinak a körét a tömegmédiumként működő napilap elsődlegesen annak révén bővítette, hogy a más tartalmak iránt érdeklődő újságolvasó is, lényegében a véletlenszerű kiválasztás elve alapján, olvasójává válhatott olyan irodalmi anyagnak, amelyet könyvként nem keresett vagy választott volna. A szerializációnak ezt a formáját, a napilapra jellemző tárcaközlést a legélesebben éppen ez választja el a negyvenes évek irodalmi periodikáitól. A regények terjedését a 19. században a tárcaregény mindenekelőtt azzal segítette elő, hogy a későbbi könyv leghatékonyabb reklámjaként működött. A napilapok regénytárcái a huszadik század első felében, az olcsó könyv korszakában is ennek köszönhették stabil pozíciójukat a sajtóban.

A tárcaregény *publikációs móduszként* való értelmezésének a hátterében az a tárcakutatás nyolcvanas évekbeli újraindulásakor még konszenzuálisnak tekintett megfontolás

állt, hogy a műfajiság kérdése a tárcaregények esetében nem releváns. A napilapokban megjelenő tárcaregények útja ugyanis az általános kiadói gyakorlat szerint a populáris nyilvánosságból az irodalmi nyilvánosságba vezetett: a tárcaközlés lezárulása után a szövegek átkerültek a könyv médiumába, és ez a szabályszerű transzgresszió alapozta meg magának a tárcaregénynek a definiálhatóságát is. A francia tárcaregény-korpusz nyolcvanas években megkezdődött (és mindmáig a legnagyobb korpuszon elvégzett) kutatását vezető Hans-Jörg Neuschäfer és kutatócsoportja is ebből indultak ki a tárcaregény meghatározásánál. (A tárcaregények kutatásában ma is paradigmateremtőnek tekintett kutatás elvei és tanulságai számomra is mintául szolgáltak: Hans-Jörg Neuschäfer, Dorothee Fritz−El Ahmad, Klaus-Peter Walter, *Der französische Feuilletonroman: Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung,* Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986.) Mivel a tárcaközlésben és a könyv médiumában megjelenő regények *verbális* szövegekként jellemzően azonosak, a tárcaregény a szinguláris műalkotás verbális kódjainak a szintjén önálló műfajként nem volt értelmezhető. Az utóbbi bő egy évtizedben a műfajiság kérdése újra az érdeklődés középpontjába került, amely elsősorban a nyomtatott médiumok vezető szerepének végérvényes megszűnésére; a médiumok közötti áthelyezések, a transzgressziók kultúrában betöltött szerepének megnövekedésére és a hibridizációs jelenségek gyors terjedésére vezethető vissza. A műfaji kérdés előtérbe kerülése, illetve a szeriális közlés egyéb formáinak a vizsgálata korábbi álláspontom felülvizsgálatára késztetett. Ma már úgy gondolom, hogy amennyiben a műfajt *az irodalmi kommunikáció egy adott időszakra jellemző formájaként* értelmezzük (Hans Robert Jauß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters* = Ders., *Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956−1976,* Fink, München, 1977, 327−358.), úgy a tárcaregényt is önálló műfajként kell megközelítenünk.

Amikor az értekezés alapjául szolgáló, azt előkészítő kutatásba, illetve később, a dolgozat megírásába belekezdtem, két fő kérdésre szeretettem volna választ kapni, azt feltételezve, hogy ezek szorosan összefüggenek egymással. Az első, hogy miként értelmezhető Jókai Mór elbeszélő szövegeinek viszonya a romantikához és a modernséghez. A második, hogy a magyar elbeszélőpróza milyen hagyományrendjébe illeszkednek Jókai szövegei; melyek azok a narrációs eljárások, elbeszélői fogások és technikák, amelyeket közvetlen elődeitől vagy kortársaitól sajátított el vagy még inkább át. Miközben a Jókai-kutatás komoly eredményeket ért el az életmű világirodalmi kapcsolatrendszerének újragondolása terén (a teljeség igénye nélkül: Fried István és Újvári Hedvig kutatásai mellett fontos tanulmányt közölt Jókai Csehovra gyakorolt hatásáról Imre László), arra a kérdésre, hogy a magyar elbeszélőpróza Jókai fellépésekor már bőséges hagyományából mire és hogyan támaszkodott, lényegesen kevesebb

figyelem jutott. Annak a tisztázása, hogy a narratív fikciós próza magyar hagyományából Jókai mit hasznosított, és milyen narrációs eljárásokat, nyelvszemléletet, retorikai örökséget hagyott a 20. század *esztétikai* irodalmára, még egy további okból lehet különösen aktuális. Az utóbbi két évtized Jókai-kutatása ugyan példásan reagált a közoktatás újabb és újabb reformjai kapcsán az életművel kapcsolatosan folyamatosan kirobbanó, és sokszor roppant méltatlan vitákra, de maga is számos vitát generált még akkor is, ha ezek nem látványosan folytak le, hiszen szigorúan a szakmai álláspontok ütköztetését jelentették. Jókai „modernségének" a kérdése ezeknek a nyílt vagy latens polémiáknak a hátterében is meghúzódott, hiszen romantika és modernség egymáshoz való viszonyulása az irodalmi szövegek valamennyi rétegét befolyásolja (a verbális szöveg szerveződésének mikéntjétől a lehetséges elbeszélői pozíciókon át az elbeszélt vagy elbeszélővé váló karakterekig, a történet–cselekmény-konstrukciókig).

A képzési kánon, és leggyakrabban az iskolai közös olvasmányok (vagy konzervatív megközelítésben a „kötelező olvasmányok") kapcsán ráadásul rendre az író és a szövegek *popularitásának* összefüggésében merült fel ez a kérdés. (A legradikálisabban abban a vélekedésben, amely szerint Jókai képzési kánonban tartásával a 19. század populáris olvasmányát kényszerítjük a mai diákokra.) Végigtekintve ezeken a másfél évszázada különböző elméleti alapállásból kiinduló, de hasonló hevességgel zajló polémiákon, szembeötlő az az „argumentációs állandó", amely valójában egy áthelyezés vagy csere eredménye. Az irodalmi műalkotások értékelésénél a kritikus ilyenkor nem a verbális műalkotás nyelvi komplexitására fókuszál, hanem a hordozó médium tulajdonságait átviszi a hordozott szövegre. Vagyis: a populáris kommunikáció sajátosságait, például hogy egyetlen *célja* a popularizáció, a lehetőségekhez képest elérhető legtöbb olvasó elérése, a regénynek vagy a novellának és nem a hordozó médiumnak, a napi- vagy hetilapnak tulajdonítja. A szöveg interpretációja során pedig maga hajtja végre a komplexitásnak azt a redukcióját, amelynek eredményeképpen a szöveg esztétikai értékét adó szemiotikai komplexitás „láthatatlanná" válik. Ezért is láttam megkerülhetetlennek a *populáris kommunikáció* sajátosságainak; az irodalmi regiszterek kérdésének, illetve a *populáris irodalom* fogalmának a tisztázását.

Jókai szövegeinek a romantikához és a modernséghez való viszonya azok közé a problémák közé tartozik, amelyeket az utóbbi fél évszázadban többször is megkísérelt tisztázni a kutatás. A ma már történetinek tekinthető újraértelmező javaslatok közül az értekezésben különösen Hankiss János és Bori Imre korszakos jelentőségű írásainak újragondolása bizonyult tanulságosnak. Hankiss vagy Bori argumentációját figyelmesen követve különösen szembeötlővé válhat az a nehézség, amelyet az irodalomtudomány diskurzusának, leíró nyelvének, terminológiájának a változásai jeleznek, és amelyek valójában a tudományban

érvényesként elfogadott modellek, koncepciók átalakulására vezethetőek vissza. A *romantika,* illetve a *modernség* értelmezése az 1980-as években komoly átrendeződésen ment át, amely nemcsak a romantika és a modernség, de mindenekelőtt romantikus és modern egymáshoz való viszonyát érintette. Bár ennek a (természetéből adódóan soha le nem záruló) változási folyamatnak számos oka lehet, romantika és modernség viszonyának 20. századi átértékelése a legerősebb impulzusokat talán mégis azokból a szövegek nyelvi szerveződésére koncentráló, formalista vizsgálatokból nyerte, amelyek láthatóvá tették nemcsak a különbségeket, de a romantikus és a modern szövegek közötti kontinuus jelenségeket, a hagyománynak nemcsak a töréspontjait, de átöröklő, továbbélő sajátosságait is. Amikor Hermann Zoltánnal 2003-ban az *Újragondolni a romantikát: Koncepciók és viták a XX. században* (Kijárat, Budapest, 2003.) című válogatást kiadtuk, szintén ennek a kérdésnek a tisztázásához szeretettünk volna hozzájárulni. Karl Heinz Bohrernek az a javaslata, amely a „romantikus modern" terminussal éppen a folytatólagosságokra, romantika és modernség közötti közvetítésre helyezte a hangsúlyt (az említett válogatásban fordításomban olvasható *A romantika kritikája* címmel), az értekezés argumentációjában is fontos szerepet kapott, mert megvilágító modellt kínált számomra Jókai romantikához és modernséghez fűző viszonyának a megértéséhez.

A *romantika* és a *modernség*, romantikus és modern szövegek ugyanakkor nem tárgyalhatóak a 19. századi irodalmi kommunikációban, a nyilvánosság szerkezetében bekövetkezett radikális változások figyelembevétele nélkül. Ez a mélyreható strukturális átalakulás, amelyet a populáris kommunikációra törekvő tömegmédiumok megjelenése idézett elő, nemcsak ember és írott szó, olvasó és nyomtatott szöveg viszonyát alakította át, de amint erre Jókai szövegei is számtalanszor reflektálnak, a nyomtatott tömegmédia az olvasó ember kulturális és nyelvi környezetével együtt valójában magát az olvasó (vagy éppen nem olvasó) emberről alkotott elképzeléseket is fundamentálisan átformálta. Jókai több mint hat évtizeden átívelő írói (és ettől megint csak nehezen függetleníthetően szerkesztői és kiadói) pályafutása azokra az évtizedekre esett, amelyekben a tömegmédiumok, és a tömeges olvasás megjelenése elindította ezeket a folyamatokat, valójában felforgatta a nyilvánosság korábbi szerkezetét. A populáris nyilvánosság kialakulása a kultúra és a művészet társadalomban elfoglalt pozícióit és lehetséges funkcióit sem hagyta érintetlenül, ahogyan befolyással volt azokra a lehetséges irodalmi beszédmódokra is, amelyekkel a művészet és általában az irodalom megszólíthatta a közönségét. Az új, „laikus" olvasó tömeges(edő) megjelenése nemcsak irodalom és közönsége, de az irodalom és az irodalomkritika; író, kritikus és olvasó viszonyát is átformálta. Az a számos tekintetben kezdeményező szerep, amelyet Jókai ezekben a folyamatokban játszott, a kortárs kritika számára nemcsak azért volt nehezen akceptálható, mert a változások kezdetén még

aligha jósolható meg valamely esemény későbbi sorsa, netán utóélete. Azért is, mert a műfaji (kommunikációs) sokszínűség, amely az életmű egészén áthúzódik, rendre az éppen „új” médiumokkal függött össze.

A *tárcaregény* műfajként, vagyis az irodalmi kommunikáció egy adott időszakra jellemző szabályrendjeként való megragadása világított rá, hogy a tárcaregénnyel párhuzamosan létezett egy másik műfaj, amely különösen jól illeszkedett a populáris nyilvánosság kommunikációs programjához, sőt: éppen ez az új nyilvánosságszerkezet hívta életre. A *Dorfgeschichte*, a *falusi történet* a negyvenes és az ötvenes években az irodalmi kommunikációnak a tárcaregényhez hasonlóan felforgató, új szabályrendjét teremtette meg; az új irodalmi „tárgy”; a maga rétegzettségében és összetettségében addig „láthatatlan” falusi társadalom nemcsak új tematizációs súlypontot, hanem ennek megfelelően új narrációs technikákat, új elbeszélői pozíciókat és beszédmódot hívott életre. A német *Dorfgeschichte* inspirációja nyomán a negyvenes években kibontakozó magyar *falusi történet* ráadásul az a terjedelmét tekintve is „optimális” narratív fikció, amely képes lehetett kiszolgálni (legalábbis az írók által elképzelt, implicit) „új” olvasók igényeit. Ennek a szöveghagyománynak a narratológiai, kisebb részben retorikai és motivikus vizsgálata ugyanakkor beláthatóvá is tette azt a félig-meddig kortársi szövegkorpuszt, amely Jókai számára számos átsajátítható metódust és fogást kínált, azt a magyar hagyományt, amelyre támaszkodott, és amely komolyan hozzájárult elbeszélői nyelvének a formálódásához. Az itthon is népszerű és Jókai által is nagyra becsült Berthold Auerbach célja ugyanakkor éppen a romantikus irodalommal szemben a valósághoz való visszatérés programjának a megvalósítása volt. Magyar kortársai számára ezért is volt Auerbach irodalmi programja olyan faszcináló és egyúttal követendő minta.

Jókai írásmódját feltételezésem szerint az Auerbach-olvasmányoknál erőteljesebben formálta azoknak a magyar *falusi történet*eknek a nyelve és narrációs eljárásai, amelyek az *életkép* és a *novella* kommunikációs szabályrendjének határán egy újabb irodalmi kommunikációs forma megteremtésére tettek kísérletet. A keretes elbeszélés, az *ismeretségi novella*, az extra- és intradiegetikus elbeszélői pozíciókkal való játék, a *pun* és általában, az elbeszélői nyelv, az elbeszélés aktusának a felértékelődése olyan sajátosságok, amelyek Kisfaludy Károly és Táncsics elbeszéléseiig vezethetőek vissza, és amelyeket azután Nagy Ignác, Vas Gereben, Bérczy Károly, Eötvös József, Lauka Gusztáv, Pálffy Albert vagy Petőfi Sándor kisprózai elbeszélései után Jókai radikalizál, és tesz a *romantikus modern* fikciós elbeszélések retorikai-narrációs alapszövetévé. Azok a fejezetek, amelyekben a *falusi történet*ek – a korabeli irodalmi nyilvánosságot faszcináló, de mára jórészt feledésbe merült – hagyományát tárgyalják, éppen ezeknek az elbeszélői, narratív, retorikai stratégiáknak a

feltárására tesznek kísérletet, azzal a céllal, hogy láthatóvá tegyék, miként vezethetett el ez az elbeszélői örökség Jókai narratív fikciós szövegeiben a szcenikus szerkesztés és a deperszonalizáló narráció modern retorikájához.

*

Azokat az idegen nyelvű szövegeket, amelyeket idéztem, amennyiben nem állt rendelkezésemre a szöveg magyar fordítása, saját fordításomban közlöm. A magyar szépirodalmi szövegek esetében, ahol ez rendelkezésre állt, a kritikai kiadásból közlöm, ennek hiányában vagy az első közlés vagy az első kötetkiadás szövegét választottam (ezeket betűhíven citálom), annak függvényében, hogy melyik szöveg tekinthető a szerző által autorizált, végső szövegváltozatnak. Jókai szövegeinek esetében ez, a kritikai kiadás sajátosságaiból adódóan, nem volt dilemmáktól mentes döntés. A regények és a novellák mai helyesíráshoz közelített szövegeihez képest a *Cikkek és beszédek* folyamából citált szövegek betűhívek; a novellák szövegei között pedig akadt olyan (például a *Kedves atyafiak*), ahol a szöveg sajtó alá rendezője szükségtelenül avatkozott bele a szövegbe, eltérve a korábban igen népszerű prózafikció kiadási hagyományától. Ennek ellenére itt is a kritikai kiadás szövegét használtam a lehetőség szerinti egységesség érdekében, a visszakereshetőség szempontját szem előtt tartva, lábjegyzetben azonban jeleztem a problémás szöveghelyeket. Egyetlen esetben tértem el a kritikai kiadás modernizált szövegétől: a *Magyar népvilág: Apró regék a régi jó időkből* bevezetőjét a Délibábból, betűhíven idéztem. Egyrészt, mert ez a szöveg nem tekinthető kanonikusnak, vagyis a kiadási gyakorlat és a szöveghagyománytól való eltérés nem fogja olyan mértékben zavarni az olvasását, mint azoknak a szövegeknek az esetében, amelyeket rendszerint a kritikai kiadásból használunk. Másfelől, mert ars poétikaként olvasva kulcsfontosságú szövegnek tartom, amely az értekezés argumentációjában is fontos szerepet kapott. A napi- és hetilapok címét (ellentétben az akadémiai sajtótörténet gyakorlatával) szintén betűhíven adom meg.

A klasszikus modern Jókai

Populáris *vagy* modern:

A regiszterbe sorolás és következményei

Hankiss János grandiózus vállalkozása, az *Európa és a magyar irodalom: a honfoglalástól a kiegyezésig* számos tekintetben önvizsgálatra szólítja fel a magyar irodalomkritikát. Jókai kapcsán az egyik kiinduló megállapítása az irodalomtörténet-írás és a kritikusok felelősségét firtatja a szerző megbélyegző − Hankiss szerint *téves* − „felcímkézése" ügyében:

> Nem tiltakoztunk eléggé hangosan s idejében, mikor a külföldi bírálók a „magyar Dumas" nevet adták neki – tökéletesen félreismerve Jókai költőiségét. Néha úgy éreztük: divatos színműíró, kalandregény-szerző vagy bűvész kerített hatalmába a meglepetés különleges eszközeivel, s mikor az idegennek dícsértük, nem rezgett a hangunkban meggyőződés, pedig közben hálát adtunk a Gondviselésnek, hogy Jókai nem hiányzott az életünkből.[1]

Hankiss fenti megállapítása két összefüggésre is rávilágít. Egyfelől arra a nyilvánvaló, mégis sokszor nem kellőképpen tudatosított problémára, hogy a hagyományozott irodalmi szövegek és lehetséges olvasataik folyamatos ápolásra, karbantartásra szorulnak, abban az értelemben, ahogyan Aleida Assmann a kulturális innováció feltételei közé sorolta a hagyományápolást.[2] Így van ez még abban az esetben is, ha az irodalmi szövegeket az olvasók „rendeltetésszerűen" használják, vagyis olvassák őket, tehát ha a múló évtizedekkel a szóban forgó irodalmi alkotások nem kopnak ki a közösség emlékezetéből, és képesek az egymásra következő generációkban újra és újra megtalálni a hozzájuk „visszatérő" olvasót. Rávilágít másfelől arra is, hogy a szövegkorpuszok kulturális regiszterhez való „hozzárendelése" óhatatlanul túlmutat

[1] HANKISS János, *Európa és a magyar irodalom*: *a honfoglalástól a kiegyezésig*, Singer és Wolfner, Budapest, 1942, 481.

[2] Aleida ASSMANN, *Az innováció feltételei a kultúrában*, ford. SCHULZ Katalin, Orpheus, 1994/2−3, 181−190. Itt: *Második tézis: Hagyományápolás mint az új feltétele*, 183−184. (Eredetileg: Aleida ASSMANN, *Das Problem des Neuen und seine kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen = Ergebnisse des Initiativ-Workshops Innovation: „Kreativität in Kunst und Wissenschaft",* hg. Helga NOWOTNY, Wien, IFK, 1994, 43−53. Itt: 45−46.) Assmann szerint a tradíció tudatos ápolása, a hagyományápolás intézményesülése biztosítja a hagyományhoz való nyílt és szabad hozzáférést és a szabad választás lehetőségét, amely egyúttal a dialektika logikája szerint a távolságtartásnak és a különböződésnek, vagyis az újításnak a feltételeit is megteremti. Vö. *Uo.*, 184.

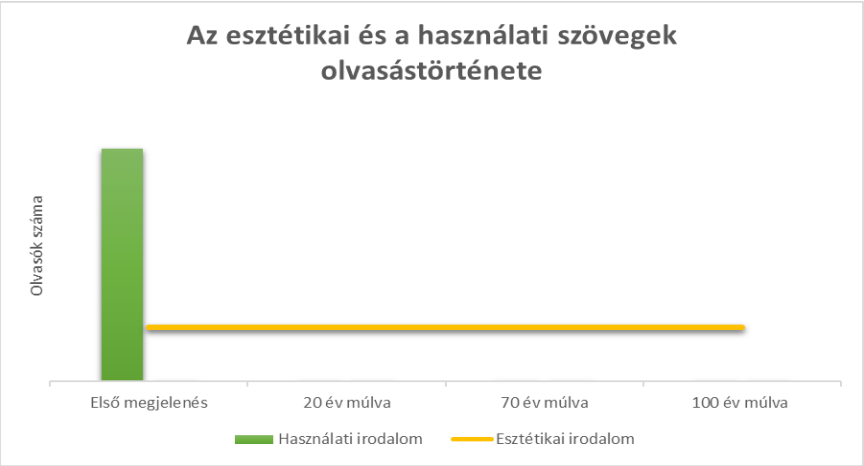
azon a kérdésen: kik és miért olvasnak el bizonyos szövegeket, hányan és milyen időintervallumon belül válnak olvasóivá egyes alkotásoknak. A kulturális regiszterbe sorolás ugyanis végső soron egy szövegkorpusz „esztétikai" kapacitásáról, szubverzív, nyelvi felforgató erejéről, innovációs potenciáljáról mond ítéletet.

Jókai „magyar Dumas"-ként való azonosítása nemcsak azt jelentette, hogy más, kortárs alkotókhoz *képest* egy adott időszakban kiugróan sokan olvasták vagy tudtak róla.[3] Nem is egyszerűen azt, hogy valamifajta irodalmi divatjelenségnek tekintették, és a populáris regiszter felső, „igényesen népszerű" hányadához tartozóként könyvelték el. A „lektűrré" minősítés szükségszerűen az előremutató, az innovatív, kísérletező irodalomból való „exkommunikációt" jelentette: annak a lehetőségnek a megvonását a szövegkorpusztól, hogy hosszútávon befolyással lehet, hatást gyakorolhat a mindenkori élő irodalomra, az „új", majdan megszülető szövegek önértelmezésére. A lektűr, még az igényes is, nem előre mutat, hanem hátra. A lektűr a lehetséges irodalmi paradigmák közül mindig a már a bejáratottat választja, még akkor is, ha jól proporcionált modernségét fontosnak tartja kommunikálni. Szövegvilága az olvasó publikum számára jól ismert fogásokkal, mintázatokkal operál; szótára, retorikája és poétikája vonatkozásában pedig a még művelhetőt, de bizonyosan nem a felforgatót képviseli. Olyan nyelvet beszél, amely a későbbi irodalmi szövegek számára nem nyújthat felrázó, inspiráló *nyelvi tapasztalatot*. Vagyis: az életmű egészének, illetve egyes elemeinek adott kulturális regiszterhez társítása és irodalmi/művészeti „korszakhoz" vagy paradigmához, annak nyelvi és világszemléletéhez való hozzárendelése nem lehet független egymástól.

A populáris irodalmat, és ezen belül a lektűrt nemcsak „használati" jellege különbözeti meg az esztétikaitól. Nevezetesen: hogy az előbbit egy adott időszakban kiugróan sokan, később pedig alig-alig olvassák; míg az esztétikai irodalomnak hosszabb időtávon mindig akad, ha nem is túl nagyszámú ez a közönség, olvasója. „Használati" irodalomnak nevezem azokat a szövegeket (főleg regényeket), amelyek általában (1) csak a saját kortársaikat képesek megszólítani; (2) közlőképességüket két évtizeden belül elveszítik; (3) olvasóik egyszer olvassák el őket; (4) az átlagos laikus olvasó napi olvasásszükségletét elégítik ki; (5) poétikatörténetileg nem relevánsak. Az „esztétikai" irodalom ennek az ellenkezője: ezek a

[3] Szimptomatikus, ugyanakkor „érzékelhetővé" is teszi ennek az azonosításnak a kortársi, negatív dimenzióit, hogy Umberto Eco a rossz ízlés szerkezetéről írott tanulmányának második bekezdésében annak érzékeltetésére, miként ismerjük fel a „rossz ízlést" a szemmel látható aránytalanságoknak, az oda nem illésnek köszönhetően, a temetésre, fekete öltönyhöz kötött színes nyakkendő mellett egy elavult, 19. századi Dumas-fordítás szöveghelyét citálja, mint az üres túlzások prototípusát. Vö. Umberto ECO, *Die Struktur des schlechten Geschmacks*, übers. Max LOOSER = UŐ, *Im Labyrinth der Vernunft*: *Texte über Kunst und Zeichen*, hg. Michael FRANZ, Stephan RICHTER, Reclam, Leipzig, 1989, 246. (Eredetileg: Umberto ECO, *La struttura del cattivo gusto = Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964.)

szövegek (1) nem feltétlenül jelennek meg a laikus olvasók napi olvasmányai között, viszont (2) poétikatörténetileg relevánsak és (3) hosszútávon megőrzik a közlőképességüket. Vagyis míg a „használati" irodalomhoz tartozó szövegek olvasáshistóriája egy történeti időegyenesen egyetlen pontban jeleníthető meg (ezeket egyszer és egyszerre nagyszámú olvasó olvassa), addig az „esztétikai" szövegek olvasáshistóriája ezen a virtuális időegyenesen vonalként ábrázolható (kevesen, viszont különböző korok emberei olvassák őket):



Az „értékes" megjelölést azért kerülöm, mert azt a téves benyomást keltené, hogy a „használati" olvasmányok semmifajta értéket nem képviselnek.[4] A populáris mindig egy korábbi paradigma irodalmi, nyelvi és szemléleti mintáit ismétli meg: éppenséggel ez népszerűségének (nagyszámú olvasót képes megszólítani; egy adott időszakban kiugróan sokan olvassák más szövegekhez képest) garanciája. Soha nem állítja közönségét tényleges kihívás, szembesülés, felrázó − az olvasó (nyelvi) világképét megváltoztató − tapasztalat elé. A lektűr olyan irodalmi szöveg, amelynek nincsen nyelvi ellenállása: éppen ezért nincs hatással más szövegek nyelvi önértelmezésére sem.

[4] A kérdésről bővebben: HANSÁGI Ágnes, *Kánonon innen és kánonon túl: Megjegyzések a „gyerekirodalmi kánon" és a „gyerekirodalmi klasszikusok" kérdéséhez* = UŐ, *Láthatatlan limesek: Határjelenségek az irodalomban,* Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 30.), 223. skk. Mint minden szövegcsoportokat *elkülönböztető* művelet, ez is „provokálja" a kivételeket, amelyek nyilvánvalóan hosszan sorolhatóak. Az olvasástörténeti „végletek" között kétségtelenül számtalan „átmenet" írható le, a fenti megkülönböztetés mindazonáltal alkalmas lehet arra, hogy rávilágítson egy olyan problémára, amelyről máskülönben a „tömegkultúra" vs. „magas művészet" „vitájában" kialakult és az elmúlt lassan egy évszázadban igencsak terheltté vált fogalmakkal, kategóriákkal tudnánk csak beszélni. Ennek a diszkurzív „bizonytalanságnak" nemcsak az elméletek számossága és komplexitása húzódik a hátterében, hanem az a körülmény is, hogy a tömegkultúra és a művészet viszonyát értelmező elméletek különféle tudományterületeken, eltérő érdekeltséggel és módszertani, legitimációs hátérrel jöttek létre. Ezzel kapcsolatban is jó áttekintést kínál: *A művészettől a tömegkultúráig,* szerk. OLAY Csaba, WEISS János, L'Harmattan, Könyvpont, h.n. [Budapest], 2014.

Ha a fenti, meglehetősen egyszerű, a művek olvasástörténetéből kiinduló megkülönböztetés egyes szegmenseit számba vesszük, jól látható: a Hankiss által kifogásolt „téves" hozzárendelés azon a magyar irodalomban sem példa nélküli „anomálián" alapszik, hogy egyes esztétikai szövegek képesek bizonyos körülmények között tömegesnek tekinthető, nagyszámú olvasóközönséget produkálni maguknak. Ezek az esztétikai szövegek, miközben poétikailag feltétlenül relevánsak és hosszútávon leírhatóak az esztétikai szövegekre jellemző sajátságokkal, az irodalmi kommunikációban időről időre használati irodalom módjára (is) viselkednek.[5] A 20. század magyar irodalmában ilyen, Jókaiéhoz hasonlatos „kettős" pozícióban Márai Sándornak a regényei tűnnek fel a leggyakrabban, akit viszont éppen írói szerepértelmezésének elitista, kultúrkritikai attitűdje állít szembe az éppen csak bontakozó tömegkultúra új jelenségeivel nagyon is elfogadó Jókaival.[6] Nem gondolom azonban, hogy Jókai (vagy akár Márai) esetében ezt az egyidejű, de kétféle olvasástörténetet a szövegek verbalitásának a szintjére visszavezetve, valamiféle köztes, „middlebrow" irodalomként lehetne leírni, már csak azért sem, mert azokkal értek egyet, akik meghaladottnak és kérdésesnek tekintik ennek a frenológiai eredetű, bár kétségtelenül jelentékeny karriert befutott kategóriának az alkalmazását az irodalmi kommunikáció jelenségeire.[7]

Jókai esetében az a történeti-kritikai aktus, amelyet Hankiss befejezettségében elhibázottnak és kártékonynak minősített, nevezetesen: a Jókai-korpusz passzív-hallgatólagos hozzárendelését a populáris regiszterhez, a romantika és a modernség poétikai lehetőségei közül szükségszerűen zárta ki ez utóbbit. Vagyis a Jókai-szövegek értelmezési kereteit és metanyelvi leírásának lehetséges szótárait a 19. század második felében egyre inkább „lekoptatottnak" érzékelhető romantikus toposzokra korlátozta, amelyek a századfordulóhoz közeledve egyidejű egyidejűtlenségként tárultak fel. A Jókai-szövegek és az írói brand népszerűsége az 1880-as évekre jól érzékelhetően önmagában véve is olyan tényezővé vált, amely a korai modernség

[5] Renate von Heydebrand hasonlóképpen, ilyen „rendkívüli" állapotként írta le azt a jelenséget, amelyre akkor figyelt fel, amikor az olvasás és kifejezetten az esztétikai kánonhoz sorolható művek olvasásának gyakorlatát vetette össze a fordulat előtti „két" Németországban. Ahogyan az egykori NDK-ra, úgy feltehetőleg valamennyi diktatúrára, zárt társadalomra, így az 1989-előtti magyar társadalomra is érvényes, hogy a demokráciákkal szemben az olvasásra szánt idő nagyobb, és ebből feltűnően magasan részesedtek a „klasszikusok", vagyis az esztétikai kánonhoz tartozó szövegek. Vö. Renate von HEYDEBRAND, *Probleme des „Kanons" – Probleme des Kultur- und Bildungspolitik = Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis: Vorträge des Augsburger Germanistentags (1991) Bd. IV.*, hg. Johannes JANOTA, Tübingen, Niemeyer, 1993, 3−22. Itt: 11−12.

[6] Márai kettős pozíciójáról, vagyis hogy egyszerre része az esztétikai kánonnak és „midcult" jelenség, illetve Márai tömegkultúrához való viszonyáról vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szórakozott tömegek: Közelítések a tömegkultúra fogalmához = A művészettől a tömegkultúráig*, 75−95. Itt: 78−80.

[7] A „highbrow", illetve „lowbrow" frenológiai eredetéről vö. Lawrence LEVINE, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambrige, London, 1988, 221−223. A „magas" vs. „populáris" kultúra megkülönböztetésének problematikusságáról vö. Elena ESPOSITO, *Popularität = Kommunikation in Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen,* hg. Roger LÜDEKE, Transcript, Bielefeld, 2011, 15.

művészetérzékelésében kitakarta, sőt, a kortársak számára ki is zárta a szövegek „modernként" való olvasásának a lehetőségét. A modernség 19. századi kezdetei ugyanis elválaszthatatlanok a tiszta művészet, a *l'art pour l'art* elitista, a művészet piacosodásával és popularizálódásával deklaráltan szembehelyezkedő törekvéseitől:

> A „l'art pour l'art" nem egy adott pozíció, amelyet elegendő csupán magára öltenie az embernek, mint azokat, amelyek az általa betöltött vagy betölteni kívánt társadalmi funkció révén a társadalom működésmódjának logikájában már eleve megalapozást nyernek, hanem egy *létrehozandó pozíció*, amelynek nem létezik semmilyen megfelelője a hatalmi mezőben, és amelyről elképzelhető, hogy akár nem is létezik vagy nem is kell léteznie. Bár bele van foglalva a tér már létező pozícióinak potenciális állapotába, és bizonyos romantikus költők már fel is vázolták szükséges voltát, ennek ellenére azok, akik ezt a pozíciót akarják elfoglalni, csak úgy tudják létrehozni azt, ha megteremtik számára a mezőt, amelyben helyet foglalhat, vagyis ha valóságosan és elviekben is felforgatjuk a művészeti világot, amely kizárja annak létét. Ki kell találniuk tehát, a létező pozíciók és e pozíciók betöltőivel szemben, mindent, ami a l'art pour l'art lényegét jelenti, de leginkább azt az eddig soha nem létező társadalmi személyiséget, amely a modern író vagy művész lesz. Ő az, aki minden idejét hivatásának szenteli, teljesen és kizárólag csak saját munkájának él, közömbös a politikai kényszerekkel és az erkölcsi törvényekkel szemben, és semmilyen más ítéletet nem fogad el saját művészete normáin kívül.[8]

A modern művészet önértelmezésében a művészeti „termékek" demokratizálódásának vagy piacosodásának nyílt és világos elutasítása (vagy legalábbis ennek az elvnek a hirdetése) a 19. század második felében lényeges tényezőnek bizonyult. A modernitás és a *l'art pour l'art* kapcsolatát Bourdieu Albert Cassagne előfeltevéseit továbbgondolva illesztette be mezőelméletébe:[9] a modern művészet, a *l'art pour l'art* élesen elhatárolja magát a piacra termelődő népszerű irodalomtól, valamint azoktól a „piacra termelő" íróktól, akik ezekben a piaci folyamatokban, a leggyakrabban újságíróként vagy tárcaregényíróként részt vesznek. A modern művész, a bohém számára az alkotás egyetlen és elfogadható kontrollinstanciája maga

[8] Pierre BOURDIEU, *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 97.
[9] Vö. *Uo.*, 81. skk. Vö. még: Albert CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiues et les premiers réalistes* (1906), Slatkine Reprints, Genève, 1993, 19. skk.

a művészet, amely nem veti alá magát az irodalmi piac kereslet-kínálati folyamatainak. Cassagne nyomán Bourdieu is arra a következtetésre jut, hogy ezt a deklarált elhatárolódást éppen a népszerű irodalom és a „tömegolvasó”[10] 19. századi megjelenése kényszerítette ki, a leglátványosabban a tárcaregény népszerűségének epidémiaszerű terjedésével. Az experimentális, tisztán esztétikainak az elválása tehát a populáris irodalomtól a modernségben a művészet kulcskérdésévé válik. Bourdieu könyvének az az ábrája, amely az irodalmi mezőt vázolja fel a 19. század végén, láthatóvá és térbeliségként érzékelhetővé is teszi, hogy a korszak művészi önértelmezésében a tisztán esztétikai, vagyis a modern művészet nem egyszerűen *távol* esik a populáristól:[11] két olyan, egymással abszolút ellentétes pólust alkotnak, amelyek között és amelyeknek a feszültségében jöhetett létre maga az irodalmi mező. A két, egymással ellentétes irányú tengely, amely az irodalmi mező topográfiáját meghatározza, a szakmai presztízs és a gazdasági haszon. A két tengely fordított arányossági viszonyából következik, hogy a szakmai presztízs és a gazdasági haszon egyidejű maximalizálását a kor irodalmi önértelmezése kizárta, vagyis az esztétikai és a népszerűségi „mutató” Jókai-féle együttállása az irodalomnak ebben a 19. századi rendszerében lényegét tekintve *anomália*. Bourdieu mezőelmélete ebben a tekintetben tehát alátámaszthatja Hankiss állítását, miközben magyarázatul is szolgál arra, hogy a képzetlen, laikus olvasó színrelépésével és tömegesedésével kialakuló populáris regiszter, illetve a kritika döntése a Jókai-életmű populáris regiszterhez való hozzákapcsolásáról miért zárta ki Jókait a modern irodalom univerzumából:

[10] A „tömegolvasó” kifejezés a 19. század vonatkozásában mindenképpen igényli az idézőjelet: a tömegesség természetesen viszonylagos, különösen, ha a 20. század végének elektronikus tömegmédiájával, például a televíziózással vetjük össze, már ami a „tömeg” mennyiségi vonatkozásait illeti. A 19. század második felében a nyomtatott tömegmédiumok megjelenésével azonban legalábbis az *elvi* lehetősége megteremtődött annak, hogy a társadalom teljes keresztmetszetét, mindenképpen a véletlenszerű kiválasztás elve alapján, vagyis az olvasó előképzettségétől függetlenül elérje egy irodalmi szöveg. Manuela Günter arra mutatott rá, hogy az európai kultúra összefüggésében a „tömeg” fogalma (nagyobb számú embercsoport megnevezésére) már a 18. század második felében használatossá vált. A 19. században „a nyomtatott periodikák kulturális termékeinek térben is időben egymástól elválasztott fogyasztóit”, akiknek a száma folymatosan növekszik, Günter szerint azért lehet indokolt „tömegként” kezelni, mert ez a publikum már „tömegként” viselkedik: összetétele, szociológiai értelmben is véletlenszerű; nem redukálható a tulajdon nélküliekre vagy a képzetlenekre; akciói spontának; reakciói és az ebből következő társadalmi dinamikák pedig kalkulálhatatlanok. Manuela GÜNTER, *Im Vorhof der Kunst: Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*, Transcript, Bielefeld, 2008, 13, ill. vö. még *Uo.*, 25−27, 33−42.

[11] BOURDIEU, *i.m.*, 142.

Bourdieu – Az irodalmi mező a 19. század végén

Regiszterek az irodalomban

Highbrow – Middlebrow - Lowbrowe

Bár a magyar irodalomkritikában nem honosodott meg a fejezet címében is szereplő három kulturális regiszter világos elkülönítése,[12] az azonban távolról sem tekinthető véletlennek, hogy a gyakran „a magyar olvasóközönség megteremtőjeként" aposztrofált Jókai kapcsán már a kortárs kritikai polémiákba is beszüremkedett (ma bizonyosan így neveznénk meg ezt a jelenséget:) a *regiszter* problémája. Nevezetesen: az a kérdés, hogy lehet-e a népszerű, a „populáris" egyúttal az esztétikai kánon, az „elitirodalom" része.[13] Hites Sándor a *Jókai & Jókai* című tanulmánykötetről[14] írott kritikájában egyenesen „a »populáris regiszter« szerecsenjének" nevezte Jókait, akit csak az (ebből következően meddő és álságos) irodalomtörténészi aktivitás igyekszik „az »esztétikai kánon« fehér emberévé" „mosdatni."[15] Hites okfejtésével ehelyütt most nem szeretnék polémiába bocsátkozni, ezt Szajbély Mihály az *Egy lengyel történet* című Jókai-novella kitűnő elemzésében nálam avatottabban tette meg, amikor felhívta a figyelmet a kritikai kultúrakutatás és az irodalomtudomány eltérő érdekeltségeire és mindarra, ami ebből teoretikusan és módszertanilag következik.[16] Hites kétségkívül hatásos és sarkalatosságában erőteljes állítása mindazonáltal szimptomatikusnak tekinthető, és azt támasztja alá, hogy a Hankiss által a negyvenes évek elején felvetett probléma ma sem vesztett aktualitásából.

Lawrence Levine lebilincselően izgalmas könyvében azt a 19. század végéig lezajló folyamatot elemezte, amelynek eredményeképpen az amerikai társadalom és kultúra fragmentálódott, ez pedig végeredményben párhuzamos kultúrák kialakulásához és együttéléséhez vezetett el.[17] Az új status quo-t mindenekelőtt az kényszerítette ki, hogy a 19. század második felében több hullámban egyre újabb és a korábbi kulturális elit előképzettségétől, hagyományrendjétől egyre „idegenebb" tömegek áramlottak be nemcsak az

---

[12] Az utóbbi évek publicisztikai „kánonvitáiban", Jókaival összefüggésben is, elsősorban a „middlebrow" kategória „hiánya" merült fel. A kézirat lezárásának idején például Krusovszky Dénesnél vagy Békés Pállal kapcsolatban az általa is idézett Radnóti Sándornál. Vö. KRUSOVSZKY Dénes, *Mitől boldogtalan a magyar író? Szabó Magda bánata és Békés Pál prózaíró-fájdalma: A hiányzó magyar középmezőny nyomában,* magyarnarancs.hu, 2018. október 13. https://magyarnarancs.hu/pislogo_szobrok/miert-nem-boldog-senki-a-magyar-irodalomban-114075; RADNÓTI Sándor, *Békés Pál*, Élet és irodalom, 2018. szeptember 21., 14.

[13] Vö. GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei* (1869) = GYULAI Pál *válogatott művei*, s .a. r. KOVÁCS Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989 (Magyar remekírók), 150−172; UŐ, *Újabb magyar regények* (1873) = GYULAI Pál *válogatott művei*, 172−197; PÉTERFY Jenő, *Jókai Mór* (1881) = PÉTERFY Jenő *válogatott művei*, s. a. r. SŐTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1983 (Magyar remekírók), 603−632.

[14] *Jókai & Jókai: Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, KRE – L'Harmattan, Budapest, 2013.

[15] HITES Sándor, *Jókai & Jókai, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán*, It, 2014/4, 528−545. Itt: 536.

[16] SZAJBÉLY Mihály, *Bohóc a falon: Jókai Mór* Egy lengyel történet *című novellája és a populáris irodalom = A kispróza nagymestere: Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Agnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 25.), Itt: 49−81. 50−51.

[17] Vö. LEVINE, *i.m.*, 207. skk.

országba, hanem a különféle művészeti, kulturális színterekre is, a zenétől a képzőművészeten át az irodalomig. A kulturális intézményrendszer átalakulása ezzel párhuzamosan ment végbe: az új olvasóközönség kialakulása így például egyszerre vált következményévé és okává is a közkönyvtárak terjedésének.[18] (Az alapítások létező igényre reagáltak, ám az intézmények létezése másfelől generált is új igényeket.) Levin szerint egyáltalán nem lepődhetünk meg azon, hogy a 19. század végének kulturális diskurzusa a koponyatérfogat-mérések és az intellektus összefüggéseire utaló, frenológiából ismert melléknevekből alakította ki a kultúratípusok leírására szolgáló kategóriákat.[19] A „highbrow" kifejezést először az 1880-as években használták az intellektuális vagy esztétikai fölény leírására, majd két évtizeddel később, 1900 körül a „lowbrow" -t a „nem annyira" intellektuálisra vagy esztétikailag kifinomultra.[20] Bár számtalan vonatkozásban óvakodnék a párhuzamosítástól, a „highbrow" és a „lowbrow" leíró, semleges kategóriaként[21] olyan jelenség megaragadására tett a korban láthatólag sikeres diszkurzív kísérletet, amely strukturális értelemben legalábbis (a kultúrafogyasztásban megjelenő új rétegek volumenét és az átrendeződés minőségét tekintve nyilvánvalóan nem) a magyar irodalmi nyilvánosság átalakulását is meghatározta a 19. század második felében. Nevezetesen: a korábban zárt és képzett elitek mellett új és kevésbé képzett olvasók is megjelentek az irodalmi színtereken, tömegesedésük pedig a magyar kritikai nyilvánosságot váratlanul és felkészületlenül érte.[22]

Virginia Woolf *Middlebrow* címen ismertté vált esszéje, amelyet már a szerző halála után, Leonard Woolf közölt a *The Death of the Moth: and other essays* című kötetben, ellentétben a hátrahagyott írások többségével, nem jelent meg folyóiratban vagy napilapban.[23] Amint erről a kötetben alcímként is olvasható peritextus[24] tudósítja olvasóját, a szöveg

---

[18] Vö. *Uo.*, 158−159.
[19] A „highbrowed" és a „lowbrowed" szóból, vö. *Uo.*, 221−222.
[20] Vö. *Uo.*, 221.
[21] Levine szerint mindkét kategória lényegében már a forgalomba kerülésekor ekként működött. Vö. *Uo.*, 222.
[22] Erről bővebben: HANSÁGI Ágnes, *Az Ixión-szindróma: Identitás és kánon a romantikában és a modernségben*, Ráció, Budapest, 2006 (Ráció−Tudomány 7.), 88. skk; HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció, Budapest, 2014 (Ráció−Tudomány 19.), 181. skk; HANSÁGI Ágnes, *Kemény Zsigmond, a Pesti Napló, az „olvasási vágy" és egy drámai költemény* = HANSÁGI, *Láthatatlan limesek,* 144−180.
[23] Vö. Leonard WOOLF, *Editorial Note* = Virginia WOOLF, *The Death of the Moth, and Other Essays*, The Hogarth Press, London, 1942, 7−8. Itt: 7.
[24] A *paratextusokat,* amelyeknek a segítségével a szöveg könyvvé válik, és a nyilvánosságba lép, Genette két nagy csoportra osztja. A *peritextusok* a szöveg „közvetlen környezetét" alkotják, ezek minden esetben egy kötetben szerepelnek a szöveggel. Ilyenek a kiadói peritextusok (például a borító, a sorozat, a címlap, stb.), a szerző neve, a cím, a fülszöveg, az ajánlások és mottók, az előszók, a fejezetcímek és a jegyzetek. (Gérard Genette 1987-es könyvében ezek legtöbbjének önálló fejezetet szentelt. Az *epitextus* ezzel szemben tisztes távolságra „helyezkedik el" a szövegtől: általában más médiumban, de ennek ellenére hatással lehet, befolyásolhatja a szöveg értelmezését, fogadtatását. Ezek lehetnek interjúk, beszélgetések, de eredetileg a privát kommunikációba tartozó elemek is, például naplók vagy levelek. Vö. Gérard GENETTE, *Paratexte*, übers. Dieter HORNIG, Campus, Frankfurt, New York, 1989. (A bevezetőben a rövid definíciót ld. *Uo.*, 10, 12.)

eredetileg a New Statesman, vagyis egy politikai és kulturális hetilap szerkesztőjének írott, de soha el nem küldött, sziporkázóan és ironikusan szellemes levél.[25] Woolf a „middlebrow" kifejezést az olyan emberre találta ki, aki sem nem „highbrow", mint ő maga, a barátai és általában azok, akikkel kapcsolatban áll, vagy a „tökéletes és reprezentatív highbrowe-k, mint Shakespeare, Dickens, Byron, Shelley, Keats, Charlotte Brontë, Scott, Jane Austen, Flaubert, Hardy vagy Henry James";[26] sem nem „lowbrow", mint a kalauz az omnibuszon vagy a tízgyermekes családanya, aki heti 35 shillingből él. Woolf szójátéka, amely a „homlok" magasságára vonatkozik, jelzi, hogy az ellentétpár, amelyet Woolf hármasággá bővít, még éppen nem távolodott el frenológiai eredetétől. Woolf egy látszólag a lapszerkesztőnek intézett kérdésre maga válaszolva írja körül, mit ért „middlebrow"-n. Woolf saját tapasztalata, hogy „highbrow" és „lowbrow" – éppen mert mindkettőnek szüksége van a másikra − kölcsönösen kiegészítik és tisztelik egymást. Ezért is tekint értetlenséggel a sajtóban és a közvélekedésben egyaránt rögzült sztereotípiára, amely a két típus egyes képviselői közötti viszonyt elutasítóként, sőt affektív telítettségében gyűlöletként határozza meg. Woolf a bekezdést ezért azzal a kérdéssel zárja: honnan ered, kinek a „találmánya" ez a „kártékony szóbeszéd" („*malicious gossip*"). Woolf írásában azon a ponton bukkan fel először a „middlebrow" szóalkotás, ahol erre a kérdésre lakonikus tömörséggel válaszol: *ez* (a szóbeszéd) a „middlebrow" „teljesítménye".[27] A „middlebrow" közelebbi meghatározásának a módszere Gogol *Köpönyeg*ének elbeszélői technikáját követi, amennyiben a negációk sorából a szöveg olvasója elsősorban azt tudja meg, mi *nem* az az ember, aki „middlebrow". A „middlebrow" nem „highbrow" és nem „lowbrow"; nem lakik Bloomsburyben, de Chelsea-ben sem; létezését a közöttiség, a sehová sem tartozás, a kulturális gyökértelenség jellemzi. Nem a művészetet és nem az életet keresi: Woolf szemében legfőbb bűne nem annyira a közepes intelligencia, mint inkább az a *hazugság*, amellyel e kettőt, a művészetet és az életet kibogozhatatlanul összekuszálja, pénzzel, hatalommal és presztízzsel keverve össze.

A „middlebrow" kultúrának az a sajátossága, hogy másnak akarja mutatni magát, mint ami valójában, nemcsak a „midcult"-elméletek klasszikusánál, Dwight MacDonaldnél[28] kerül előtérbe, már Max Horkheimer és Theodor Adorno *A felvilágosodás dialektikájá*nak (1947) a

[25] Virginia WOOLF, *Middlebrow* = WOOLF, *The Death of the Moth,* 113−119.
[26] *Uo.,* 113. Valójában két peritextus is rögzíti azt a tényt, hogy a szöveg olyan kvázi misszilis, amit szerzője valamilyen oknál fogva mégsem adott postára, a címzés, amelyet ebben a kiadásban tulajdonképpen a címet értelmező alcímként olvasunk, és egy csillaggal a szöveg címéhez fűzött lábjegyzet. Vö. *Uo.*
[27] *Uo.*, 115.
[28] Dwight MACDONALD, *Masscult & Midcult* = Dwight MACDONALD, *Against the American Grain*, Introduction by John SIMON, A Da Capo paperback, New York, 1963, 3−75.

kultúriparról szóló fejezetében is meghatározó mozzanata lesz az érvelésnek.[29] MacDonald a magaskultúra mellett elismeri a szigorúan nem-művészetként vagy anti-művészetként[30] értelmezett „masscult" történeti létjogosultságát, amely éppen ezért nem is versenytársa a magaskultúrának:

> Körülbelül két évszázadon keresztül a nyugati kultúra valójában két kultúra volt: a hagyományos – hívjuk ezt magaskultúrának -, amelyről a tankönyvek tudósítanak, és egy új típusú, amelyet a piac számára állítottak elő. Ez utóbbit hívhatjuk tömegkultúrának (Mass Culture) vagy még inkább Masscult-nak, mivel valójában egyáltalán nem kultúra. A Masscult a magas kultúra paródiája. […] És az olyan új médiumok, mint a rádió, a televízió és a film hatalmas mennyiségű produktuma szinte teljesen Masscult.[31]

A „masscult" társadalomtörténeti szempontból azért tölthetett be fontos szerepet, mert az alfabetizáció és az indusztrializáció nyomán átalakuló modern társadalmakban a széles középosztály kialakulását egy homogén, demokratikus, mindenki számára hozzáférhető kultúraközösség létrehozásával segítette elő.[32] MacDonald szerint a magaskultúra és a „masscult" közötti különbséget elhibázott volna az ismertség vagy a népszerűség mennyiségi kérdéseként értelmezni. Hogy az ismertségben vagy elterjedtségben nem feltétlenül van különbség, azt „Mr. Poe és Mr. Gardner" bűnügyi történeteinek példájával igazolja.[33] MacDonald értelmezésében a „masscult" olyan sajátos minőségként ragadható meg, amely a személytelenség;[34] a népszerűség kivételével mindenfajta norma vagy szabvány elutasítása; a

---

[29] Fontos megjegyezni, hogy a második világháború idején, amerikai emigrációban született filozófiai töredékek kultúriparról szóló fejezetében a szerzőpáros nem tesz különbséget a kultúripar „rétegei" között, bár a szövegben egyhelyütt szerepel a „tömegkultúra" („*Massenkultur*") szó (ld. az alább idézett német kiadás 174, a magyar 182. oldalán), de inkább a kultúripar szinonimájaként és nem abban az értelemben, ahogyan később MacDonald a „masscult" és a „midcult" között különbséget tett. Az 1990-es magyar kiadásból elmaradt a fejezet alcíme is, amely a most vizsgált kérdés szempontjából különösen lényeges: „Aufklärung als Massenbetrug". Vö. Max HORKHEIMER, Theodor W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997 (Theodor W. ADORNO Gesammelte Schriften, hg. Rolf TIEDEMANN, 3.), 141−191. Itt: 141.) Csupán néhány, kiragadott példa: „A műalkotások aszkétikusak és szemérmetlenek; a kultúripar ellenben pornográf és prűd." „A kultúripar nemcsak elhiteti vele, hogy becsapása maga a kielégülés, hanem ezen kívül azt is értésére adja, hogy akárhogyan is, de a kínálattal meg kell elégednie." „A tragikum érdekessé teszi a cenzúrázott boldogság unalmát és kezelhetővé az érdekességet. A kulturálisan jobb napokat is látott fogyasztónak a régen megszüntetett mélység pótlékát kínálja, a közönséges látogatónak pedig a műveltség hulladékát." Max HORKHEIMER, Theodor ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája: Filozófiai töredékek*, ford. BAYER József, GLAVINA Zsuzsa, GERÉBY György, VÖRÖS T. Károly, Gondolat, Atlantisz, Budapest, 1990, 147−200. Itt: 169, 171, 182.

[30] MACDONALD, *i.m.*, 4.

[31] *Uo.*, 3.

[32] Erről bővebben: ECO, *Die Sruktur des schlechten Geschmacks*, 256. skk.

[33] Vö. MACDONALD, *i.m.*, 7.

[34] *Uo.*

formulák, sémák használata; valamint a kiszámított és előre kalkulált befogadói reakciók beépítése révén jön létre, vagyis MacDonald következtetése értelmében az „az egyszerű trükk, hogy tetszés szerint tetszeni kell a tömegnek.”[35] A „midcult”-nak nevezett közbülső forma, amelyet MacDonald négy szövegpéldán keresztül mutat be, elsőként is Ernest Hemingway *Az öreg halász és a tenger* című regényének − Umberto Eco szerint ördögien gonosz és egyszerre vicces[36] − elemzésén keresztül,[37] a „midcult” legfontosabb karakterjegyére, vagyis a giccs és az avantgarde közötti mozgásra mutat rá. A „midcult” „álságossága” MacDonald szerint mindenekelőtt abban érhető tetten, hogy miközben a „masscult” valamennyi, imént felsorolt sajátosságát maximálisan kihasználja, azt a látszatot kelti, mintha tiszteletben tartaná annak a magaskultúrának az értékrendjét, amelyet vulgarizál.[38]

Umberto Eco alapvető és ma is faszcináló írása a rossz ízlés szerkezetéről nem véletlenül vált a kiindulópontjává, és egyúttal a megelőlegezőjévé azoknak a jelenkori kritikai elméleteknek, amelyek meglehetősen különböző kiindulópontról (a kommunikáció-, média- és rendszerelmélet) jutottak el a „midcult” kategóriájának az elvetéséig. Eco MacDonald-bírálatát, amely nagyon gyorsan reagált az amerikai szerző állításaira,[39] mindenekelőtt a művészet (ön)értelmezésének és társadalmi funkciójának történetiségére, valamint az irodalom kommunikációs szituáltságára építette. (Az irodalom kommunikációként való értelmezése természetesen már maga után vonja, hogy történeti jelenségként fogjuk fel.) Olvasatában MacDonald sem a művészet történetiségét, sem pedig az irodalmi kommunikáció sajátosságait nem vette számításba akkor, amikor a „midcult” jelenségét leírta. Eco egyebek között a görög tragédiaköltészet közismert példáján mutatja meg, hogy a művészet célja koronként és kultúránként eltérő lehet, amint az is, milyen a viszonya a mindennapi élettel, a mindennapi életet meghatározó gyakorlatokkal; hogy az adott társadalom miként és mire használja a művészetet, vagy akár az esztétikai hatást és hatáselemeket.[40] Eco számára ezért is tűnik magától értetődőnek, hogy a kulturális tárgyaknak, és mindannak, amit az olvasók irodalomként vesznek a kezükbe, sokféle felhasználási módja lehet,[41] egyik példája erre éppen Alessandro Manzoni *A jegyesek* című regénye.[42] Az a 19. századi olvasó, aki folytatásokban

[35] *Uo.*, 37.
[36] Vö. ECO, *i.m.*, 256.
[37] Vö. MACDONALD, *i.m.*, 41−43.
[38] *Uo.*, 37.
[39] MacDonald *Masscult & Midcult* című esszéje eredetileg a The Partisan Review 27. kötetének negyedik számában jelent meg, 1960-ban, Eco könyve 1964-ben.
[40] Vö. ECO, *i.m.*, 250.
[41] *Uo.*, 261.
[42] Alessandro MANZONI *I promessi sposi* (1827−1842) című regényét maga Umberto Eco is „újramesélte”, ennek a fordítása a Kolibri „Meséld újra!” sorozatában jelent meg 2013-ban. A 19. században két fordítása ismert, először 1851-ben Mészáros Imre (MANZONI, *A' jegyesek*, Emich, Eisenfels, Pest, 1851), majd pedig Beksics Gusztáv

olvasta, vagyis tárcaregényként, és csupán arra volt kíváncsi, mi történik Renzóval és Luciával, Eco szerint ugyan kommunikációelméleti szempontból valóban „részleges dekódolást" hajtott végre, másfelől viszont kétségtelenül élvezte és valahogyan értelmezte is a maga számára a regényt.[43] A „példaszerű dekódolás", amely a verbális műalkotás szemiotikai komplexitásának megragadására tesz kísérletet, Eco olvasatában csupán a kritikusok és az irodalomtudomány eszménnyé emelt absztrakciója, hiszen az irodalmi szövegek „normálfelhasználóját" mindig is a félreértés, a „részleges dekódolás" jellemezte.[44]

A „tömegfogyasztást", irányuljon az a tömegkultúra, a „midcult" vagy éppen a művészet kategóriájába sorolt produktumokra, Eco már csak ezért is tekinti jóval differenciáltabbnak. A művészeti kommunikációt Eco a jakobsoni modell segítségével hasonlítja össze a hétköznapi, verbális kommunikációval.[45] A műalkotás, amelyet komplex szemiotikai struktúraként gondol el, nemcsak a poétikai „üzenet" radikális összetettsége okán került krízisbe a modern fogyasztói társadalomban, hanem azért is, mert a poétikai üzenet, ellentétben a referenciálissal, saját struktúráját teszi a szemlélődés tárgyává. Ez pedig ugyancsak annak a komplexitásnak a fokozását jelenti, amely a referenciális egyértelműségével szemben soha nem direkt vagy könnyen hozzáférhető.[46] A giccs, amelyet Eco egyfajta „presztízsdemonstrációként"[47] határoz meg (ez pedig Woolf „middlebrow"-koncepciójával is egybecseng), és amelynek alkatát a „midcult" lényegében magára veszi,[48] „mint azonnal élvezhető pótléka a művészetnek, ideális táplálékot képez a rest publikum számára, amelyik el szeretné magát kötelezni a szépség értékei mellett és részesedni szeretne ezekből anélkül, hogy a megértéséért erőfeszítéseket kelljen tennie."[49] A giccset Eco Walther Killy nyomán tipikusan „kispolgári" jelenségként írja le, amely a fogyasztás, a konzumkultúra rendszerének fontos kínálati elemeként a kultúra látszólagos megszerzésének ígéretével valójában azt a társadalmi

ültette át a regényt magyar nyelvre. A két fordítás közül Beksicsé futott be nagyobb karriert, ez a változat több kiadást is megélt. Vö. Alessandro MANZONI, *A jegyesek: milánói történet a XVII. századból*, Ráth, Budapest, 1874, 1884, 1892.

[43] Vö. ECO, *i.m.*, 274.

[44] Vö. *Uo.*, 275.

[45] Vö. *Uo.*, 264. skk.

[46] A referenciális olvasás tehát az irodalmi szöveg komplexitásának olyan redukciója, amely éppen a poétikait, az irodalmit iktatja ki a szövegből: „A poétikai üzenet állandó forrása a nem rögzíthető jelentetteknek, amelyek folyamatos dekódolást követelnek, szervezi a lehetséges dekódolásokat és próbára is teszi az interpretáció hűségét, amennyiben azt mindig az üzenet struktúrájára tükrözteti vissza." *Uo.*, 268. „A műalkotás olyan üzenetként mutatja meg magát nekünk, amelynek dekódolása egy kalanddal azonos, a jelek olyan szerveződési módjával szolgál, amely a szokásos kódból nem látható előre." *Uo.*

[47] *Uo.*, 282.

[48] *Uo.*, 259.

[49] *Uo.*, 249.

presztízst bocsájtja áruba, amelyet a magaskultúra, elsősorban pedig a művészet kölcsönöz befogadójának.

A giccs (és a „midcult") ennek ellenére nem értelmezhető a művészet, illetve a magaskultúra melléktermékeként vagy hulladékaként, olyan kvázi „gesunkenes Kulturgut"-ként (Naumann), amely annak a következményeként jött volna létre, hogy a valóban kezdeményező, magas esztétikai értéket létrehozó művészet a 19. század második felétől egyre nehezebben követhető az „átlagos" befogadó számára. Ebben a kérdésben Umberto Eco nemcsak Clement Greenberg álláspontjával helyezkedik szembe, hanem MacDonald mellett a huszadik század derekának legtöbb teoretikusával, akik Hegel nyomán a művészet és a befogadó közötti szakadék növekedésének a tapasztalatából indultak ki, Hannah Arendtig vagy Theodor Adornóig. Amikor Eco Greenberg (magyar fordításban is olvasható) *Avantgárd és giccs* (1939) című alapvető írásának ezzel a tézisével szembeszáll,[50] azt állítja, hogy a rétegződési folyamat éppen az ellenkező „irányban" ment végbe. Vagyis: a konzumkultúra megjelenése és egyre erőteljesebb térfoglalása kényszerítette ki a tágan értett avantgarde, az esztétikai értelemben experimentális művészet egyre újabb és egyre radikálisabb önértelmezési revíziót. Ezzel olyan teoretikusok álláspontjához csatlakozik a kérdésben, mint a korábbiakban már hivatkozott Albert Cassagne, Pierre Bourdieu; vagy például Hauser Arnold, Friedrich Kittler. Eco nézőpontjából MacDonald elitizmusának a bizonyítéka, hogy a *popularizáció* ténye önmagában irritálja; a korlátozások nélküli nyilvánosságot „az entrópiák és transzformációk figyelembe vétele nélkül" utasítja el.[51] A Bauhaus például más, szociális elkötelezettségű irányzatok mellett ennek nyomán kerül ki a „művészet" egyedüliként értékesnek tekintett terrénumából. MacDonald a „midcult" alkotások lényegében hat pontból álló kritériumkatalógusába a „masscult" alkotások mind az öt sajátosságát – (1) személytelenség; (2) mindenfajta norma vagy szabvány elutasítása; (3) formulák, sémák használata; (4) kiszámított és előre kalkulált befogadói reakciók beépítése; (5) a „tetszés szerint tetszeni" imperatívusza – felvette. Az egyetlen különbség, amely a „mass" és a „mid" jelenségeket elválasztja egymástól, önértelmezésükben és ennek az identitásnak a kommunikációjában érhető tetten, vagyis a „midcult" olyan tömegcikk, amely MacDonald szerint művészetként próbálja eladni magát. Eco ebből az összevetésből kiindulva teszi fel azt a kérdést, miként határozható meg MacDonald argumentációja nyomán a művészet, és arra a következtetésre jut, hogy amennyiben minden tömegcikk, ami nem tartozik az elitkultúra zárt rendszerébe, akkor

[50] Vö. *Uo.*, 253. Vö. még: Clement GREENBERG, *Avantgárd és giccs*, ford. JÓZSA Péter, FALVAY Mihály = UŐ, *Művészet és kultúra,* Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 15−27.
[51] Vö. ECO, *i.m.*, 260.

MacDonald koncepciójában „a műalkotás centrális kritériumának a *nem-terjedés*, igen, az *elterjeszthetetlenség* tűnik."[52]

Összegezve a fentieket, megállapítható, hogy amíg Eco számára a művészi alkotás olyan szemiotikai rendszer, amelynek esztétikai potenciálját a szemiotikai komplexitás adja, amely egyúttal azt is lehetővé teszi, hogy sokféleképpen olvasható, használható, interpretálható legyen, addig MacDonald az egyes regiszterek produktumait a felhasználók, az olvasók − kissé sarkítva: az olvasók száma − alapján kísérli meghatározni, annak ellenére, hogy Poe példáján ennek éppen az ellenkezőjét deklarálja. A komplexitás Eco felfogásában nem az akadálya, hanem az előfeltétele a „terjedésnek", legalábbis ami a művészetet illeti. Amint az Manzoni regényének az esetében is megfigyelhető volt – a magyar irodalomban ugyanerre a jelenségre kínál példát Jókai −, ez a fajta szemiotikai komplexitás nincs közvetlen összefüggésben azzal, kik és miként válnak olvasóivá egy szövegnek. A komplexitás ugyanis nem korlátozó, amennyiben az irodalmi kommunikáció folyamatában különböző szintű redukciós műveletekre ad lehetőséget. Ebből is következik, hogy nem zár ki egyetlen olvasót sem, legalábbis elvileg.

Walther Killy *Deutscher Kitsch* (1962) című, méltán nagy karriert befutott munkája ezért is válhatott Umberto Eco számára fontos kiindulóponttá. Killy könyvének igencsak hatásos nyitányát, a hét különböző szerzőtől származó részletekből kompilált, három bekezdésnyi szöveget[53] Eco teljes terjedelmében idézi.[54] Az olvasó Killy könyvének felütésében tanulságos kísérletnek válik a részesévé, hiszen a szöveget ugyan rossz nyelvi minőséget képviselő, ám koherens, előrehaladó citátumként tapasztalja meg, amelyről az olvasás folyamatában nem derül ki, hogy különböző témájú és kontextusokkal dolgozó szövegek részleteit tartalmazza.[55] Killy ennek az olvasói tapasztalatnak a konzekvenciát levonva veszi számba, mi jellemzi a giccset. Hipotézise, hogy a kontextusukból kiragadott részletek azért képesek egészként hatni, mert az irodalmi giccs univerzális elvei felülírják az

---

[52] *Uo.*

[53] Vö. Walther KILLY, *Deutscher Kitsch: Ein Versuch mit Beispielen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978[8.], 9−10.

[54] Vö. ECO, *i.m.*, 248.

[55] Az idézett szerzők közül Rainer Maria Rilke a kakukktojás, a Killy által felhasznált többi szerző neve a mai olvasónak nem sokat mond (sorrendben: Werner Jansen, Nataly von Eschtruth, Reinhold Muschler, Agnes Günther, Nathanael Jünger). Nataly von Eschtruth (1860−1939) didaktikus-emancipatorikus lányregényei a húszas években itthon is népszerűek voltak, közel húsz regénye jelent meg magyarul, és több kiadást is megértek. Agnes Günther egyetlen regénye (*Die Heilige und ihr Narr*) Tábori Piroska fordításában, a ponyvatörvény egyik fő célpontjaként elhíresült Novánál 1943-ig hat kiadást ért meg, 1999-ben pedig a Móra új fordításban adta közre. Günther regényének máig van piaca, a német könyvszakmában csúcstartó a közel másfélszáz kiadással. Reinhold Muschlernek egyetlen regénye (*A Szajna ismeretlenje*) jelent meg magyarul. Jansen, Muschler és Schäfer két háború közötti sikere nem volt független az NSDAP irodalompolitikájától, amely a ponyvát fegyverként használta a művészettel szemben. Himmler kedvenc regényírója, Jansen, akit 1933-ban habilitáció nélkül neveztek ki orvosprofeszorrá a Berlini Egyetemre, a botanikus Muschlerhez hasonlóan olyan autodidakta hobbiíró volt, akinek más volt a tanult, polgári foglalkozása, vagyis egyikük sem vált „professzionális" íróvá.

individuális, egyedítő sajátosságokat. Killy olvasatában az irodalmi giccs (1) valamilyen hangulat megteremtésére törekszik; (2) ez a hangulatiság fontosabb, mint maga az elbeszélt történet, vagy (irodalomfenomenológiai kifejezéssel élve) az „ábrázolt tárgyiasságok rendje"; (3) az érzékelési ingerek kiváltását szolgáló névszók és jelzők a poétikusság benyomását próbálják kelteni; (4) ennek eszköze a repetíció és a redundancia, vagyis a jelzők halmozása révén az érzéki ingerek egyfajta „túlbiztosítása"; (5) mivel a nyelvnek itt tényleges megismerési funkciója nincsen, a szavak, formulák, kifejezések tetszőlegesen cserélhetőek. Killy mindebből arra a következtetésre jut, hogy a giccs ugyan a költőiség látszatának megteremtésére törekszik, amennyiben nyelve a jelzőkkel és főként a hangulati, szinesztézikus elemekkel operáló bővítményekkel és szókapcsolatokkal eltér a mindennapi, referenciális funkcióra koncentráló verbalitástól, de a nyelv ezekben a szövegekben mégis átlátszó, lényegtelen tényező. Vagyis: a mindennapi kommunikáció nyelvhasználatától nem funkcionálisan tér el, hanem főleg a mondatok szerkezeti szintjén. A nyelv itt eszköz, ellentétben a nyelvi műalkotások szövegével nem önreferenciális, nem „történik" benne semmi, és éppen ez a végső soron egyértelműségekre törekvő redundancia teszi könnyen fordíthatóvá. Eco számára Killy elemzése azért is fontos, mert magában az írásmódban, az irodalmi nyelvben, a mondatok és szintagmák szintjén mutat rá azokra az elemekre, amelyek előállítják a giccset. Killy elemzése nyomán a giccs minden, csak nem nyelvi műalkotás. Eco cikke, amely Killy elemzésének az elemzésével indul, nem véletlenül a „midcult" és a giccs viszonyának konklúzióival zárul. A „midcult" és a giccs közössége Eco szerint elsősorban nem a hatásvadászatban érhető tetten, hanem az ingerek stimulálásának a céljában, valamint abban, hogy amint a giccs, úgy a „midcult" is „fenntartás nélkül művészetnek adja ki magát."[56]

[56] ECO, *i.m.*, 280.

Populáris kommunikáció, „populáris irodalom”

Azok a szerzők, akik többnyire Umberto Eco MacDonald-kritikájának nyomdokain haladva (az irodalom kommunikatív meghatározottságából, illetve történetiségéből kiindulva) reflektáltak a „midcult” elmúlt fél évszázadban közkeletűvé lett kategóriájára, a kultúra és az irodalom megváltozott struktúráival is szembesítették ezt a kétségtelenül az „osztály- vagy rétegtársadalom” modelljét követő fogalmat. Moritz Baßler például arra az ellentmondásra világít rá, hogy miközben a „midcult” terminus technikusként rögzíti és affirmálja is a kultúra rétegzettségének hagyományos modelljét (*Masscult, Midcult, High Art*), és „ezáltal előfeltételezi egy avantgarde magaskultúra létezését, […] egyre inkább hiányzik a konszenzus azzal kapcsolatban, hogy az utóbbi néhány évtized kifejlett piaci- és médiatársadalmaiban egyáltalán lehetséges-e még körülhatárolni egy ilyen magaskultúrát.”[57] A kultúra jelenségeinek függőleges térmetaforák segítségével történő, hierarchikus-stratifikáló rendszerezését („magas” vs. „alacsony”) Rudolf Helmstetter tradicionalista, de még inkább nosztalgikus diszkurzív gyakorlatnak tekinti.[58] A luhmanni rendszerelmélet és a megfigyelés elméletének szempontrendszerével támasztotta alá Elena Esposito azt az egyre gyakrabban megfogalmazódó feltételezést, amely szerint a *magas* vs. *populáris* differencia a kortárs médiakultúra jelenségeinek leírására már nem alkalmas. A populáris kommunikáció legfontosabb sajátsága, hogy tömegmédiumokon keresztül mehet csak végbe, vagyis megszólítottja mindig az „általános” Te, a karakterizálhatatlan tömegként felfogott publikum. Arra is rámutatott, hogy a regiszterek éles elhatárolása a megelőző évszázadok rétegtársadalmainak művészeti, irodalmi kommunikációjának leírásaiban is megtévesztő előfeltevéseket és persze következtetéseket vont maga után. Egyrészt, mert már a középkori vagy akár az antik művészetnek és irodalomnak a társadalmi funkciói is − Esposito szerint mindenekelőtt a *mnemonikai* vagy a *nevelő* funkció – arra engednek következtetni, hogy ezek a kommunikátumok a saját koruk lehetőségeihez mérten, elvileg „mindenkihez” szóltak, és még ha a rendelkezésre álló médiumok korlátozták is a ténylegesen megszólíthatók körét, a valójában elért részleges nyilvánosság sem feltétlenül esett egybe a politikai vagy gazdasági

[57] Moritz BAßLER, *Populärer Realismus = Kommunikation in Populären: Interdisziplinäre Perpektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, hg. Roger LÜDEKE, Transcript, Bielefeld, 2011, 91−104. Itt: 102−103.
[58] Rudolf HELMSTETTER, *Der Geschmack der Gesellschaft: Die Massenmedien als Apriori des Populären = Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*, hg. Christian HUCK, Carsten ZORN, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2007, 44−72. Itt: 50−52.

elittel.[59] A szövegek olvasása ráadásul mindig olyan egyedi kommunikációs összefüggésbe ágyazódik, amely az adott szöveg és az adott olvasó interakciójában keletkezik:

> Bizonyosan nem a szöveg (vagy film vagy bármilyen más kulturális tartalom) sajátosságai azok, amelyek meghatározzák, populáris-e vagy a magas kultúra része, művészi vagy bármi más: egy és ugyanaz a szöveg (gondoljunk csak Dumas-ra, Simeonra, de akár Umberto Eco *A rózsa neve* című regényére és számtalan filmre) teljes joggal számíthat műalkotásnak és egyúttal szórakoztató objektumnak, tehát (lehetséges, hogy nagyon sikeres) populáris irodalomnak is.[60]

Rudolf Helmstetter a populáris irodalmi jelenségek körüli zavart, amely a legfeltűnőbb módon a „popularitás" fogalmának (és szinonimáinak) esetleges, változó értelmű használatában mutatkozik meg, mindenekelőtt arra vezette vissza, hogy míg a beszélők egy része különféle médiatermékek meghatározott *minőségét* érti rajta, addig a beszélők egy másik csoportja a *felhasználás* egy sajátos *módját*.[61] (Ebben a vonatkozásban Eco okfejtése is „csúszkál" a két lehetőség között, és mindkettőt meglehetősen következetesen játékban tartja. A *nyelvi minőség* értelmében beszél a „mid" és „mass" irodalomról akkor, amikor giccsként értelmezi őket, és a *kommunikáció egy sajátos módjaként* fogja fel akkor, amikor az interpretáció részlegességét az irodalmi szövegek értelmezésének alapeseteként mutatja be Manzoni példáján.) Helmstetter szerint ezt a helyzetet tovább nehezíti, hogy a kultúra és a művészet rétegzettségét megjelölő fogalmak még ma is forgalomban vannak, annak ellenére, hogy már nem felelnek meg a modern társadalmak mediális és szociális struktúráinak a leírására.[62] A „popularitás" fogalmának ez a kettős használata (minőség és viszonyulási mód) Helmstetter feltételezése szerint nem független attól a meglehetősen félrevezető „népetimológiától" sem, amely a „populárist" (*das*

---

[59] Az Ancien Régime kolportázsirodalmának, a *Bibliothèque bleue* korpuszának és disztribúciójának vizsgálata nyomán hasonló következtetésre jut Roger Chartier. A kutatási eredmények ugyanis cáfolták azt a korábbi szociológia előfeltevést, amely a foglalkozási rétegek társadalmi hierarchiája, valamint a kulturális termékek és gyakorlatok befogadásának „hierarchiája" között szükségszerű párhuzamot állított fel. Vö. Roger CHARTIER, *Volkskultur und Gelehrtenkultur: Überprüfung einer Zweiteilung und einer Periodisierung,* übers. Ursula LINK-HEER = *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie,* hg. Hans Ulrich GUMBRECHT, Ursula LINK-HEER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 486.), 376−388. Itt: 376−381.

[60] ESPOSITO, *i.m.*, 15.

[61] HELMSTETTER, *i.m.*, 45. Ez utóbbira példaként Helmstetter Roger Chartier kitűnő cikkére hivatkozik. Chartier szerint a popularitás nem a korpusz sajátosságaiból következik, hanem a kulturális termékek használatának, birtokba vételének a módjától függ. Vö. CHARTIER, *i.m.*, 381.

[62] HELMSTETTER, *i.m.*, 50.

Populäre) a „nép" (*populus*) szóból, illetve az ebből képzett *popularis* „a nép által kedvelt" jelentéstartományából vezeti le:

> Populáris csak akkor jöhet létre, ha a *populációk* egészként – és egyúttal az individuumok mint egyesek – megszólíthatókká válhatnak, és azután permanensen címzettek is lesznek, vagy pontosabban és történetileg folytatva az érvelést: a populáris csak túl a törzsi, lokális, rendi és territoriális határokon létezhet, a társadalom egészét átfogó nyilvánosságok intézményesülésével és intézményesülése óta, amelyek a társadalom (és a lakosság) megszólíthatóságát és elérhetőségét maguk után vonják.[63]

A populáris nyilvánosság keletkezése és kiépülésének folyamata Helmstetter szerint elválaszthatatlan és ezért párhuzamosan zajlik le a funkcionálisan differenciált rétegtársadalmak feloldódásával vagy struktúraváltásával, a nyilvánosság ekként létrejövő piacának dinamikáját pedig az ideológiai és kereskedelmi konkurenciaharcok összefonódása határozza meg.[64] Helmstetter sokat idézett tézismondata, miszerint „csak az lehet populáris, ami nyilvános,"[65] már előrevetíti azt is, hogy a popularitás a hordozó médium hatótávolságának függvényeként értelmezhető.[66] Helmstetter a printmédiumok, elsősorban a könyv 18. századi, illetve a napilapok 19. századi elterjedésétől számítja azt a folyamatot, amely végül a huszadik században az elektronikus médiumok elterjedésével jutott el a populáris kommunikáció radikális áttöréséig. A felvilágosodás „Lesesucht" körüli vitái,[67] annak ellenére, hogy az új nyomtatott médiumok a lakosság egészéhez képest még viszonylagosan szűk kört értek el, Helmstetter számára már annak a bizonyítékát jelentik, hogy elindult a nyilvánosság átalakulása, és ez a struktúraváltás mindenesetre megengedi, hogy innen számítsuk a popularitás történetét.[68] Ebben a folyamatban a következő minőségi ugrást a 19. század vezető médiuma, a napilap jelenti, amely luhmanni értelemben az első tömegmédium, és amelynek

---

[63] *Uo.*, 44. [*Kiemelés tőlem – H. Á.*]
[64] Vö. *Uo.*
[65] *Uo.*
[66] Vö. *Uo.*, 50.
[67] Vö. Aleida ASSMANN, *Die Domestikation des Lesens: Drei historische Beispiele*, LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jg. 15/1985, Heft 57/58 (*Lesen – historisch*), 95−110. Assmann cikke abból indul ki, hogy az olvasás helyiértékét mindig az adott kulturális környezet határozza meg, vagyis mint kommunikatív cselekvés különféle történeti variációkban létezik. Az írás harmadik része (*Das zivile Lesen*) foglalkozik a 18. század változásaival: az olvasás és a könyvkereskedelem folyamatos növekedése egyúttal a kommercializálódásnak, az irodalmi-piaci szempontok előtérbe kerülésének is az időszaka. A könyvkereskedő egyre inkább beleszól a nyomdai-kiadói tevékenységbe. Az olvasás ekkor válik olyan individuális, „belső beszélgetéssé", amely az igazság megismerése mellett az önmegfigyelés és a belső szféra kidolgozásának a lehetőségét is felkínálja. Vö. *Uo.*, 100−103.
[68] Vö. HELMSTETTER, *i.m.*, 45. skk.

működését már a populáris, a popularizáció irányítja, miközben a társadalom teljes lefedettségének vonatkozásában még messze nem éri el a 20. század audiovizuális médiumait.

A korábbi „mid" jelző helyét az utóbbi évtizedekben egyre látványosabban hódította el a „populáris". Míg a populáris kommunikáció elsősorban a tömegmédia működésének sajátos módjából következő, szórt címzettre, az „általános Te"-re utal, addig a „populáris irodalom" (*Populärliteratur*, *popular fiction*) elsősorban a fikciós elbeszélőszövegeknek egy konkrét csoportját jelöli. Christian Huck lendületes és jól szisztematizált cikkének két kérdésből álló címe (*Was ist Populärliteratur? Oder, doch eher, wann ist Populärliteratur?*) azonban nem kizárólag egy *sajátos minőség*, illetve a *használat módjának* kettősségére utal.[69] Huck a „populáris irodalomnak" arra a szemmel jól látható ikonikus kommunikációjára is céloz, amely a peritextusok szintjén a könyvborító, valamint a kiadói plakátok látványelemeivel is azt kommunikálja, hogy *nem autonom* műalkotással lesz a vásárlónak dolga, vagyis az anyagi dizájnelemekkel már garanciát vállal az olvasó „elvárási biztonságáért", miközben tudatosan teremt kapcsolatot más médiatermékekkel.[70] (Huck ugyan emlegeti a *Harry Potter*t, de más összefüggésben: a könyvsorozat borítóinak filmes utalásai azonban talán a legbeszédesebb példáját kínálják erre az eljárásra.) Huck kiindulása mindazonáltal támaszkodik a „populáris" kettős jelentésére: a populáris irodalmat a nyelvi konstrukció sajátosságai mellett az is definiálja, ahogyan olvassák és eladják, illetve az ezeket a könyvtárgyakat övező kulturális gyakorlatok. Huck tézise, hogy „a populáris irodalom originális és eredeti alkalmazása az írás médiumának, miközben nem szükségszerűen művészet." [71] Ebből kiindulva jut el ahhoz a következtetéshez, amelyre Szajbély Mihály utalt *Bohóc a falon* című tanulmánya bevezetőjében: míg az irodalomtudomány a nyelvi műalkotásokkal fogalakozik, a populáris irodalom a média- és kultúratudomány illetékességi körébe tartozik.[72] Melyek tehát a populáris irodalom legfontosabb jellemzői Huck szerint? (1) A történetsémák ismétlődése nem funkció nélküli: ez teszi lehetővé a gyors „tartalmi" aktualizációt, vagyis a napi politikai, szociális, kulturális és fogyasztói kontextusokra való reflexiót, amely az olvasó számára ismerős világ (ismert márkák, személyiségek, szórakozóhelyek stb.) történetbe íródásával a valóságillúziót megteremti. (2) A szövegek írásmódja legtöbbször „realista". (3) Az esztétikai szövegekkel ellentétben ezekben az elbeszélésekben nem találunk példát *a fikció önfeltáró aktusára* (Iser),

[69] Christian HUCK, *Was ist Populärliteratur? Oder, doch eher, wann ist Populärliteratur? = Kommunikation in Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen,* hg. Roger LÜDEKE, Transcript, Bielefeld, 2011, 43−66.
[70] Vö. *Uo.*, 48. skk.
[71] Vö. *Uo.*, 44.
[72] Vö. SZAJBÉLY, *Bohóc a falon,* 51; HUCK, *i.m.*, 45.

vagyis a valóságillúziót semmilyen nyelvi aktus nem leplezi le. Huck egyik legfontosabb tézise (4) az észlelés/értelmezés különbségére vonatkozik:

> A művészi-irodalmi szöveg interpretáció (és ezáltal energiabefektetés) nélkül teljességgel hozzáférhetetlen marad, a világa az olvasó/nő nélkül nem létezhet, […] újra és újra döntéseket követel az olvasótól. A populáris irodalom ellenben úgy különbözik a művészitől, mint − egy hasonló viszonylatot véve – a kép a szótól. A felvilágosodás óta a vizuálist és a verbálist leginkább diametriálisan állítják szembe: miközben az írás így tehát az intellektust szolgálja, a kép az érzéki észlelést szólítja meg. A populáris irodalom, így a tézisem, az a formája az írásnak, amely ugyancsak az észlelést szólítja meg, különösen a látást.[73]

(5) A populáris irodalmat az olvasó maga választja magának. (6) Nagyon gyakran rendeződik olyan szeriális sorokba, amelyekben többszörös mediális transzpozíciók is szerepelnek, vagyis a könyv, a film és a számítógépes játék együtt alkotnak sorozatot.[74]

Ha a populáris irodalom hucki leírását az irodalmi „midcult", illetve a giccs akár MacDonald, akár Eco, akár Killy nyomán kirajzolódó karakterisztikájával vetjük össze, az egyetlen lényegi különbség a művészethez való viszony kérdésében mutatkozik. Míg a populáris irodalom nyíltan deklarálja távolságát, különbözését a művészi irodalomtól, addig a giccs és/vagy a „mid" irodalma ezzel ellentétes kommunikációban érdekelt. Ezek a szövegek, amelyeknek fő médiuma a könyv, mind a paratextusok,[75] mind pedig a narráció verbális szintjén kinyilvánítják művészethez való tartozásukat, saját maguk reklámjaként működve a művészet presztízsértékét használják marketingstratégiaként. Ahogyan a korábbiakban láttuk is, az már a szerzők habitusának, vérmérsékletének, akár elitizmusának is volt a függvénye, hogy ezt a sajáttól eltérő identitáskinyilvánító gesztust az „érzéki csalódás" analógiájára „esztétikai csalódásként", a kereskedelemből ismert kifejezéssel élve a „fogyasztó megtévesztéseként" vagy a morál diskurzusából kölcsönözve a nyelvi cselekvés meghatározását, „hazugságként" értelmezték. A „mid" és/vagy giccs, illetve a populáris

[73] HUCK, *i.m.*, 53.
[74] Huck leírásának utóbbi pontjai egybevágnak azzal, ahogyan Mészáros Márton leírta a young adult irodalom sajátságait. Vö. MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni: A* Holtverseny *példája = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikoletta, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2017 (Minerva Könyvek 8.), 287−303.
[75] Az *epitextusok* szintjén itt elsősorban az interjúk kapnak fontos szerepet, a nyomtatott és írott online, valamint az audiovizuálisan rögzítettek, de gyakori a pódiumbeszélgetés is. A *peritextusok* közül elsősorban a borítóknak van fontos szerepe.

irodalom *önértelmezésében* megnyilvánuló differencia nem független attól az identifikációs ajánlattól, amelyet ezek a lektűrcsoportok tesznek az olvasóiknak. (Nevezetesen: attól a kérdéstől, minek vagy kinek szeretné magát látni az az olvasó, aki egy adott könyvet választ magának.) Az a differencia, amely a „mid" és/vagy giccs, illetve a populáris irodalom identifikációs ajánlatait élesen szembeállítja egymással, annak a nagymértékben megváltozott társadalmi értékrendnek a következménye, amelyben az irodalmi műveltség − az általános műveltség meghatározó szegmeseként − már nem rendelkezik komoly presztízsértékkel.[76]

A „midcult" és/vagy giccs, valamint a populáris irodalom fentiekben tárgyalt leírásaiból az is kitűnik azonban, hogy a számos hasonlóság mellett vagy ellenére a differenciaképzés és a vizsgált jelenség(csoport) megközelítésének kiindulópontját minden esetben a művészi irodalomtól, még pontosabban az esztétikai irodalomtól mint nyelvi művészettől való elhatárolás képezte. A *nyelv* funkciójának és szemiotikai komplexitásának a kérdése. Mindhárom kategória *(„mid", giccs, populáris*) végső soron abból a differenciából mutatkozott a teoretikusok számára levezethetőnek, amely a nyelvi, verbális művészetként értett irodalomhoz képest az általuk leírt lektűrtípusokat *nem-nyelvi-műalkotásként* határozza meg. Ha a „mid" vagy giccs, illetve a populáris irodalom jelenségét *médiatörténeti* szempontból próbáljuk meg értelmezni, akkor arra a követeztetésre juthatunk, hogy mindhárom kategória olyan narratív fikciót jelöl, amely már a *populáris kommunikáció* mediális keretfeltételei között került be a tágan értett irodalmi cirkulációba. Amíg a „mid" vagy giccs olyan fogalmak, amelyek a nyomtatott tömegmédiumok, és főleg a könyv médiahegemóniájának nosztalgikus emlékezetéből kiindulva elsősorban az esztétikaihoz képest próbálták megjelölni azt, ami nem művészet, csak annak látszik, addig a *populáris irodalom* terminus technikusként a *nem nyelvi művészetként* érett fikciós próza emancipációját hangsúlyozza. Következésképpen az írott nyelviség önálló formájaként ragadja meg tárgyát, amely a totális mediatizáció, az elektronikus

[76] Manfred Fuhrmann már 1985-ben az általános műveltség megszűnéséről beszélt, amely álláspontja szerint a klasszikus irodalmi örökségtől való eltávolodás egyik okának is tekinthető: „A 19. század folyamán egy teljes társadalmi réteg, a művelt középosztály csalhatatlan ismertetőjegye – ennyiben pedig valami »általános« – volt ez a műveltségi és képzetalkotási horizont, amely mostanra köddé vált, úgy, hogy az a tudás, amelyet ez a horizont ölelt körül, már csak maroknyi szakember fejében él tovább – hasonlóan a munkamegosztáson alapuló ipari társadalom bármely egyéb szakterületéhez. Ennek az időközben lezárult folyamatnak az okai a mi szempontunkból érdektelenek – feltehetően elsősorban abban kell keresni őket, hogy az utóbbi évszázad roppant társadalmi átalakulásai az iskolarendszer jelentős átstrukturálódásával, elsősorban pedig a polgári általános műveltség feladásával jártak. E váltás egy ideje már egészen nyilvánvaló következményeivel kell most foglalkoznunk, elsősorban azzal, hogy a klasszikus német irodalom (sőt az egész német irodalom a 20. század kezdetéig bezárólag) értehetősége hirtelen jelentősen megcsappant, s a mai olvasónak nemcsak a szokásos mállási folyamattal, a nyelvváltozással és az egykor aktuális eseményekre való utalásokkal kell megküzdenie, hanem olyan nevek és dolgok hadával találja szemben magát, amelyeket az általános műveltség eltűnése változtatott át a megértés akadályává." Manfred FUHRMANN, *Klasszikusok kommentárral? A klasszikus német irodalom magyarázásának szükségességéről*, ford. DEJCSICS Konrád = *Metafilológia 1: Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 446−447.

tömegmédiumok hegemóniájának korszakában sajátos, a kultúra rendszerében nem az esztétikai/művészi irodalom „alatti”, hanem attól független formaként létezik.

A „popularitásvád” okai

Jókai fellépése elválaszthatatlan a magyar irodalmi nyilvánosság 19. századi, radikális szerkezetváltásától,[77] és a populáris kommunikáció kereteinek megszilárdulásától. Amennyiben Helmstetter vagy Chartier hipotézisét elfogadjuk, már az almanachok, az irodalmi hetilapok és divatlapok hatására megindult az irodalmi nyilvánosságnak az az átrendeződése, amelyet a popularizációban érdekelt és a popularizáció célja által vezérelt nyomtatott tömegmédiumok megjelenése tetőzött be, és amelynek eredményeképpen a populáris kommunikáció valójában a társadalmi nyilvánosság „alapértelmezett” formájává vált. Vagyis Jókai fellépése, belépése az irodalmi nyilvánosságba már ebben az átalakuló, popularizálódó kommunikációs térben ment végbe: a Jelenkor, majd Életképek munkatársaként,[78] később ez utóbbi szerkesztőjeként egyszerre publicista és író.[79] Regényíróként az első magyar tömegmédium hasábjain vívja ki az elsőséget: tárcaregényeinek sikere nem választható el a lapétól. Jókai tehát az első olyan magyar író, akinek regényírói sikerét, és általánosságban, az „átütő” sikert a populáris kommunikáció hozta meg. Az a félreértés, amely mindmáig árnyékot vet Jókai megítélésére, éppen ennek a ténynek a téves interpretációjából vagy félreértéséből következik.

A 19. század második felében kialakult populáris kommunikációnak Jókai egyértelműen a nyertese. Amikor a nemzeti díszkiadás elnyeri a párizsi világkiállítás nagydíját,[80] Jókai már évtizedek óta állandó szereplője a világsajtónak. A Bismarck-interjú

---

[77] Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Könyv- és lapkiadás a felvilágosodás idején és a reformkorban: 1821: Megjelenik Kisfaludy Károly* Aurora *című évkönyvének első kötete = A magyar irodalom történetei 1800-tól 1900-ig,* szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 73−90. Ezzel kapcsolatos kutatásaim összefoglalását ld. HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság*

[78] Vö. SZEKERES László, *Jókai hírlapírói pályája küszöbén* = JÓKAI Mór, *Cikkek és beszédek* 1. (1847. január 2 – 1848. március 12), s. a. r. SZEKERES László, Akadémiai, Budapest, 1965 (JMÖM, Cikkek és beszédek 1.), 565−603.

[79] E kettős szerepfelfogásból, illetve ennek konzekvenciáiból indult ki Szajbély Mihály monográfiája, vö. SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór (1825−1904)*, Kalligram, Pozsony, 2010 (Magyarok emlékezete), 12. skk. Jókai pályakezdő novelláiról vö *Uo*., 59−74; SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista = „…író leszek, semmi más…” Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben: Tanulmányok,* szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 32−39.

[80] A Pesti Naplóban 1900. március 24-én jelenik meg az első híradás a párizsi világkiállításra tervezett Jókai-szobáról, a sajtó ezután rendszeresen beszámol az eseményekről. A Jókai-szoba és a nagydíj történetéről vö. RÉVAI Mór János, *Írók, könyvek, kiadók: Egy magyar könyvkiadó emlékiratai* I−II, Révai, Budapest, 1920, I. 291−298.

(1874)[81] három hét alatt teszi meg A Hontól a The New York Times hasábjaiig vezető utat:[82] ekkor már mindennek hírértéke van, amit tesz vagy mond. Tárcaregényei sikerre viszik a Pesti Naplót, majd riválisát, A Hont, novellái a legendás néplapot, a Vasárnapi Ujságot, kivételes humora pedig az élclap Üstököst. Alkotótársa Erkel Ferenc és Johann Strauss; a korabeli tudósításokból ismerjük nyilvános fellépéseinek a hallgatóságra gyakorolt hatását. A populáris kommunikációnak ugyanakkor Jókai a vesztese, hiszen az irodalmi, szűkebben a szakmai-kritikai nyilvánosság fikciós prózai munkáit (műfajtól tulajdonképpen függetlenül, a regényeket éppúgy, mint a novellákat) a kultúra populáris regiszteréhez rendelte hozzá, vagy legalábbis napirenden tartotta az erről folyó vitát mind az elsődleges kanonizáció, mind a Jókai-recepció későbbi szakaszában. Például abban a formában, hogy egy korábbi, „meghaladott" irodalmi paradigmához tartozónak nyilvánította a szövegeit. Jókainak a populáris nyilvánosságban való sikeres szereplése tehát egyrészt hozzásegítette őt egy olyan széles körű ismertséghez, amelyre a 19. század második felében csak a tömegmédiumokon keresztül zajló populáris kommunikáció révén tehetett szert, és ez pozitívan befolyásolta műveinek terjedését is. Másfelől viszont a művek populáris nyilvánosság révén kialakuló széles és heterogén olvasóbázisa negatívan befolyásolta az életmű irodalomtörténeti és esztétikai értékelését, illetve ezek tárgyszerűségét gátolta. Ez a hosszútávú, negatív hatás különösen azért elgondolkodtató, mert a Jókai-szövegek az elmúlt százhetven évben olvasástörténeti tekintetben esztétikai irodalom módjára (is) viselkedtek. A kritikai nyilvánosság válaszreakciói a (Jókai esetében különösen sikeres) populáris kommunikáció hatásaira szükségessé teszik annak tisztázását:

[81] JÓKAI Mór, *Uti képek*: *Bismarknál*, A Hon, 1874. március 3., 1. Az interjú a XII. évfolyam 51. számában, a lap reggeli kiadásának címoldalán, *A „Hon" tárczájá*ban, vagyis a vonal alatti tárcasávban látott napvilágot, mind az öt hasábot elfoglalva *Uti képek* címmel. A szöveg Kertbeny Károly fordításában még abban az évben németül is megjelent Berlinben. A német kiadás a teljes ciklust közli egy kötetben: Vö. Maurus JÓKAI's *Lesebriefe*: *von Pest nach Berlin,* 18. Februar bis 4. März 1874, [übrs. KERTBENY, Károly Mária], Otto Janke, Berlin, 1874, 20−26. A későbbi magyar kötetkiadásokban is az *Úti képek* ciklus részeként szerepelt. A magyar szöveg először kötetben: JÓKAI Mór, *Úti képek: VII. Bismarcknál* = UŐ, *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Útlerás,* I-III, Ráth Mór, Budapest, 1886−1887 (Családi könyvtár 38−40.), [III.]. 380−388. (Ráth Mór Családi könyvtár sorozatában a 38. kötet, az *Életemből* alcímmel, 1886-ban jelent meg, ezt követte az *Igaz történetek. Örök emlékek* alcímet viselő 39. kötet 1887-ben, majd ugyan ebben az évben *Humor. Útleírás* alcímmel az utolsó, harmadik kötet, a Családi könyvtár 40. kötete.) A nemzeti kiadás is megőrizte a ciklus egységét. Vö. JÓKAI Mór, *Úti képek: VII. Bismarcknál* = UŐ, *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Utleirás* II, Révai, Budapest, 1898 (JMÖM NK XCVII.) 427−433. Az „elbeszélt interjú" műfajáról, valamint az interjú hatására az európai sajtóban kibontakozó vitáról vö. MARTIN József, *Amiért Bismarck megharagudott Jókaira: Egy korai „interjú-anyag" nyomában*, Élet és Irodalom, 2009. szeptember 11., 10; MARTIN József, *Ha Ausztriát kizárják Németországból…: sajtóvita Berlinben Jókai Bismarck-interjúja nyomán,* Médiakutató, 2012/1, 99−107. http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_01_tavasz/07_sajtovita_berlinben Utolsó letöltés: 2017. január 17.

[82] Maurus Jokai, *Prince Bismarck on Political Prospects in Europe,* The New York Times, 1874. március 21. Jókai ismertségéről és elismertségéről a headline is tanúskodik: „The well-known Hungarian author, Maurus Jokai, is at present a visitor in the German capital. As a man of note he easily obtained access to Prince Bismarck's study, where an interesting conversation took place, which M. Jokai reports pretty fully to the Hungarian journal, the Hon."

miként értelmezhető az *irodalmi siker,* megítélését mennyiben változtatta meg a populáris nyilvánosság kialakulása. Milyen tényezőkre vezethető vissza, minek volt köszönhető Jókai sikeres részvétele a populáris nyilvánosságban? Definiálható-e másképpen az irodalmi siker, mint az eladott példányszámok meglehetősen bizonytalan statisztikai értelmezésén keresztül? Hipotézisem, hogy az irodalom ökonómiai horizontján a siker a *figyelem* és az *idő allokációja*ként ragadható meg.

A publikum integrációja az *irodalom* fogalmába és a siker értelmezése

Thienemann Tivadar a 19. század irodalomfelfogásának alakulástörténetében azért tekintett döntő fordulatként Wilhelm Scherer *Poetik* (1888) című munkájára,[83] mert Scherer „vizsgálatai körébe vonta a közönség kérdését". Felismerte, hogy „nincsen irodalom közönség nélkül, valamint, hogy az olvasó ki nem iktatható, integráns eleme az irodalom társadalmi funkciójának."[84] A magyar irodalom 19. századi történetében először Kisfaludy Károly, majd Jókai Mór szövegei jelzik − nem a teória, hanem a műalkotások primer, konkrét szintjén − ezt a fordulatot. Kisfaludy vígjátékaiban, Jókai regényeiben és novelláiban feltűnően gyakran tematizálódik maga az irodalom, a könyv; válik jelenetalkotóvá vagy cselekményelemmé az olvasás folyamata és ténye, a szereplőket gyakran jellemzi az, hogy *mit* vagy *mit nem* olvasnak.[85] A magyar irodalmi közgondolkodásban azonban az a századfordulóra Európában egyre közkeletűbb felfogás, amely a közönséget az irodalomtól elválaszthatatlannak tekintette, lényegileg idegen maradt. A *publikum* integrációja az *irodalom* fogalmába csupán részlegesen ment végbe. Ez pedig kétségtelenül szerepet játszott abban, hogy a „siker", amely a 19. század végétől az olcsó könyvek megjelenésének és a tárcaregények töretlen divatjának köszönhetően szükségszerűen közönségsikert is jelentett, az irodalmi „érték" szempontjából továbbra is „gyanús" kategória maradt.

Tolnai Vilmos − akit a szó betű szerinti értelmében nevezhetnénk a magyar irodalomtörténet „rendszergazdájának", hiszen a *Bevezetés az irodalomtudományba* az első szisztematikus áttekintés az intézményesült irodalomtudomány területeiről, feladatairól és módszertanáról, több vonatkozásban pedig máig érvényesen vázolta fel a diszciplína metodikai térképét;[86] az egyes területekhez rendelhető eljárásokat és ezek egymáshoz való viszonyát − a „siker" fogalmát *A közönség és a szerző* címet viselő 25. §-ban tárgyalta.[87] Tolnai meglepő pragmatizmussal közelítette meg a siker kérdését. A mai olvasó számára váratlan

---

[83] Wilhelm SCHERER, *Poetik*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1888.

[84] THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931 (Minerva-könyvtár 25), 44.

[85] Vö. IMRE László, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái: Kisfaludy Károly,* Studia Litteraria 38: *Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalminkban*, szerk. IMRE László, GÖNCZY Monika, 2000, 7−22. Itt: 13. skk. A karakterek olvasmányokon keresztüli jellemzéséről Jókainál vö. HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánsság,* 146. skk. Az implicit olvasónak az olvasás színrevitelében játszott szerepét Michael Lund a szerializáció révén átalakuló irodalmi nyilvánosság és az „új olvasó" megjelenésének összefüggésében az írói szerep professzionalizálódásával és egy újfajta írói presztízs kialakulásával is összefüggésbe hozza. Vö. Michael LUND, *Novels, Writers, and Readers in 1850*, VPR, 1984/1−2, 15−28.

[86] Tolnai könyvének korszerűségéről más összefüggésben vö. SZILÁGYI Márton, *Textológia, filológia, értelmezés = Textológia – filológia – értelmezés: A 18−19. századi irodalom*, szerk. CZIFRA Mariann, SZILÁGYI Márton, Debreceni Egyetemi Kiadó, [Debrecen], 2014 (Csokonai könyvtár, Bibliotheca Studiorum Litterarium 55.), 13−20. Itt: 13−15.

[87] TOLNAI Vilmos, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Eggenberger, Budapest, 1922, 22−23.

tárgyilagossággal választotta el azokat a kulturális regisztereket egymástól, amelyek az irodalmi kínálat könyvpiaci egészét alkotják. Tolnai, aki esztétikai/irodalmi érték és a „vájt fülűeknek" szánt (elit)irodalom nézőpontjából vizsgálta a siker kérdését, nem tekintett el attól a tapasztalattól, hogy a „siker" a közgondolkodásban általában számszerűsíthető, mérhető, vagyis leggyakrabban konkrét gazdasági eredményességet jelent. Azt az ellentmondást, hogy a rövidtávon nyereséges könyvek hosszabb időtávon teljesen sikertelennek bizonyulnak (sokszor két évtized vagy akár néhány év múltán is elképzelhetetlen az újrakiadásuk), miközben az első megjelenéskor gazdasági bukást átélő szerzők és szövegek, ha az irodalom esztétikai tengelyén időtálló, amit alkottak, hosszútávon akár „nyereségesek" is lehetnek, csak a regiszterek elhatárolásával, a „használati" és az „esztétikai" irodalom megkülönböztetésével tudja feloldani.

> Az irodalmi életnek megvannak a maga föltételei a közönségben is. Az irodalom lehet a közönségre nézve a szórakozás, a mulattatás, az unaloműzés eszköze. Ezek igen jó könyvfogyasztók, tehát gazdaságilag kedvezők; de az irodalmi és az erkölcsi értéket alásülyesztik, megrontják, mert az írót arra kényszerítik, hogy a közönségnek kedvét keresse, magát múló szeszélyeinek alárendelje, hogy a tömeg lelkének szolgája legyen. Ez a viszony csak megrontó hatással lehet az irodalomra, mely épen ezért, hogy olvasóinak alacsony ösztönét izgassa, mételyt árúl. A nemes irodalom mindig fölötte áll közönségének, irányítója, vezetője és emelője. Éleszti benne az olvasás vágyát, lelki szükséggé teszi; s míg egyrészt a kevés kiválasztottnak, az értőknek a legmélyebb élvezetet nyújtja, addig másrészt az örökké kiskorú tömeg nevelőjévé lesz.[88]

A vállaltan elitista Tolnai, miközben elismeri azoknak a „nem esztétikai" funkcióknak a társadalmi létjogosultságát (és hasznosságát), amelyeket a „használati" irodalom tölt be, az „esztétikai" irodalomra nézve nemcsak frusztrálónak, de fenyegetőnek is tekintette azt a túlsúlyt vagy még inkább transzparenciát, amelyet a társadalmi nyilvánosságban a használati irodalom képvisel. Elsősorban azért, mert az irodalmi piac nyereségének nagy részén a használati irodalom osztozik. A *nyereségesség* viszont a gazdaság rendszerkódja, amely a sikert jelenti. Vagyis az efemer, használati irodalom szükségképpen tűnik sikeresebbnek a gazdasági szempontból sokszor veszteséges esztétikai irodalomnál. Tolnai ezért az irodalmi piacon elérhető siker helyett a siker különféle, egymástól élesen elváló típusait definiálja:

[88] *Uo.*

> A *siker* néha tisztán *irodalmi* és *erkölcsi siker*, ilyet ért Vörösmarty Zalánja; lehet *könyvsiker*, mikor a mű egymás után több kiadást ér: Dugonics Etelkája, Tompa Népregéi; lehet *anyagi siker* is, mikor a könyvsiker szerzőjének (még inkább kiadójának) bő hasznot hajt. Manapság könyv- és anyagi siker együtt járnak, de egyáltalán nem jelentenek egyszersmind irodalmi sikert is. Némely divatkönyv rövid időn belül sokszoros kiadást érhet; *divatsiker*, hogy azután teljesen feledésbe merűljön; míg sok értékes könyv kiadásai éveken át alig fogynak el, de azért újra meg újra ki kell adni őket.[89]

Tolnai a „sikert" történetileg is változó jelenségként tárgyalja. Az irodalmi nyilvánosság és az irodalmi piac folyamatszerűségére nemcsak példái reflektálnak, hanem az is, hogy a különféle sikertípusok rendszerét dinamikusként ábrázolja: a 18−19. század fordulóján még egymással ellentétes pólusra helyezett *anyagi* és *könyvsiker* a 20. század első felében (a könyv megírásának idején) már nem különíthetőek el egymástól. Az irodalmi/erkölcsi és a gazdasági sikert azonban Tolnai továbbra is szembeállítja egymással, mintegy azt sugallva ezzel, hogy a kettő kizárja egymást, egybeesésük elképzelhetetlen. Ezért is lehet különösen tanulságos, hogy a „siker" fogalmát tárgyaló két oldal bőséges példaanyagában nem szerepel Jókai Mór neve.[90]

Tolnai okfejtését nyomon követve érthetjük meg, hogy Jókai első modern monográfusa, Zsigmond Ferenc miért tekinti „csapásnak" Jókai kritikai értékelésére nézve Jókai sikerét, és az általában tárgyilagos értekező ebben a kérdésben miért annyira kritikus Jókaival szemben.

> Az az óriási termékenység, melyet Jókai mindjárt az ötvenes évek elején kifejtett, nemcsak az országos hírnévben lelte jutalmát, hanem tisztes megélhetést is biztosított a pazar tehetségű és szorgalmas mesemondó számára még a kezdetleges magyar irodalmi közviszonyok között és a maga hasznát néző könyvkiadói élelmesség ellenére is. Például a Kárpáthy-családról írt két regényéért annyi tiszteletdíjat kapott Jókai, hogy abból a budai Sváb-hegyen telket vásárolhatott s rá csinos nyaralót építtethetett. De a pénznél többre értékelte és nagyobb örömmel élvezte azt az erkölcsi jutalmat, mely az olvasóközönség egyre hangosabb lelkesedésében jelentkezett. *Ez a népszerűség olyan*

[89] *Uo.*, 23.
[90] Az említés sorrendjében a következő szerzőket hivatkozza: Kisfaludy Sándor, Berzsenyi Dániel, Kisfaludy Károly, Vörösmarty Mihály, Jósika Miklós, Petőfi Sándor, Arany János, Tompa Mihály, Madách Imre, Katona József, Vajda Mihály, Reviczky Gyula, Komjáthy Jenő, Ady Endre, Dugonics András.

> *nagyfokúvá, olyan egyetemessé és olyan tartóssá fejlődött, hogy egész irodalmunkban mind a mai napig páratlan.* Évtizedeken keresztül valóságos Jókai-imádat, kritikátlan magasztalás kapott lábra a magyar olvasóközönség körében s ez a végletes népszerűség, egy igen örvendetes kulturális jelenségnek ez a túlzásba tévedése nem maradt kártékony hatás nélkül Jókai költői művészetére, viszont óriási termékenységének egyik főtényezője lett. Szomjazta a tapsot, s képzeletének fáradhatatlan tevékenységével fizetett érte. Mióta országszerte ismeretessé tették nevét munkái, szívesen indult körútakra az országnak hol egyik, hol másik vidékére s miközben hasznos tanulmányokat végzett és sok érdekes tapasztalatra tett szert: egyúttal boldogan vette tudomásul azt az igazán rendkívülinek mondható szeretetet és lelkesedést, mellyel a magyar társadalom mindenik rétege körülövezte, ahol csak alkalma nyílt erre.[91]

Bármily meglepő, Zsigmond a sikert a „nyereségesség" kódjával írja le. A gazdasági siker érzékeltetése (ingatlanbefektetés) azt a célt szolgálja a részlet első felében, hogy nyomatékosítsa: Jókai a korabeli irodalmi piac fejletlensége *ellenére* volt képes a rendelkezésére álló művészi/irodalmi tőkét, amellyel Zsigmond érvelése szerint kivívta a nyilvánosság figyelmét és a publikum szeretetét, gazdasági haszonná transzformálni. A „nyereségesség" érv és bizonyíték, amely alátámaszthatja azt az állítást, hogy Jókai már az ötvenes években *sikeres* író volt. Zsigmond ezt két okra vezeti vissza: az egyik az óriási termékenység, a másik az ennek révén elért erős, látható jelenlét az irodalmi és a populáris nyilvánosságban. Sikerét tartósnak, a közönség Jókaihoz való viszonyát pedig (ma azt mondanánk: a sztárkultusz megnyilvánulásaként) túlzónak minősíti. Az *imádat* kifejezés, amely kritikaiba fordítja át a diskurzust, a közönség és sztár viszonyát ember és bálvány viszonyaként értelmezi („Írva van ugyanis: Uradat, Istenedet *imádd*, és csak neki szolgálj!" Mt 4,10), lényegében az első parancsolat megszegéseként.

Miközben Zsigmond bátran leírja azt, amit a tények ellenére csak kevesen mertek, vagyis hogy Jókai Mór minden idők legsikeresebb magyar írója, aközben keményen bírálja a sztárkultusz mindkét aktív szereplőjét: az írót és a közönséget. A kritikai attitűd és a távolságtartás teljes hiánya mindkét oldal, az író és az olvasó valóságérzékelését is torzítja. Míg a publikum esetében Zsigmond ezt kimondatlanul is egyfajta öngerjesztő mechanizmusként értelmezi, addig az író számára a sztárkultuszban megnyilvánuló imádat, „taps", népszerűség az írói tevékenység kizárólagos, minden mást háttérbe szorító céljává válik. Zsigmond

[91] ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, MTA, Budapest, 1924, 38−39. [*Kiemelés tőlem – H. Á.*]

okfejtésével annyiban mindenképpen egyet lehet érteni, hogy hasonló, sztárkultusznak tekinthető népszerűség nem alakulhat ki és nem tartható fenn tartósan a sztár akarata ellenére: míg az író részéről a nyilvánosság a populáris kommunikációban *pro*aktív, a publikum részéről *re*aktív dinamizmusokat előfeltételez. Másfelől viszont Jókai nyelvhez és íráshoz való viszonya, amely Hankiss számára is a döntő pont, és amely az ezredforduló óta egyre inkább a kutatás fókuszába került,[92] erős kételyeket ébreszt abban a tekintetben, hogy termékenysége hátterében a közönség nyomását kellene keresnünk. A legtöbbet nem abban a pályaszakaszában írta, amelyre Zsigmond a körutak, író-olvasó találkozók, a szakadatlan ünneplés emlegetésével céloz; nyelvi leleményessége, kísérletei, a „kettős kódolás" pályája egészét meghatározó módszere az írói alkotótevékenység önkontrolljára, motiváltságára utal.

[92] Itt most csupán Eisemann György kezdeményező írásaira hivatkozva: EISEMANN György, *A forradalom elbeszélése: A kőszívű ember fiai* = UŐ, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés: Jókai Mór és a későromantikus magyar próza*, Ráció, Budapest, 2018 (Ráció–Tudomány 25.), 9−51; EISEMANN György, *Az anarchizmus írása:* Asszonyt kísér – Istent kísért = UŐ, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés*, 52−62; EISEMANN György, *A „csittvári" krónikától a „papirográf" hírlapig: Szerkesztés, archiválás, közvetítés Jókai Mór két regényében* = UŐ, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés*, 63−77.

Nem kerülhető meg tehát az a kérdés: ténylegesen miben nyilvánult meg, illetve mely tényezőkre vezethető vissza az író Zsigmond szerint *egyetemes*, *tartós* és *páratlan* népszerűsége? Hogy írásait máig olvassák, arra kielégítő magyarázatul szolgál szövegeinek nyelvi leleményessége és nyelvi-irodalmi komplexitása.[93] Az a 19. század második felén átívelő, több évtizedes siker, amelyben része volt − és amelyre mint az író pályafutásának legnagyobb kihívására, majd buktatójára mutatott rá Zsigmond Ferenc −, ezzel ellentétben a társadalmi nyilvánosságban lezajló folyamatként értelmezhető. Bár munkássága hat évtizedében éppúgy, mint utóéletében a „nagy mesélő" kivételes írói tehetsége szolgált formális indoklásul a sikerre,[94] ennek alakulását számos más, a populáris kommunikáció és a populáris nyilvánosság sajátosságaival összefüggő tényező befolyásolta. (1) Már az Életképek és az Esti Lapok szerkesztése idején is ráérez a kor mediális feltételrendszerére. Az ötvenes és a hatvanas években azonban már nem egyszerűen alkalmazkodik az adott mediális környezethez, hanem alakítja − sőt: átalakítja − a kor nyomtatott médiumainak rendszerét,[95] és a sajtóorgánumok kommunikációs metódusait.[96] A később Kemény Zsigmond szerkesztésében politikai intézménnyé váló Pesti Napló példányszáma 1851-től Jókai tárcaregényeinek köszönhetően lépte át a rentabilitási küszöböt, és bő egy évtizeddel később ugyanezt meg tudta ismételni az általa alapított és tulajdonolt A Hon elindulásakor is. A század második felének „legbefolyásosabb" sajtóorgánumaihoz szerzőként, szerkesztőként vagy laptulajdonosként rendre köze volt: a Vasárnapi Ujság (alapításától haláláig rendszeres szerzője, rövid ideig szerkesztője) éppúgy nem képzelhető el Jókai nélkül, mint az az Üstökös, amelynek nemcsak alapító tulajdonosa, szerkesztője és szerzője: Jankó János belépése előtt még illusztrálta is alapot.

(2) A nyilvánosságban nemcsak szépíróként és újságíróként van jelen. A társadalmi nyilvánosság különféle tereiben egyidejű a jelenléte, a legkülönbözőbb tájékozódási stratégiát követő csoportok ismerik meg a nevét és a tevékenységét. Kapcsolatrendszere annak

[93] Érdemes belegondolni annak a ténynek a jelentőségébe, hogy valaki ezekben a pillanatokban is éppen fizet egy Jókai-kötetért, vagy ingyenes szoftverként, mint e-könyvet tölti le.

[94] Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert elbeszélői tehetségét senki nem vonta kétségbe: kritikusai, ellenfelei sem. Hívei és bírálói álláspontja annak megítélésében különbözött, képes volt-e, és ha igen, miként kamatoztatni ezt a tehetséget.

[95] Lapokat alapít és szerkeszt.

[96] Bevezeti és sikerre viszi a rendszeres tárcaregényt; átalakítja az irodalom lehetséges médiumairól korábban kialakult elképzeléseket; szignalizálja és reflektálttá teszi a korábban jobban elkülönülő irodalmi- és sajtóműfajok átjárhatóságát. Új műfajokat, diskurzusformákat, „hangokat" és „brandeket" honosít meg (pl. Kakas Márton-levelek, Tallérossy Zebulon-levelek stb.).

köszönhetően, hogy az irodalmi életen túl a színház, a politika, a civil szerveződések és hálózatok részese, szerteágazó; partnerei, barátai, szerkesztő- és szerzőtársai, de rajongói maguk is az érdeklődés középpontjában álló személyek. (3) Jókai „az utolsó szemtanúként" élete végéig március 15. eseményeinek megtestesítője, ikonikus alakja. Ez azonban nemcsak a „politikus Jókai" arculatát építi; a hatvanas évektől képviselői, politikai szerepvállalása kritikusai szerint inkább disszonáns viszonyba hozható egykori forradalmár identitásával.[97] A közösségi emlékezet Jókai és Laborfalvi mindennapinak éppenséggel nem nevezhető házasságát is innen eredezteti: olyan „románc" kerül a több évtizedes művészházasság előtörténetének a helyébe, amely Jókait magánemberként és férfiként is érdekessé teszi. Ez a történet (legalábbis a közkeletű, a köztudatban élő verziója) ráadásul vegyesen tartalmaz botrányos, valamint meseszerű elemeket.[98] Az, hogy Laborfalvi maga is nyilvános szereplő, Jókai számára az első perctől hatványozott figyelmet generál, ugyanakkor megfosztja attól a lehetőségtől, hogy íróként és szerkesztőként a magánszféráját elrejtse a korabeli nyilvánosság elől. (4) Állandó szereplője a magyar nyelvű és később a nemzetközi sajtónak. Lényegében mindennek hírértéke van, ami a személyével, tevékenységével összefügg. Egy találomra kiragadott példa: a Budapesti Hirlap 1887. augusztus 23-án a kis színesek között *A haragos Balatonon* címmel számol be arról az esetről, hogy Jókai Róza, Jókai Mór leánya a „Mariska" nevű vitorlás fedélzetén barátnőjével, Káldy Gizella kisasszonnyal viharba került.[99] (5) Karikatúrák szereplője, vagyis személye nemcsak az ikonikus kommunikációnak, hanem a humornak is a tárgyává válik.[100] A karikatúra ugyanakkor olyan képi ábrázolás, amely előfeltételezi a kifigurázott személy jellemző vonásainak előzetes ismeretét, hiszen humorának forrása a variációs ismétlés nagyítással torzító variáns eleme és a felnagyított „eredeti" közötti távolság felismerésében rejlik.

(6) Nyilvános szerepléseinek, személyes megjelenésének mindig óriási a hatása, a lapok helyszíni beszámolói erről hírt is adnak. A Pesti Napló 1894. április 2-i, hétfői, gyászkeretes

---

[97] Erről bővebben: HANSÁGI Ágnes, *„…akinek nem kell tolmács a trón és nemzet között…" Jókai Ferenc József – portréi*, HACOFE 11: *„Franz Joseph Málkénu" Ferenc József a felekezetközi béke, a művészet és a tudomány pártfogója*, szerk. PEREMICZKY Szilvia, 2018. https://www.or-zse.hu/hacofe/ferencjozsef/hansagi-jokai2018.htm

[98] *Botrányos*: nagy korkülönbség, Laborfalvi leányanya, előéletéről pletykálnak. *Meseszerű*: két kivételesen szép és tehetséges művész a forradalomnak köszönhetően köt házasságot, a háborús időkben a színésznő megmenti a férjét.

[99] [N.N.], *A haragos Balatonon*, Budapesti Hirlap, 1887. augusztus 23., 5–6.

[100] A Jókai-karikatúrákról vö. RENKECZ Anita, *„Parókai Jókai Mór": a Borsszem Jankó életképei a kiegyezés utáni időszak Jókaijáról*: *1868–1875*, Budapesti Negyed, 2007/3, 135–178. A sajtónyilvánosság működését, a médiumok közötti hivatkozásokat is jól illusztrálja az az eredetileg a Borsszem Jankó 1874. március 22-i számában, *Arczképtanulmányok: Hogyan válik Jókaiból Bismark* címmel, az OSzK Digitális képarchívumában is megtekinthető karikatúra (http://keptar.oszk.hu/098000/098041), amely a már említett Bismarck-interjúra utal vissza.

száma tudósít Kossuth Lajos temetéséről. A beszédeket sorrendben közlik, a tudósítói kommentárok a kor konvencióinak megfelelően nemcsak rögzítik a körülményeket, és leírják a hallgatóság reakcióit, de az elhangzott beszédnek (amelyet a hírlap olvasói nyomtatásban elolvashatnak) mint performansznak az auditív és vizuális sajátosságairól is beszámolnak. Jókai beszédét (Sárkány Sámuel evangélikus püspök imádsága és beszéde után) a harmadik oldalon a következőképpen vezeti be a tudósító:

> Majd *Jókai Mór* lépett a ravatal elé. Amikor beszélni kezdett, hangja, amely az ezüst csengéséhez hasonlatos, egyszerre rabjává tette a szíveket. Íme, egyik dicső alakja annak a korszakot alkotó március tizenötödikének, amely alkotmányos életünk alapköve lett és amelyet éppen Kossuth tett azzá. Egyetlen élő abból a triumvirátusból, amelynek Magyarország szabadságát köszöni. Ő, akit azóta poéta laureatusnak kiáltott ki az ország, ő búcsúztatja el a dicső kor legdicsőbb emberét. Mély és nagy hatást tett Jókai Mór beszéde. Könyekre fakasztott mindenkit, aki csak hallotta. Különösen amikor felidézte Kossuth halhatatlan mondását: — *Leborulok e nemzet nagysága előtt*...[101]

A hang „varázsa", szónoki-előadói karizmája a tudósításokban rendszeresen visszatérő elem. A bevezető sorok arra is rávilágítanak, hogy személye végérvényesen összekapcsolódott a márciusi forradalom mítoszával, a modern Magyarország alapítótörténetével, és ezen későbbi (sokat támadott) politikai szerepvállalása sem változtatott. (7) Jókai ennek az alapítótörténetnek az „alapítója": regényei, rövidebb írásai számtalanszor (és sokféleképpen) elbeszélik a forradalom és a szabadságharc történetét. A szemtanúk fokozatos kihalásával művei a nemzeti emlékezet fontos dokumentumaivá is válnak. Forradalommal kapcsolatos írásai ezért is folklorizálódnak.[102] (8) Városi legendák születnek róla. Ezeket olyan írók szövik történeteikbe, mint például Krúdy Gyula, aki a Pesti Levelek egykolumnás tárcájában, *Mi, régi magyarok* című írásában a következőket írja Jókairól:

> Mi, emlékszünk ama a Jókai-legendára, amely szerint a költőt *bárónak* tette meg Ferenc József, de Jókai nem vette igénybe a rangot.[103]

[101] PN, 1894. április 2., 3.
[102] Vö. HANSÁGI, *Tárca – regény − nyilvánosság*, 276. skk.
[103] KRÚDY Gyula, *Mi, régi magyarok*, Magyarország, 1924. július 27., 4.

(9) Az általa megírt anekdoták visszaépülnek a szóbeli „polgári adomakincsbe.[104]

Mint arról korábban már volt szó, Bourdieu az irodalmi mezőt a 19. század végén olyan térbeliségként írta le, amelyet egyfelől az irodalmi presztízs, másfelől a gazdasági haszon egymással ellentétes irányú erőtereinek kölcsönhatása határoz meg.[105] Vagyis az egymástól legtávolabb eső pontjain a magas irodalmi presztízs az alacsony gazdasági haszonnal,[106] illetve az alacsony irodalmi presztízs a magas gazdasági haszonnal kapcsolódik össze.[107] Azokon a térképeken, amelyeken Bourdieu felvázolta az irodalmi mező topográfiáját,[108] Jókai helye nem jelölhető ki egyértelműen. Az irodalmi mező több, egymást alapesetben kizáró pozíciójában van egyszerre jelen (akadémiai/intézményi elismertség; karizmatikus elismertség; újságírás; tárcaregény; humor/bohózat; bohémia), és a hatalmi mezőhöz való viszonya is ellentmondásos. Ahogyan Tolnai ellenpontozó sikerkategóriának a rendszerében sem volt Jókai „elhelyezhető", Bourdieu modelljében sem „rögzíthető" a pozíciója. Norman N. Feltes a 19. század második felében a kapitalista irodalmi termelési mód megjelenését ahhoz a professzionalizálódási folyamathoz köti, amelynek eredményeképpen az irodalmi piacon az írói, könyvkiadói és könyvkereskedői szakmák önállósodnak és elkülönülnek egymástól. A kapitalista irodalmi termelési módban az író a szöveg-áru „előállítója". Az irodalmi szövegből a professzionális könyvkiadó hoz létre nyomtatott médiumot, amelynek nemcsak előállításáról, de marketingjéről és eladásáról is gondoskodik, a szintén önállósodott könyvkereskedelem révén, hiszen a végtermék a könyvkereskedő közvetítésével jut el a vásárlókhoz.[109]

Feltes a kapitalista irodalmi *termelést* az irodalom elsődleges médiumának tekintett könyvre fókuszálva háromtényezős folyamatként írta le (író, kiadó, kereskedő). Mivel azonban a 19. századi kontinentális irodalmi piacon az irodalom könyvet megelőző médiuma az első világháborúig a napi- és (kisebb mértékben a) hetilap vagy folyóirat, ezért a kontinentális

---

[104] „Tanuld meg azt öcsém, monda Lőrinc úr, amit a bihari főispán mondott nekem, mikor patvarista koromban a principálisommal együtt asztalához voltam hivatalos, s én is váltig azt kerestem, hol üljek le leghátul? »Csak ülj le te öcsém akárhova, monda a derék úr, bizonyos lehetsz felőle, hogy ahova te ülsz, ott az utolsó hely.«" „Sándor oda hagyta magát állítani az eskető asztal elé, mint egy áldozatra szánt bárány, s mikor a pap azt kérdezé tőle: szereted-e ezt a tisztes hölgyet, kinek kezét kezedben tartod? elfelejtett rá felelni, csak nézett farkasszemet a tisztelendő úrral, míg az apja bele nem kiáltott: »szereted hát! hogyne szeretnéd, persze hogy szereted«." JÓKAI Mór, *Kedves atyafiak* (1853) = UŐ, *Elbeszélések* (1853−1854), s. a. r. SZAKÁCS Béla, Akadémiai, Budapest, 1989 (JMÖM, Elbeszélések 5.), 144−231. 159; 228. (A *Kedves atyafiak* szövegét a továbbiakban is a kritikai kiadásból idézem.)

[105] Vö. BOURDIEU, *i.m.*, 67−197.

[106] Jellemző műfajai: parnasszista, szimbolista költészet; naturalista, pszichológiai regény; képviselői: akadémiai szféra, bohémvilág.

[107] Jellemző műfajai: bohózat, kabaré, népszerű regény, tárcaregény.

[108] *Az irodalmi mező a 19. században*, *Uo.*, 142, *A kulturális termelési mező a hatalmi mezőben és a társadalmi térben, Uo.*, 144.

[109] Vö. N. N. FELTES, *Literary Capital and the Late Victorian Novel*, Wisconsin UP, Madison, 1993, 12. skk; N. N. FELTES, *Modes of Production of Victorian Novels*, Chicago UP, Chicago–London, 1986, 58. skk.

Európában a 19. század második felében a kapitalista irodalmi árutermelés hatszereplős. (1) Az író: „terméke" a szöveg-áru; a hordozó szempontjából még indifferens (és ebben az értelemben immateriális) irodalmi szöveget a szerző kiadónak vagy ügynökségnek értékesíti. (2). A kiadó: gondoskodik a nyomtatott médium előállításáról, marketingjéről, viszonteladókhoz való eljuttatásáról; meghatározza a printmédium arculatát, ezzel elhelyezi a kultúra kínálati hierarchiájában, vagyis meghatározza a célközönségét. (3) A szerkesztő: co-autor, társszerző, különösen a napi- és hetilapok esetében, ahol az elsődleges kontextus kijelölése hatással lehet az elsődleges kanonizációra. A heti folytatások és tárcaközlések esetében az epizód a nyomtatott médium egészébe mint szövegegészbe illeszkedik. Ennek különös jelentősége van a tárcaügynökségek lapjainak esetében. (5) Tárcaügynökség: sokszor lap- és könyvkiadó is egyben. Olyan (későbbi) konszern, amely a kiadás jogának megvásárlásakor valamennyi − mediális és nyelvi – transzpozíció kezelésére is jogosultságot szerez. A fordításokat a napilapok általában nagy, nemzetközi ügynökségektől veszik. A 19. század harmadik harmadában anyanyelvű irodalmat is csak a legtőkeerősebb fővárosi, magas presztízsű, konszernhez tartozó lapok képesek közvetlenül a szerzőktől vásárolni, vagyis a lapok zömét anyanyelvű irodalommal is az ügynökségek látják el. (6) Könyvkereskedő: viszonteladó, közvetlen kapcsolatba ő kerül a vásárlóval. Munkáját a napilapok tárcaközlései, a hetilapokban közölt mutatványok, illetve az újsághirdetések, reklámok, katalógusok segítik.

Jókai az irodalmi piacon több szerepben van jelen. Nemcsak szerzőként, a szöveg-áru tulajdonosaként, hanem szerkesztőként és lapkiadóként is aktív résztvevője az irodalmi termelésnek.[110] Szerzőként is sokféle regiszterben szólal meg, különféle kulturális regiszterekhez tartozó műfajokat művel magas színvonalon. A 19. század második felében megjelenő új közönség igényeire nemcsak azokkal a humorisztikus, inkább a populáris kultúrából ismerős (rövidprózai vagy sajtó-) műfajokkal (humoreszk, paródia, karikatúra, karcolat stb) reagál, amelyeket a nyelvi megalkotottság igényességével a képzettebb olvasók számára is élvezhetővé tesz. A tárcaközlés speciális esztétikájának[111] köszönhetően a sajtóban megjelenő sorozatok az új olvasók számára ideális beavató olvasmányok,[112] a már rendszeresen

[110] A teljesség igénye nélkül, csupán érzékeltetendő a szerepek és tevékenységek sokféleségét, négy, a pályáján fontos napi- és hetilap példája: Pesti Napló (1850-es évek): szerző: regények és novellák tárcaközlése. Vasárnapi Ujság (1854-től) szerkesztő; szerző: publicisztika, novellák, útirajzok, ismeretterjesztés. Üstökös (1858−1881) tulajdonos, szerkesztő, szerző, karikaturista (kisregények folytatásban, élcek, adomák, karikatúrák, levelek). A Hon (1863−1882) tulajdonos, szerkesztő, szerző (politikai vezércikk, regények tárcaközlése)

[111] Erről bővebben: HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság*, 256. skk.

[112] Az új olvasóközönség megjelenése a 19. század közepén nemcsak a kontinentális Európában megy végbe; a szigetországban, ahol a napi tárca nem honosodott meg, a szerializáció más formái szintén ebben az időszakban hozzák létre az „új olvasót". Vö. Aled JONES, *Tillotson's Fiction Bureau: The Manchester Manuscripts*, VPR, 1984/1−2, 43–49. Itt: 43.

olvasók körében viszont a szerializáció a rövid szekvenciákkal megnöveli az olvasásra fordított időt. Egy epizód elolvasása sem szükségessé, sem lehetővé nem teszi az olvasó napi rutinjának átrendezését, olyan olvasás, amely előzetes tervezést nem igényel. Ez például a női olvasók esetében számít jelentékeny előnynek, hiszen úgy „szokhatnak rá" a sorozatra, hogy nem kell a században jól ismert vádtól tartaniuk, vagyis hogy az olvasás elvonná őket napi feladataik elvégzésétől. Jókai a szeriális közlés, a rövid szekvenciák előnyben részesítésével érte el, hogy már fiatal íróként képes volt irányítani a közönség olvasásra szánt idejének allokációját. (A közönség olvasásra vagy egyébre szánt idejéből az ötvenes években a lehető legtöbbet meg tudott magának szerezni egyedül a regényepizódokkal: statisztikailag a Pesti Naplóban minden harmadiknak ő volt a szerzője.[113]) Ha pedig figyelembe vesszük, hogy több műfajban, több regiszterben, a nyilvánosság több szférájában egyidejűleg volt jelen, belátható, hogy a publikum idejének (és figyelmének) allokációjában Jókai különösen sikeresnek bizonyult.

[113] Vö. HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság*, 159.

A siker mint a figyelem és az idő allokációja

Az irodalmi piacon az *idő* nem elsősorban a termelés szempontjából tekinthető fontos gazdasági faktornak. Benjamin Franklin szállóigévé lett intelmét („Ne feledd, hogy az idő pénz.”[114]) felhasználói ma is elsősorban a termelésre vonatkoztatják, vagyis jól illeszkedik abba a hatvanas évekig általánosnak tekinthető felfogásba, amely a termelésre korlátozta az idő gazdasági szerepét. Fredric Jameson *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című könyvében „A posztmodernizmus és a piac” című fejezetben a piac ideológiája és „realitása” közötti távolság problémájának tárgyalása nyomán jut el Gery S. Becker „bámulatosan totalizáló megközelítéséig.”[115] Becker a „közgazdasági megközelítést”, a piac modelljét általános, az emberi viselkedés mintázatainak leírására és értelmezésére alkalmas keretrendszerként tárgyalta.[116] Becker modellje Jameson szerint végső soron mégis termelési és nem fogyasztási modell, annak ellenére, hogy újdonságát a nem munkával töltött idő (szabadidő, háztartás, család) gazdasági szerepének újraértelmezése jelentette. Becker teóriáját értékelve Jameson elismeri az *idő* sajátos *erőforrásként* való értelmezésének jelentőségét, és hangsúlyozza párbeszédképességét a kortárs filozófia meghatározó áramlataival; miközben (alá is ásva a Becker jelentőségéről addig mondottakat) arra is felhívja az olvasó figyelmét, hogy Becker idő-elmélete lényegében az 1857 és 1861 között írt *Grundrisse* marxi alapvetéséből már kiolvasható.[117]

Ha az irodalmi piac működését vagy az irodalmi siker kérdését (az irodalmi kánonok mozgásait is figyelembe véve) hosszabb időszakaszokra vetítve szeretnénk megérteni, akkor Gary S. Becker 1965-ös cikkének (*A Theory of the Allocation of Time*) I., IV. és V. szakasza nagyon is megvilágító lehet.[118] Azzal a sokáig közkeletű felfogással szemben, amely az értékek és javak keletkezése szempontjából a munkára fordított időt tekintette relevánsnak, Becker abból a belátható, ám sokáig figyelmen kívül hagyott tényből indult ki, hogy az úgynevezett *szabad*idő abban az értelemben sohasem szabad, hogy azt különféle olyan aktivitások töltik ki (gyermeknevelés, háztartás, fogyasztás, szolgáltatások igénybevétele), amelyeknek köszönhetően fogyasztóként, vásárlóként, felhasználóként, és nem utolsósorban

[114] Benjamin FRANKLIN, *„Tanács egy ifjú kereskedőnek — egy öregtől”*, ford. FOGARASI György, et al. — kritikai elmélet online, 1. (2013): *Gazdasági teológia*, szerk. FOGARASI György, www.etal.hu.
[115] Fredric JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. DUDIK Annamária Éva, Noran Libro, Budapest, 2010, 275.
[116] Vö. *Uo.* Jameson itt Gery Becker *An Economic Approach to Human Behavior* című, 1987-es munkájára hivatkozik.
[117] Vö., *Uo.*, 276.
[118] Gary S. BECKER, *A Theory of the Allocation of Time*, The Economic Juornal, Vol. 75, No. 299 (Sep. 1965), 493−517.

immateriális/materiális javak előállítójaként, akarva-akaratlanul piaci dinamizmusok résztvevői leszünk. Az irodalom (ha a könyvtárgy előállításának és forgalmazásának folyamatain túl tekintünk) jellemzően olyan immateriális érték, amely (szöveg-áruként) keletkezhet akár ebben a szabadidő-sávban is, hagyományozása azonban mindig annak a függvénye, hogy képes-e ebből az idősávból valamennyit „kiharcolni" a maga számára. Akár kánonról, akár a hagyomány megőrzéséről, akár az új művek létrehozásáról beszélünk, mindhárom, egyidejűleg több összefüggésben is, függvénye az időnek. Harold Bloom azt a szelekciós kényszert, amely a kánonokat létrehozza, az irodalmi kínálat végtelensége és a rendelkezésünkre álló (szabad)idő végessége közti végletes aránytalansággal hozza összefüggésbe.[119] A *kánon*t ebből következően a szövegek (olvasási) időért folytatott harcaként határozza meg: „A vallási eredetű *kánon* szó a túlélésért egymással vetekedő szövegek közti választás jelölőjévé vált, akár úgy gondoljuk, hogy ezt a választást domináns társadalmi csoportok, oktatási intézmények és kritikai tradíciók viszik véghez, akár úgy, mint jómagam, hogy olyan későn érkező szerzők, akik úgy érzik, ez vagy az a költő előd szemelte ki őket."[120]

Raymond Williams a rostálás „mértékét", vagyis a szövegek közötti küzdelem kiélezettségét számadatokkal is illusztrálja. Williams példái (a 19. század vagy az ötvenes évek regényeiről[121]) az átélt kultúra pillanatnyiságával konfrontálják az olvasót, de jelen sorok íróját meg is erősítik abbéli meggyőződésében, hogy az irodalmi siker rövid- és hosszútávon egyaránt az *idő allokációjával* hozható összefüggésbe. A szelektív tradíció működése, vagyis az *átélt* kultúra válogatott dokumentumokká csiszolódása akár már félszázados távlatban is, de századokban számolva bizonyosan azt jelenti, hogy az egykor eleven kultúra javainak, irodalmának zömét az utókor elfelejti.[122] Az *emlékezés* és a *felejtés* mozgásában a szelektív tradíció működése az irodalmi szövegeket tehát jellemzően a felejtéshez rendeli, és valójában szabályt erősítő kivételek azok a szövegek, amelyek hosszabb időtávon képesek az idő allokációjára. Az emlékezés ugyanis nem más, mint a figyelem fókuszálása, ami egyúttal a

---

[119] „Az olvasónak válogatnia kell, mert az emberi élet egész egyszerűen rövid ahhoz, hogy mindent elolvassunk, még akkor is, ha mást sem csinálunk." Harold BLOOM, *Elégikus töprengés a kánonról*, ford. BECK András = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk ROHONYI Zoltán, Osiris – Láthatatlan Kollégium, Budapest, 2001, 185−202. Itt: 185. „Azért van kánonunk, mert halandók vagyunk, ráadásul későn érkeztünk. Időnk kiszabott, egyszer véget ér, miközben olvasnivalónk több mint korábban bármikor. Utunk a Jahvistától és Homérosztól Freudig, Kafkáig és Beckettig csaknem három évezredet fog át." *Uo.*, 195.

[120] *Uo.*, 188.

[121] Raymond WILLIAMS, *A kultúra elemzése*, ford. PÁSZTOR Péter = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig: Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 385−391. Itt: 390.

[122] „A szelektív tradíció tehát az egyik szinten általános emberi kultúrát teremt, egy másikon létrehozza valamely táradalom történelmét, s a harmadik – a legnehezebben elfogadható és megítélhető – szinten az egykor eleven kultúra jó részének elutasításához vezet." *Uo.*

rendelkezésünkre álló idő egy részének ráfordítását is jelenti valamire. Aleida Assmann ugyanakkor az innováció hátteréként, keretfeltételeként értelmezte a figyelmet, amely a modern művészetben az evolúciós logika hitelvesztése nyomán értékelődött fel, és a múlt műalkotásaihoz való viszony folyamatos újrarendeződésének, dinamizmusának a tapasztalatából indult ki.[123]

Jókai (mint szerző/mű/jelenség) a mai napig képes figyelmet generálni. Úgyis fogalmazhatnánk, hogy az idő allokációjában még mindig hatékony, amennyiben az olvasásra, kultúrára szánt vagy szánható időből ma is részesedik. Ha végigtekintünk a pályafutásán és utóéletén, akkor jól látszik, hogy fellépésének pillanatától kivételesen hatékony volt a figyelem irányításában és az idő allokációjában, halála után pedig az életmű különféle korpuszai hasonlóképpen hatékonynak bizonyultak ebben. Kétségtelen, hogy a hatvanas évek óta sokak olvasmányából, kvázi „tömegolvasmányból"[124] elitolvasmány lett, de mindez azt is jelenti, hogy az életmű túlélte a művelődésszerkezet radikális átrendeződésének vagy még inkább összeomlásának traumáját is. Talán ezért sem véletlen, hogy az egyre inkább kurrens kutatási témának számít. Térey János *A legkisebb jégkorszak*ban epizodistaként,[125] Szilasi László *Amíg*

---

[123] Vö. ASSMANN, *Az innováció feltételei a kultúrában* 189−190. (ASSMANN, *Das Problem des Neuen und seine kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen*, 52−53.)

[124] Tömegolvasmány a „részleges dekódolás", tehát a használat és *nem* a nyelvi komplexitás redukciójának vagy hiányának az értelmében, erről bővebben ld. az értekezés „Regiszterek az irodalomban: Highbrow – Middlebrow – Lowbrowe" című fejezetét.

[125] „»Agyonverhetetlen szőlőhegy-nosztalgia!/ Ó, hiszen itt van maga Jókai Mór is!«/ A szakállas, ezüstmosolyú, ibolyakék szemű/ Jókai, összegezve, 1. kolosszális magyar mesemondó,/ 2. önsikerében gyönyörködő úri kertész, és/ 3. hasznot hajtó gazda volt. E három egy személyben!/ Villája nincs meg, a helyén funkcionalista hasábépület áll,/ De maga az író itt dülleszt személyesen,/ A vadregényes, teraszokkal tagolt majorban./ Tehát újraparcelláztatott a kert s gazdája is./ Győző fülébe szitokfoszlányok jutottak el/ E ködös és migrénes péntek délután./ Jókai – akiről Győző tudta, civilben őstermelő/ Etyeken – jelmezben éledt újra, aranybojtos,/ Bordó házikabátban, töröksipkában,/ A vörös perelines Laborfalvi Rózával karöltve / (És áldotzatként! Mire kettőt moccanna, szerető Rózája/ Rikácsol máris és tromfolja urát:/ »Halgass már, te mamlasz«, »Ácsi-ácsi!«, ilyesmik./ Mindent jobban tud nála, tekintélyrombolósdit/ Játszanak, ez van megbeszélve mára)." TÉREY János, *A Legisebb Jégkorszak*, k. n. [Libri], h. n. [Budapest], 2015[3], 102−103. A citátum második sora, a felkiáltás, amelyben a verses elbeszélő, illetve a fokalizátor „megpillantja", a verses regény imaginárius terében felfedezi Jókait, verselésével kilóg a szövegszekvenciából: az ötlábú, időmértékes sor két daktilusa azonban a három helyettesítő lábbal (két spondeus és egy pirichius) csak „majdnem" fordul át a hősköltemények ma inkább patetikusnak érzékelhető hexameterébe: úgy is fogalmazhatnánk, hogy közelít a hexameter felé, de csak a pentameterig jut, és ez a jelzett verstani távolságtartás a svábhegyi szüret jelentében a cselekmény szintjén megismétlődik: Jókai „jelenléte" is a jelölésre, a jelölő és a jelölt távolságára, e kettő közötti elcsúszásra épít: amennyiben a „kolosszális magyar mesemondó" a mímus, a maszk révén válik jelenvalóvá, úgy azonban, hogy a maszk és az arc távolsága a jelenlévők számára nemcsak nyilvánvaló, de a jelenet egésze szempontjából is jelentéses elemmé válik. Jókai a verses regény III. könyvének harmadik fejezetében tér „vissza", akkor azonban még inkább áttételessé válik az utalás: „Kiszállt, leült egy padra a Jókai-szobornál./ Sállal takarta orrát, undorította a halszag./ Fölnézett a kisfiúval barátkozó íróra, és azt gondolta,/ Hogy ő is ilyen lett, ilyen öregedő pederaszta." *Uo.*, 301. A szobor a távollévő személyt, azt, aki nincs jelen, a metafora és a metonímia eszközével egyszerre teszi az iskola előtti téren jelenvalóvá és hívja fel a távollétére a figyelmet: szignalizálja a helyettesítést. A verses regényben a tájtárgyak szerepe mindvégig kitüntetett: a regény imaginárius világa az olvasás folyamatában ugyanis egyfajta „topográfiai" feszültségre alapoz. Az olvasónak lépésről lépésre ütköztetnie kell a város-tapasztalatát (mint élettapasztalatot) a regény szövegtapasztalatával (mint irodalmi/esztétikai tapasztalattal), és ennek az oda-vissza játéknak feladványsorában a Diana úti iskola előtt található Jókai-szobor, mint a Svábhegy egy jellegzetes „tájtárgya", egy

másokkal voltunk című kötetében pedig az egyik kisregény főhőseként viszi színre.[126] A kétezertízes években – ahogyan Mikszáth és Színi Gyula esetében száz évvel korábban − ismét az innováció feltételét jelentő figyelem fókuszába tudott kerülni.

Milyen következtetések vonhatóak le mindebből? Kínálnak-e, és ha igen, milyen magyarázatot a populáris irodalom és a populáris kommunikáció elméletei arra a Hankiss által érzékletes pontossággal leírt „téves" felcímkézésre, félresiklott regiszterbe sorolásra, amely máig befolyásolja Jókai irodalmi teljesítményének, jelentőségének a megítélését? Jókai tárcaregényei és novellái a populáris kommunikációnak köszönhetően olyan tömegmédiumok, illetve nyomtatott médiumok révén kerültek be a nyilvánosságba, amelyeknek elsődleges célja a popularizáció, vagyis a „szórt címzett", az „általános Te" lehetőség szerinti elérése. A hordozó médium popularitása azonban nem azonos, nem azonosítható az általa hordozott irodalmi szöveg „popularitásával", vagyis a populáris kommunikációban érdekelt médium nemcsak a populáris irodalomnak lehet a hordozója, hanem a művészinek is. Jókai elbeszélő szövegei

topográfiai pont jelölője tűnik fel. A szobor tehát egyszerre jelölője (az olvasó számára az iskola előtti térnek), és annak az írónak, akinek kertje és egykori villája ettől a ponttól már nem is volt olyan távol, és akire ez a szobor a városnak ezen a pontján tehát nem teljesen motiválatlanul hivatott a magyar olvasókat/járókelőket emlékeztetni. Az idézett szakasz utolsó sorának verselése már sokkal töredezettebb, mint az előző példa esetében volt. A két daktilus−spondeus szekvencia szinte véletlenszerűen, mindenképpen váratlanul bukkan fel a ritmikailag inkább rendezetlen szótagok „atonalitásából".

[126] SZILASI László, *Temetési dicséret (Mitológia)* = UŐ, *Amíg másokkal voltunk*, Magvető, Budapest, 97−195. Szilasi kisregényének letisztult, költően szép, eszköztelenségében puritán és ugyanakkor az intertextusok gazdag, mégis láthatatlan hálójából szőtt nyelve úgy használja fel a Jókai-szövegek mondatait vagy mondatfoszlányait, hogy a 21. századi elbeszélő szólama mindvégig megőrzi saját nyelvi egységességét, ha akarom, konzisztenciáját. Soha nem válik archaizálóvá: a vendégszövegek, kölcsönvett nyelvi szekvenciák az elbeszélő saját nyelvi regiszterébe és szótárába illeszkednek, vagyis a pretextusra soha nem az utaló szekvencia és közvetlen szövegkörnyezetének össze nem illése, netán érzékelhetővé tett „aszinkróniája"/ „daikróniája" hívja fel a figyelmet. Ezzel pedig éppenséggel Jókai szövegvilágának modernségével (is) konfrontálja az olvasót. *Az ércleány* felütését a kisregény alcíme már önmagában is az olvasó emlékezetébe idézheti; az első fejezet címe − „1850 nyara" − akár annak megerősítéseként is olvasható, hogy az asszociáció nem önkényes, s ezt a szöveg előrehaladásában a jelölők egész láncolata támasztja alá. Ezek a metonimikus kapcsolatok az elbeszélés imaginárius tere és a Jókai-novella megírásának időszakában az író által belakott helyek között létesülnek. A Jókai-novella felütésével azonban csak a fejezet zárlata kapcsolja össze kétségbevonhatatlanul a kisregény szöveghelyét. Jókai elbeszélése önmegszólítással kezdődik: „Írjunk mitológiát. Írjuk le az év eseményeit, híven, valóan, mindent ami megtörtént, minden csodálatost, emberfölöttit, nagyszerűt, amit láttunk, amit tapasztalánk, aminek szemtanúi voltunk, s akkor mondjuk rá, hogy ez mind mese, mert különben nem fogják elhinni. A költő álmodta ezeket. Annyi nagyság, annyi ragyogvány, az embererőt meghaladó tettek vakmerő képei, hol születhettek volna másutt, mint egy fantasztikus agy hagymázos képzetvilágában? De a könny, mely a fölidézett nevek emlékére a szemet elárasztja, nem fogja-e megmondani, hogy mindez nem álom, hanem egy eltemetett világ halott dicsősége?" JÓKAI Mór, *Az ércleány* = UŐ, *Elbeszélések* (1850), s. a. r. GYŐRFFY Miklós, Akadémiai, Budapest, 1989 (JMÖM, Elbeszélések 2/A), 94−116. Itt: 94. (Első megjelenés: SAJÓ [JÓKAI Mór], *Az ércz leány*, Magyar Emléklapok: Történeti és szépirodalmi közlöny az utolsó forradalom korából, 1850/2, 112−127. Kötetben: SAJÓ [JÓKAI Mór], *Forradalmi és csataképek 1848 és 1849-ből* I−II, Heckenast, Pest, 1850, 65−98.) Szilasi szövege: „De most nem ment a munka, pedig pontosan tudta, mit is akarna mondani. Mitológiát akart volna mondani, magyar mitológiát. Leírni híven és valóságosan az előző év eseményeit, minden nagyszerűt és hősit, amit megtapasztalt. És aztán azt mondani rá, hogy mindez mese volt, álom, egy fantasztikus agy hagymázos világa, különben nem hiszik el. De közben sírt. Sírt a nevek emlékén. Mert mindez nem álom, mese és mitológia. Hanem egy hihetetlen és rég eltemetett világ halott dicsősége. Volt az a világ. De néha-néha már maga sem hitte el, hogy valaha is létezett." 99−100.

nyelvi műalkotásként nem mondanak le a művészi szövegeket a nem-művészi narratív elbeszélő szövegektől elkülönböztető szemiotikai komplexitásról,[127] a nyelv funkciója nem referenciális, hanem a műalkotásokra jellemzően önreferens poétikai. Az önreferens és önreflexív nyelv mellett hasonlóan perdöntő az a tény, hogy narratív fikciós szövegeiben a fikciói önfeltáró aktusainak igen gyakran meghatározó a szerepe. Annak köszönhetően azonban, hogy a széles nyilvánosságot megnyitó, populáris kommunikációt megvalósító tömegmédiumban kerülnek be a cirkulációba, amint azt Eco Manzoni példáján is megmutatta, gyakran vagy a más médiumokban megjelenő irodalmi szövegeknél nagyságrendileg gyakrabban válnak az alanyaivá olyan sikeres reduktív vagy részleges „dekódolási műveleteknek", amelyekben olvasóik a nyelvjáték szemiotikai lehetőségeitől eltekintve, tulajdonképpen „populárisként" használják ezeket a szövegeket. (Ebben az esetben azért is tartom Eco nyomán a „dekódolás" kifejezést pontosnak, mert világossá teszi, hogy ebben az olvasási aktusban nem a nyelvi műalkotás interpretációja történik: Christian Huck szerint a populáris irodalom onnan ismerszik fel, hogy nem tart igényt a szellemi erőfeszítést igénylő interpretációra, a „nehéz textuális munkára.") Jókai sikerének traumatizáló hatása egyfelől a terjedés mértékének szólt: a populáris kommunikáció hatására, amely a társadalom olyan széles spektrumának elérhetőségét tette lehetővé (hiszen ez volt a célja), ami korábban teljesen elképzelhetetlen volt, az irodalmi nyilvánosság nem lehetett felkészülve. Ahogyan arra sem, hogy az így elért új olvasók másféleképpen olvasnak, vagyis hogy az „irodalmi szöveg" verbális kommunikátumként nemcsak azon a „hagyományos" módon olvasható, ahogyan erre a képzés különféle formái felkészítenek.

Az a kritikai nyilvánosság, amely Jókai fogadtatásában (és népszerűségében) először szembesült a populáris kommunikáció következményeivel, a pozitivista irodalomtudomány diskurzusrendje által meghatározott nyelvi és irodalmi „világkép" alapján értelmezte a közönségrobbanás (mértékeit tekintve) merőben új jelenségét. Az önmagát eredendően irodalomtörténetként értelmező irodalomtudomány a nyelvet az irodalom *kifejezőeszközeként* ugyan stilisztikai értelemben fontosnak tekintette, de nem a műalkotások nyelvi megalkotottságának vizsgálatát tekintette elsődleges feladatának. Ezért sem véletlen, hogy a Hankisséhoz hasonló revíziós kísérletek először a huszadik század első felében bukkantak fel,

[127] Jókai életművéről, általánosságban roppant kockázatos bármilyen kijelentést tenni: nemcsak terjedelme, de műfaji összetettsége miatt is, ahogyan hasonlóan nehéz ez minden, hasonlóan terjedelmes életművel kapcsolatosan. Annyi azonban mindenképpen kijelenthető, hogy a Jókai-szövegek nyelvi összetettsége nem kizárólag az erősen kanonizált nagyregények vagy az újabban kanonizálódó kisregények és novellák esetében figyelhető meg. Publicisztikai írásainak egy része hasonló nyelvi komplexitásra épült. Az is kétségtelen ugyanakkor, hogy akadnak olyan szövegei, amelyekre mindez nem igaz.

azzal a céllal, hogy a Jókai-korpusz helyét és értékét az olvasók számától függetlenül próbálják meghatározni az irodalom rendszerében. Jókai elbeszéléseinek tüzetes retorikai és narratológiai vizsgálatára csak a kilencvenes évektől került sor, amelynek nemcsak a retorikai fordulat és a narratológiai kutatások hazai elterjedése, de az élő irodalom terrénumában a nyolcvanas évek prózafordulata is kedvezett azzal, hogy a nyelvjátékra, az irodalmi szövegek nyelvi megalkotottságára, a retoricitásra fókuszálta a kutatók figyelmét.[128] Jókai kortársai éppúgy, mint a kései értelmezők egy része azonban nem a narratív fikció nyelvi megkonstruáltságából kiindulva értékelte az életmű egyes darabjait vagy egészét: a rekordszámú olvasót a popularitás hitelt érdemlő bizonyítékaként értelmezték, abból kiindulva, hogy nagyszámú olvasója csak a nem művészi irodalomnak lehet. Annak, ami egyszerű. Ennek a meggyőződésnek a hátterében nemcsak a művészet elitista felfogása húzódott meg, bár kétségtelen, hogy a művészet magas presztízse a 19. század második felében azzal is összefügg, hogy ténylegesen kevesek kiváltsága. Tolnai Vilmos a *Bevezetés az irodalomtudományba* 9. §-át az irodalom rétegződésének szentelte: az egyes rétegeket az olvasók neme, életkora, műveltsége és foglalkozása alapján különböztette meg egymástól, az így előálló csoportok azonban keresztezhették egymást. Az ezeket „felülíró" szempont viszont már szociológiai, hanem tisztán mennyiségi. Ennek értelmében tömegirodalom az, ami ezreknek és tízezreknek szól, ezzel szemben áll az íróknak az a csoportja, amelyik „csak a kényes ízlésű kiválasztottak kisszámú közönségének, az értőknek ír."[129] Tolnai álláspontja ebben a kérdésben (is) a kor konszenzuális álláspontját tükrözte. A másik tényező, ami miatt a művészi érték és a sok olvasó vagy a népszerűség egyidejűleg csak valamifajta kognitív disszonanciaként volt elképzelhető, az a nyelvelméleti, szemiotikai premissza, amely a verbális jelek, a nyelvi közlemények minimális veszteséggel való „dekódolhatóságából", lefordíthatóságából kiindulva képzelte el az írott szövegek működését.

Ahogyan a hatvanas években Umberto Eco, napjainkban Elena Esposito is abból indult ki, hogy a szinguláris olvasási eseményként értett irodalmi kommunikációban létező és gyakori jelenség, hogy egy szemiotikai értelemben komplex, verbális szöveg populáris és művészi-esztétikai irodalomként is jól működik, sokféleképpen olvasható és használható. Jókai elbeszéléseinek a nyelvjátéka abba a 19. század második felében kialakuló paradigmába illeszkedik, amely a nyelvjáték, illetve a nyelvi önreflexió és a történetvezetés egyensúlyára

[128] Tágabb kontextusban, de erre az összefüggésre mutatott rá Imre László: vö. IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996 (Csokonai Könyvtár, Bibliotheca Studiorum Litterarium 9.), 13.
[129] TOLNAI, *Bevezetés az irodalomtudományba*, 9.

építve dolgozta ki a „kettős kódolás” eljárását, ezzel reagálva a populáris kommunikáció kihívására. A „radikális” modernekhez (például Flaubert-hez vagy Prousthoz) képest éppen ebben mutatkozik meg a döntő különbség. Miközben Flaubert vagy Proust a nyelvjátékot, a nyelvet – Roland Barthes *S/Z*-jéből kölcsönöve ezúttal a terminust – a proairetikus kód,[130] vagyis a cselekményszálak olvasói megkonstruálását lehetővé tévő szereplői viselkedések és akciók rovására tette a regény főszereplőjévé, addig Jókai úgy fedezi fel és maximalizálja a nyelvjáték adta lehetőségeket, hogy ezenközben fenntartja a történetcentrikus olvasás lehetőségét is. Vagyis nála a proairetikus kód továbbra sem szorul vissza, a figurák akciói és viselkedései továbbra is fontos szerepet játszanak, még akkor is, ha sokszor a szereplők nyelvi viselkedése vagy cselekvése, illetve az elbeszélői szólam és a proairetikus kódok egymás ellen hatnak, és eldönthetetlenségek sorát hozzák létre.

[130] Vö. Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 31, 33.

Hankiss javaslata a korrekcióra

Hankiss könyvének a Jókai-életművet tárgyaló, XXVIII. fejezete „A lélekidomár” címet viseli,[131] ami önmagában is beszédes lehet, különösen azért, mert a regény mindösszesen egy ponton kap fontosabb szerepet az érvelésben. Hankiss a „Monsieur de L'âne doré” című fejezetből Lándory Bertalan és Sidonia télikertben folytatott párbeszédének azt a szakaszát idézi, amelyben Lándory azzal a kérdéssel hozza a grófnő tudomására mostohafia hollétét, hogy olvasta-e „Hugo Victor regényét: a »Nyomorultak«-at?”[132] A citátum azoknak a példáknak a sorába illeszkedik, amelyekkel Hankiss Victor Hugo Jókaira gyakorolt hatását dokumentálja, azt a feltételezését, mely szerint számos vonatkozásban Hugo mintául szolgált Jókai számára. Az irodalmi utalásoknak Jókai szövegalkotási technikái között fontos szerep jutott.[133] Imre László az allúzió, a paródia és általában, az irodalmiság önreflexív tematizációjának romantikus törekvését a nyelv előtérbe kerülésével, a nyelvjáték felértékelődésével hozta összefüggésbe, amely nem független a romantikus irodalomalapítás kétarcúságától, egyszerre elfogadó és elutasító, felforgató attitűdjétől. Ennek a reflektált irodalmiságnak azért lehet különös jelentősége, mert a romantika és a modernség közötti közvetítés, illetve kontinuitás éppen ezen a ponton ragadható meg a leginkább.[134] Hankiss argumentációjában azonban sem a konkrét idézet, sem az irodalmi hivatkozásnak a dialógusban, illetve narrációban betöltött funkciója nem kerül szóba, annak ellenére sem, hogy a cikk egy korábbi pontján és a lábjegyzetekben is kitér Jókai nyelvhez való viszonyára, a nyelv kérdésére.[135] *A lélekidomár* fejezetcímmé emelését ezért inkább értelmezhetjük a Jókai-szövegek olvasókra gyakorolt hatásának hangsúlyozásaként, magának az írónak az azonosításaként, akinek szövegei, írásai átlátnak az emberi lelken és képesek manipulálni, befolyásolni az olvasót.[136] Vagyis: tudatos

[131] A fejezet a maga 21 oldalával (479−500) az 554 oldalas, enciklopédikus monográfia egy huszadát teszi ki. Ennek leginkább akkor lehet jelentősége, ha belegondolunk, hogy a magyar írásbeliség kezdeteitől Hankiss jelenkoráig a teljes magyar irodalom osztozkodik a fennmaradó 19 huszadon. Bár az első másfél oldal Vajda Péter és Vas Gereben Jókait *megelőlegező* munkásságával foglakozik, ezt követően azonban végéig kizárólag Jókai prózaírói munkásságáról és annak hatásáról esik szó.

[132] JÓKAI Mór, *A lélekidomár* (1888–89), s. a. r. SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1967 (Jókai Mór Összes Művei, Regények 51.), 243.

[133] Az utalások szerepéről az egyes regények narrációjában vö. HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság,* 141−155.

[134] Az allúziók, a paródia és általában, a romantikus szövegek önreflexiójának, az irodalmiság tematizációjának és a nyelvjáték felértékelődésének a szerepéről a romantikában vö. IMRE, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái,* különösen: 11. skk.

[135] Vö. HANKISS, *Európa és a magyar irodalom,* 484, illetve a 12. és 48. lábjegyzet: 613, 615.

[136] Az elbeszélő a regény felütését, az első fejezetet („A cím – alak”) teljes terjedelmében a hapax legomenon magyarázatának szenteli: „Ami az állatszelídítő a fenevadak ketrecében, ami a hindu kígyóbűvölő a csúszómászói között, ami a lóidomár a fék nem szokta szilaj ménnel szemben: – az a »lélekidomár« a lelkes állatok világában. Új szó, rossz szó; de nincs más. Az alak pedig létezik, mely e rendkívüli fogalmat betölti: új szót kellett a számára kitalálni. Egy közönséges ember, akinek nincs a kezében sem Mózes varázspálcája, sem villanyütésű Cagliostro-

szembehelyezkedésként azzal a Gyulaitól a legutóbbi időkig töretlenül átöröklődő vélekedéssel, amely szerint Jókai elbeszéléseit a pszichológiai jelenségek iránti teljes érdektelenség és érzéketlenség jellemezné.[137]

Hankiss, aki a fejezet jegyzetanyagát azzal a megjegyzéssel zárja, hogy Sőtér István új szempontú, szintén a Jókai-kép revízióját célzó monográfiáját már csak a kézirat lezárása után volt alkalma olvasni, arra a kiinduló tézisre építi fel a fejezet érvelését, hogy „Jókai a magyar irodalomtörténetírás egyik kényes problémája."[138] Hogy miben áll ez a probléma és mitől *kényes*, az nagy vonalakban a következőképpen összegezhető: 1941-ben (vagyis Márai európai sikereinek csúcsán!) Petőfi mellett még mindig Jókai a külföldön legismertebb magyar író; a Hankiss által 800-nál többre becsült ismert címmel a legtöbbet fordított magyar szerző is egyúttal. A fordítások minősége azonban ezt a nemzetközi ismertséget igen hamar erodálta: a huszadik század első felére már a legtöbb nyelvterületen kevéssé olvasott szerzőnek számít, inkább csak a nevét ismerik.[139] Hankiss a magyar irodalomnak ebben a páratlan és ismét csak elmulasztott lehetőségében „a gátló körülményeken" túl a magyar kritikusok − és

---

bot; még csak egy csendbiztosi korbács sem: – aki nem rendelkezik Monte Cristo-i mesés kincsekkel, – nem hoz magával hódító külsőt, – aki nem művész, nem költő, nem hős – még csak nem is politikai celebritás. És mégis csodákat tud tenni. Kitalálja annak a gondolatját, akivel beszél; azt a gondolatot, amit az elmondott szó gondosan rejteget. Eléje kerül a szándéknak, s kihallgatja a titkos vágyakat. Önvádra kényszeríti a megrögzött bűnöst; éjlátta, sírelhantolta rémtetteket napfényre idéz. A kétségbeesettet, aki öngyilkosságra gondol, visszavezeti a léleknyugalomhoz, megtanítja remélni, új életet kezdeni. Lát szívet és lelket – a börtönök sötétjén s az úri termek csilló ragyogásán keresztül. Idegen országban, új társaság, ismeretlen világ közepett is egyszerre otthon találja magát, s úgy játszik az emberek lelkein, mint a virtuóz a hegedűn. Halálos ellenségét jó barátjává tudja szelídíteni. A hű cimbora képében felismeri veszedelmes ellenfelét, és védeni tudja magát messze időre tervezett kelepcéi ellen. A gőgös megvetéstől kicsikarja az elismerő becsülést. Kiszemel száz életfogytig elítélt rab közül egy méregkeverőt, s azt teszi mindenesévé, akire mindennap rábízza az életét. Rajongó ragaszkodásra kényszeríti a kacérság mintaképét. És elég merész letépni a saisi kárpitot egy női szív rejtélyéről, melynek jelmondata: »a mások boldogtalanságának örülni s gyűlölni a saját boldogságát«. És ez az ember amellett nem valami kivételes lény: nem próféta, nem önfeláldozó mártír, nem megváltó szent; hanem rendes, közönséges észjárású ember, akinek minden vágya, öröme, fájdalma olyan, mint más emberé szokott lenni; aki éppen úgy, mint mi valamennyien, ellenségeinek ellensége, saját magának legjobb barátja, szenvedélyeinek szolgája; – de *egész ember*. Azért idomár a lelkek fölött. Hogyan lett azzá? Ezt mondja el a történetünk." JÓKAI Mór*, A lélekidomár* (1888−89), s. a. r. SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1967 (JMÖM, Regények 51.), 5−6.

[137] A Jókai pszichológiai „képtelenségét" állító makacs sztereotípiának a lebontására 2009 óta Bényei Péter tett több, sikeres kísérletet. Vö. BÉNYEI Péter, *A megszabadított Midasz: A bűntapasztalat változatai* Az arany ember*ben*, Alföld, 2009/10, 45–58; BÉNYEI Péter, *„Mert rettenetes hagyomány az önkéz ontotta vér!": A meghívott halál tematizálása Jókai* Mire megvénülünk *című regényében*, Alföld, 2011/2, 74–90; BÉNYEI Péter, *„egy eltemetett világ halott dicsősége": A kollektív trauma és a gyászmunka nyomai Jókai Mór novellaciklusában (*Forradalmi- és csataképek*)*, Studia Litteraria, 2011/3–4, 78–110; BÉNYEI Péter, *„Vetkőzd le az új embert, s öltsd fel a régit": Interszubjektivitás és individuáció az Enyim, tied, övé című Jókai-regényben,* It, 2012/3, 348–367; BÉNYEI Péter, *Egy (majdnem) hiányzó paradigma a Jókai-értésben: A Jókai-szövegek lélektanáról – a recepció kontextusában = Jókai & Jókai: Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Bp., KRE – L'Harmattan, 2013, 85–106. Az új kutatási eredmények azonban nem kerülnek át „akadálymentesen" sem az irodalmi nyilvánosságba, sem pedig a közoktatásba.

[138] HANKISS, *Európa és a magyar irodalom,* 480. A Sőtér-monográfia Hankisséval számos ponton egybecsengő helyzetértékelését az is jelzi, hogy a monográfia első fejezete (szintén) „A Jókai-probléma" címet viseli. Vö. SŐTÉR István, *Jókai Mór*, Franklin, Budapest, é.n. [1941] (Magyar írók), 5.

[139] HANKISS, *Európa és a magyar irodalom,* 480−481.

rendszerszinten, a magyar irodalomtörténeti kritika hibájára, illetve hibás működésére is rámutat. A magyar kritika, amely maga sem tudott mit kezdeni az életművel, értelemszerűen nem volt, nem lehetett képes arra sem, hogy a nemzetközi recepciót elősegítse, netán tematizálja; a magyar kritikai élet véleményvezérei (Hankiss Gyulai Pált és Péterfy Jenőt nevezi meg) pedig „egész sor kifogás közé szorították elismerésüket."[140] Ezzel hozza összefüggésbe a téves felcímkézés és a helytelen regiszterválasztás már említett problémáját is. A komparatív szempont, a francia irodalmi példák Hankiss elemzésének tanúsága szerint tehát elsődlegesen azt a funkciót töltötték be a honi irodalomértésben, hogy az irodalomrendszeren belül segítségükkel kijelölhető legyen egy olyan szövegkorpusz helye, amellyel a kritika ténylegesen nem tudott mit kezdeni.

Hankiss szerint a kritikai csatározások valójában soha nem ültek el a szerző művei körül; a sikeres kanonizáció minimálfeltételét jelentő, a szövegek vagy korpusz értékességére vonatkozó konszenzus *helyett* Jókai esetében egy másfajta közmegegyezés jött létre:

> A kritika hosszas s egészében soha el nem ülő csatározások között megegyezett önmagával és a közönséggel: elismeri, hogy Jókai nagy tehetsége súlyos hibák tömegét is könnyen ellensúlyozza.[141]

A paktum, amely a kritikusok és a közönség között létrejött, a szövegekre vonatkoztatva azt jelenti, hogy miközben elismerjük a szerző tehetségét, az anyagiságukban létező prózai elbeszélésekkel, a rendelkezésünkre álló szövegkorpusszal kapcsolatban azt ismerjük el, hogy nem tökéletes alkotások, szerzőjük mesterségbeli, vagyis konkrétan narrációtechnológiai és poétikai hibák sokaságát követte el. Ennek a „paktumnak" az abszurditása Hankiss érvelésében különösen szembeötlővé válik, hiszen rávilágít arra is, hogy annak alapjául egy a romantika korszaka után már kétségtelenül atavisztikus, hatásösszefüggéseiből kiragadott, az esztétikai komponens mindennemű értelmétől megfosztott, produkcióelvű, normatív poétikai műfogalom szolgálhatott.

Hankiss korrekciós kísérletének sarkalatos állításai között megjelenik ugyan az a – mindenekelőtt nyelviként megragadható − hatás, amelyet Jókai a magyar irodalmi diskurzus további alakulására gyakorolt, az sem véletlen azonban, hogy ennek a kérdésnek a kifejtésére a jegyzetapparátusban talált csak helyet. Bár Hankiss fontosnak tartja, hogy Jókai nyelvi jelenségek iránti érdeklődése „néha a gyermekességig" menő, és ez a kitartó nyelv iránti

[140] *Uo.*, 481.
[141] *Uo.*

érdeklődés írói pályafutásának hat évtizedében töretlen maradt,[142] valójában azonban azoknak a „paktumban" szereplő „hibáknak" a cáfolatára törekszik, amelyek a „magyar Dumas" cím elfogadásával kapcsolatos téves hozzárendelést áshatnák alá. Jókai nyelv iránti érdeklődését Hankiss összefüggésbe hozta azzal is, hogy már fiatalon, kiválóan elsajátított három élő nyelvet,[143] ami későbbi széles körű irodalmi tájékozódását, magabiztos mozgását az európai irodalmi térben nagymértékben támogatta. Ám az igazán lényeges észrevétel ismét csak a jegyzetekbe kerül, amikor Hankiss arra hívja fel a figyelmet, hogy a magyar nevek és fogalmak hangalakjának francia „átírásával" írás*kép* és hangoztatott szó, a hang(alak) kettősségét teszi a nyelvi játék forrásává.[144] Amiként Hankissnak az a tézise is, amely szerint Jókai hatása a magyar beszéd két ágára, a romantikus, patetikus-költői irodalmi nyelvre, és a köznapi nyelvhasználatra „egyaránt fölmérhetetlen". Jókai irodalmi nyelvre gyakorolt hatása az utóbbi évtizedek retorikai-poétikai elemzéseinek a tükrében könnyen bizonyítható, az irodalmi diskurzus köznyelvre gyakorolt hatása azonban jobbára csak érzékelhető, ám olyan tapasztalat, amelyet az irodalmi nyelvre gyakorolt hatás bizonyosan tükröztet. Hankiss utóbbi állítását azonban mindenképpen alátámaszthatja, hogy Jókai számos szövege folklorizálódott, az anekdotaként önálló életre kelt történetek pedig a köznyelvi, közös beszédfordulatok szótárát gyarapították. Hankiss ebben az értelemben a Jókai által megteremtett irodalmi nyelvet olyan felszabadító, ugyanakkor határtapasztalatnak tekinti, amely a modern irodalmi nyelv variabilitását alapozta meg:

> Hatása a magyar beszéd e két ágára egyaránt fölmérhetetlen. Utána lett igazán „minden szabad", amit lánglélek vagy művészi fantázia csak merhet.[145]

---

[142] *Uo.,* 484.
[143] *Uo.*
[144] *Uo.,* 613. (12. jegyzet) Bár Hankiss maga nem említi, de *A lélekidomár*ból citált dialógusrészlet fejezetcíme hasonlóképpen erre a nyelvjátékra, hangzás és íráskép differenciájára épül. Az utóbbi másfél évtizedben Jókai nyelvjátékra épülő elbeszélő nyelve, amelyben egyazon nyelvi szekvencia többféle (sokszor egymást kizáró) jelentéslehetőségének az egyidejű fenntartása mutatkozott talán a leginkább meghatározó és faszcináló sajátosságnak, a kutatás homlokterébe került. Fried István az *Élet komédiásai*nak egy − a Hankiss által idézetthez hasonló − szöveghelye kapcsán mutatott rá a nyelvi határhelyzetből, íráskép és hangzás kettősségéből kiinduló nyelvjátékra. Vö. FRIED István, *Megosztott személyiség, én-kettőződés Jókai Mór regényeiben:* Az élet komédiásai*nak értelmezéséhez* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015 (Kisebbségkutatási Könyvek), 83. Eisemann György a „szavak disszeminációjának" és a fordításból következő jelentéshasadásnak, valamint a jelentők hasonlóságán alapuló többértelműségnek a meghatározó szerepét mutatta ki *A kőszívű ember fiai*nak elbeszélő nyelvében. Vö. EISEMANN György, *„Elmondom, ahogy megértem.": A forradalom elbeszélése Jókai Mór* A kőszívű ember fiai *című regényében = Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 173−213. Különösen: 183−184, 205; illetve: EISEMANN, *A forradalom elbeszélése,* 9−51. Hangalak és íráskép differenciájáról, a kvázi-homofóniára építő szójáték szerepéről vö. még: HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság,* 97.
[145] HANKISS, *Európa és a magyar irodalom,* 615.

„A lélekidomár” című fejezet további sarkalatos állításai azonban elsődlegesen a „téves felcímkézéssel” összefüggő, a Jókai-életművet máig sokak szemében karakterizáló „hiedelmekkel” szállnak vitába, sőt, valójában megkísérlik cáfolni azokat. Hankiss eljárása két alapvető mozzanatában nem tér el az általa bírált, korábbi kritikai gyakorlattól. Az első, hogy a komparatisztika feladatát (és így saját feladatát is) a Jókai által *felhasznált*, adekvát irodalmi minták, példák kimutatásában látja. Azokat a szövegek közötti kapcsolatokat igyekszik feltárni, amelyek elsősorban az alkotófolyamat során tudatosan, forrásként vagy előképként használt művek (és/vagy szöveghelyek), és a Jókai-korpusz egyes darabjai között kimutathatóak, bizonyíthatóak.[146] A második, hogy a Jókai számára mintául szolgáló szövegek korpuszát ő is a francia romantikában (Victor Hugo, Eugene Sue és Dumas egymástól ugyan meglehetősen távoli, de a magyar kritikai diskurzusban a fordulatos cselekmény primátusa okán összekapcsolt művei körében) jelöli ki. Hankiss mindenekelőtt a francia romantika művészi értékeire hivatkozik:

> Bírálói rendszerint megfeledkeznek a francia romanticizmus szinte gőgös *irodalmi* igényeiről. Nem győznek sajnálkozni, hogy Hugót, Sue-t, Dumas-t választotta mintaképeiül, − mintha ezek nem remekművek, vagy legalább termékeny és fontos műfajok megalkotói lennének. A „véres” és „titokzatos” romanticizmus csak azért hat ma szokatlanul vagy nevetségesen, mert a nagyon erős dinamikus hatás után be kell állnia a visszahatásnak és mert a meglepetés hamarabb évül el, mint az ismert „örök” tényezők módosítgatása. De ez semmit nem von le a romantikus célkitűzések értékéből s csak annyi következik belőle, hogy a romantikusnak mindig újat kell találnia, de rendszerint nagyobb hatásra is számíthat.[147]

Hankiss tehát nem azt akarja bebizonyítani, hogy Jókai írásait jogosultabb volna *más* irodalmi szövegekkel párhuzamosítani; hanem arra emlékeztet, hogy ez a korpusz esztétikai-irodalmi szempontból *nem értéktelen*. Ezzel összefüggésben a noteszek tanúságára és a Feszty-család közlésére támaszkodva mutat rá a Jókai-szövegek keletkezésével kapcsolatos egyik

[146] Ezeknek a hatásösszefüggéseknek a feltárása − különösen a pozitivizmus irodalmi gondolkodásában −fontos és érdekes, a szöveg értelmezése szempontjából azonban mégis inkább annak lehet jelentősége, hogy ezek az irodalmi mintázatok, vendégszövegek, utalások milyen kontextusba kerülnek és milyen új funkciókkal ruházza fel őket az adott szöveg. Vagyis egy motívum, szöveghely, formanyelvi megoldás *eredeténél* árulkodóbb az, hogy mivé válik az újrahasznosított irodalmi anyag az új műalkotásban, miként és miért létesít kapcsolatot más szövegekkel, miként és miért emlékezteti az olvasót korábbi irodalmi tapasztalataira.
[147] *Uo.*, 487.

legelterjedtebb hiedelem alaptalanságára, nevezetesen, hogy Jókai alkotásmódját a tervezés és a műgond teljes hiánya, az improvizáció, a rögtönzések határozták volna meg.[148]

Hankiss Jókait a regény műfaji megújítójának tekinti („a regény így végtelenre tágul, anélkül, hogy megszűnnék regény lenni”[149]), de abban az értelemben, hogy „[a]z egyetemes irodalomban Jókai valósította meg hiánytalan végletességgel a realisztikus-romantikus regény elvét.”[150] Jókai hatását mindenekelőtt arra a „költőiségre” vezeti vissza, amely az ellentétes vagy látszólag össze nem tartozó elemek egymáshoz rendeléséből származik, és ezt a technikát a romantika egyik legfontosabb technikai, retorikai sajátosságának tartja.[151] Hasonlóképpen Jókai romantikához tartozását bizonyító sajátosságként tárgyalja „a hamisítatlan népi újságolvasóéval”[152] találkozó kuriózumkedvelést vagy Jókai narrációs technikájának azt a sajátosságát, hogy „nem tesz különbséget a hétköznapi ember szemében lényeges és lényegtelen adatok közt.”[153] (A regények imaginárius világában hasonlóan rendelődik egymás mellé vagy cserélődik fel fikció és valóság.) A romantika normatív, klasszikus műfaji (és sokszor regiszter-)határokat is lebontó törekvésének megnyilvánulásaként értelmezi, hogy „[a]mint Jókai bizonyos értelemben az örök ponyva fölértékelője, úgy a vásári képmutogatók és népmulattatók művészetének örököse is.”[154] Hankiss szerint a Jókai-szövegek játékossága is erre vezethető vissza. Hankiss számára szintén Jókai romantikussága mellett szól, hogy „nem osztotta a század csalódottságát, nem volt dekadens”, amiből arra a (ma már nem feltétlenül igenelhető) következtetésre jut: „az utolsó csepp ihletig kitartott a romantikus idealizmus végül már nagyon megtépázott zászlaja mellett.”[155]

Hankiss egyrészt tehát kitart Jókai romantikus szerzőként való értelmezése mellett, másfelől a francia és általában, az európai romantika esztétikai teljesítőképességét, „modernségét” is állítja. Nem véletlen, hogy Jókai írásmódjának azokra a sajátosságaira hivatkozik (*össze nem illő elemek, valóság és fikció egymás mellettisége; nyelvjáték felértékelődése; műfaji és regiszterhatárok újraértelmezése*), amelyek a romantika és a modernség közötti közvetítésben, határátlépésekben a legfontosabb szerepet kapták. Jókai Európa-élményében, „nyugatosságában”, a nyugati kultúrához való viszonyában, a „modern”, az „új” iránti rajongásában Ady előképét ismeri fel;[156] a fejezet érvelésében vissza-visszatérő

[148] *Uo.*, 485, 613.
[149] *Uo.*, 499.
[150] *Uo.*
[151] *Uo.*, 497.
[152] *Uo.*, 487.
[153] *Uo.*, 486.
[154] *Uo.*
[155] *Uo.*, 482.
[156] *Uo.*, 483.

motívum Jókai szövegeinek líraisága, költőisége, és nemcsak általánosságban, hanem kifejezetten a nyelv retorizáltságának, megalkotottságának értelmében. Hankiss ugyanakkor romantika és realizmus szoros kapcsolatát is hangsúlyozza:[157] Dickens, Musset, Daudet és Stendhal példáján keresztül azt igyekszik bizonyítani, hogy romantika, realizmus és naturalizmus nem állnak távol egymástól. A romantika és a modernség közötti átjárást tehát a romantikából a lélektani realizmusba átvezető elbeszélésmódban jelöli ki. Vagyis abban a váltásban, amely narrációs technika szempontjából a tudati, mentális folyamatok elbeszélésének az előtérbe kerüléseként írható le. Dorrit Cohn kategóriáival: a pszicho-narráció, az elbeszélt és idézett monológ arányai és történetmondásban betöltött szerepe növekszik meg a modern regényben.[158] Jókainak a modernség korszakküszöbéhez való elérkezése, illetve valamifajta modern fordulatnak a tényleges bekövetkezése azonban, ahogyan a kortársak számára sem vált beláthatóvá, úgy Hankiss érvelésében sem merül fel mérlegelhető vagy mérlegelendő lehetőségként. Ennek elsődleges okát abban látom, hogy bár Jókai narrációs technikájában kimutatható mind a pszicho-narráció, mind az idézett, mind pedig az elbeszélt monológ, sőt, az *erlebte Rede* is gyakran kap kulcsszerepet szövegeiben,[159] de a mentális, tudati folyamatok elbeszélése csak a legritkábban irányul lélektani folyamatokra. Jókai narrációs technikájának modernsége szempontjából különösen az *Erlebte Rede* (Franz K. Stanzel írásmódját követve), a transzperszonalizáció lehetséges elbeszélői eszköze bírhat jelentőséggel, amennyiben az olvasás legalapvetőbb értelmezői lépésében hoz létre eldönthetetlenséget akkor, amikor ellehetetleníti a szövegszekvencia egyértelmű beszélőhöz (szereplő vs. elbeszélő) rendelését.[160]

---

[157] Ez azért is lényeges, mert Jókai értelmezésében romantika és realizmus kölcsönviszonya válik a marxista irodalomtudomány vezérszólamává. „A romantika és a realizmus bizonyos értelemben szövetségesek. Jókai Hugóval együtt említi Dickenst, s az érzelmes naturalisták főképviselőjét, Alphonse Daudet-t is melléje állíthatjuk. Stendhal romantikus-realisztikus törtetője, a véreskezű Julien Sorel nincs nagyon távol a Vajdár Benjámin-típusú, de sokkal rejtélyesebb Jókai-cselszövőktől.” *Uo.*, 490. sk.

[158] Vö. Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának módozatai a szépirodalomban*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei* II, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 81−193. Itt: 94. skk.

[159] Bár az *erlebte Rede* (*átélt beszéd*) jelensége nem kis mértékben Dorrit Cohnnak köszönhetően került az amerikai, és általában a nemzetközi narratológiai kutatások fókuszába, Cohn számára az *Áttetsző tudatok*ban mindenekelőtt az elbeszélt monológ egy lehetséges megnevezéseként, formájaként volt érdekes. Vö. *Uo.*, 97.

[160] Az *Erlebte Rede* jelenségének kutatástörténetéről bővebben: Franz K. STANZEL, *Welt als Text: Grundbegriffe der Interpretation*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011, 125−176. A transzperszonalizációval kapcsolatosan különösen: 166.

Az Ady-párhuzam és Jókai századvéghez való viszonyának a kérdése

Jókai századfordulós modernséghez való viszonyát Hankiss után Bori Imre nagyhatású tanulmánya a hetvenes évek derekán tette ismételten mérlegre. Bori írását nemcsak az állítja párhuzamba Hankiss revíziós kísérletével, hogy Jókai irodalomtörténeti helyét *a magyar „fin de siècle" írója*ként az Adyval való párhuzamosítás segítségével jelölte ki. Miközben a Jókai-életmű modernséghez való viszonyában döntő jelentőségűnek tartotta a „kései" Jókai-szövegek kanonizációjának azt a mozzanatát, hogy a századforduló fiatal, modern írói, „Cholnoky Viktor és Csáth Géza, Ady Endre, Krúdy Gyula és Babits Mihály, Szép Ernő és Ignotus" saját modernségük előzményét látták ezekben,[161] amint Hankiss, „jobb híján" Bori is kitartott Jókai romantikus besorolása mellett:

> […] Jókai művészete e periódusban is jelentős alkotásokat produkált, […] nem válságtermékek ezek a művek, hanem csupán más és új jellegűek, „korszerűek" az adott időkhöz viszonyítva s műveinek szövegállaga olyan jellemzőket hordoz, amelyek tovább élnek a XX. századi magyar próza „modern", a Cholnokyak, a Krúdy nevével jelezhető vonulatában. Közben természetesen attól sem idegenkedünk, hogy Jókai művészetének erényei közé soroljuk azokat is, amelyeket hibáiként szoktak emlegetni, így romantikáját is. Azt kutatjuk tehát, hogy mi *van* Jókai műveiben, milyen vonásokat mutat világa, s nem hiánylistát készítünk a „naturalizmus" vagy a „realizmus" nevében. Valljuk tehát, hogy Jókai a magyar „fin de siècle" igazi írója, szellemének kifejezője és jelenségeinek ábrázolója, és majdnem az egyetlen korabeli magyar író, aki nem prekapitalista pozíciókból szemléli mindazt, ami társadalmi és „emberi" vonatkozásokban alapjában véve az 1870-es évektől kezdődően történt Magyarországon, azokkal a jelentős ellentmondásokkal egyetemben, amelyek mind a társadalmi-történelmi alakulást, mind pedig szellemi-morális szféráját jellemzik. Ez a Jókai-pozíció meglepő hasonlóságokat mutat Adyéval. A kor színvonalán állhatott, anélkül, hogy a magyar társadalmi élet is „korszerű" lett volna abban a mértékben, amelyben korszerű volt az írója.[162]

---

[161] BORI Imre, *A magyar „fin de siècle" írja: Jókai Mór* = UŐ, *Varázslók és mákvirágok: Tanulmányok*, Fórum, Újvidék, 1979, 5−121. Itt: 5.
[162] *Uo.*, 6−7.

Bori cikkének elvitathatatlan érdeme, hogy az életmű 1870 utáni szakaszát rehabilitálta, és bebizonyította: az utolsó három évtized szövegei nem válságtermékek. Tézise, mely szerint a „kései" pályaszakasz „nem kanonizálódásának" hátterében a szövegek „korszerűsége" állt, valójában két másik állítást is magába foglal. Egyrészt, hogy az 1870 utáni szövegek, ellentétben a hetven előttiekkel, „korszerűek"; másrészt, hogy Jókai 1870 utáni írásai alapvetően különböznek az 1870-ig tartó pályaszakasz prózaepikájától.[163] Bori tanulmányának tematikus egységei azonban, amint azt az iménti citátum is mutatja, a „mit" és nem annyira a „hogyan" kérdésére igyekeztek válaszolni: a „szövegállag" kifejezés a formalista megközelítéseken iskolázott olvasót akár meg is tévesztheti, hiszen amit Bori szerint a modernek Jókaitól tanultak el és örökítettek tovább, az a legkevésbé sem retorika vagy poétika, tehát a narratív fikciónak nem a nyelvi megalkotottságával áll összefüggésben. Jókai 1870 utáni szövegeit Bori mindenekelőtt a regények és kisregények által tematizált kérdések és problémák nyomán köti a századvéghez. A bevezető és a zárószakasz közé eső tizenöt fejezet[164] az irodalom ma leginkább mentalitástörténetinek nevezhető megközelítéséből indul ki, amely a fikciós prózában a társadalmi folyamatok reprezentációjának a lehetőségét látja és értékeli.[165] Az irodalom, pontosabban az elbeszélő fikciónak ez a fajta megközelítése az avantgarde-szakértő Bori esetében nem teljesen magától értetődő, és joggal ad okot a gyanakvásra.

Az idézett passzus azonban nem ígért mást. Ez a fajta tematikus, vagy mentalitástörténeti érdekeltségű olvasás azonban rendre ott ütközik bele a saját korlátaiba, ahol a szerző az egyes szövegek romantikához vagy általában az „izmusokhoz" való viszonyát firtatja. A Jókai művészetfelfogását tárgyaló részben tulajdonképpen egyértelművé válik, hogy a romantikus regénypoétika fenntartásának és a századforduló paradigmatikus témáinak kombinációjára épülő hipotézist Bori nem tudja fenntartani. Arra a kérdésre, miért ragaszkodik Jókai mind a cselekményszerkezetben, mind pedig a karakterek felépítésében a „romantikus

[163] Ez önmagában is számos további kérdést fölvet, például azt, hogy szükséges és indokolt-e a két pályaszakasz ilyen éles szembeállítása, vagy ez a gesztus csupán válaszként értelmezendő a korszak akadémikus szemléletére, amely a későbbi műveket egyszerűen negligálta. Értekezésem további fejezetei, mindenekelőtt a szövegek narratológiai és retorikai vizsgálatára alapozva, amellett érvelnek majd, hogy prózapoétikai szempontból az életmű nem tagolható ezen a módon.

[164] A témák sorrendben: társadalmi változásokhoz és polgárosodáshoz való viszonya; látszat és valóság; nőeszménye; angyal – ördög kettőssége a nőalakokban; a teljes emberi élet utáni vágy kérdése; szerelemképe; a „rút"; a szentben a profán; szépségeszménye; tájeszménye; kapitalizmusképe és élménye; az idegen tőke uralmának kérdése; az utolsó jelenetek szerepe a cselekmény alakulásában; a művészet problematikája. A kakukktojás a 14., a cselekményszerkezettel, pontosabban a regényzárlatok előkészítésével foglalkozó rész.

[165] Az egyes fejezetek különböző mértékben állták ki az idő próbáját, a Jókai nőalakjairól írott két rész (4, 5.) hipotéziseit az újabb kutatások egyértelműen megcáfolták. Vö. MARGÓCSY István, *Nőiség, női szerepek és romantika = Angyal vagy démon: Tanulmányok Gyulai Pál Írónőink című írásáról*, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, reciti, Budapest, 2016 (Hagyományfrissítés 4.), 19−40; KISS A. Kriszta, *Milyenek a nők? = A kispróza nagymestere*, 249−261.

iskolához", olyan heurisztikus választ ad, amely nem a feltett kérdésre, hanem annak éppen az ellenkezőjére válaszol. Jókai „nézőpontjának köztessége" és művészetének belső logikája[166] ebben a szövegösszefüggésben olyan válaszok, amelyek nem következnek a tanulmány reprezentációelvű regényfelfogásából. Valójában tehát nem éri az olvasót meglepetés akkor, amikor a tanulmány konklúzióit összefoglalandó végül *A három márványfej* kapcsán Jókai romantikusságának tagadásába fordul a Jókai romantikája mellett érvelő tanulmány. Amikor Jókai művészetfelfogása kapcsán korábban arra a következtetésre jut, hogy Jókai „ragaszkodott" a romantikus iskolához, azt szintén Jókai nézőpontjának „köztességéből" vezette le,[167] abból a már a kortársakat is irritáló, nyilvánvaló ellenállásból, amellyel a „részletromantika" leírásaitól és tárgyi világhoz való viszonyától eltávolodva sem a 19. századi naturalizmus, sem a realista írásmód mellett nem kötelezte el magát. A tanulmány zárópasszusából kitűnik, hogy Bori valójában Jókai „köztességének", „irányának" irodalomtörténeti megnevezésére nem talált megfelelő kategóriát. Nem véletlenül, hiszen ezt a prózát nem tartotta sehová sem besorolhatónak. Tulajdonképpen ezért, egy katakrézissel „romantikának" nevezte azt, amit másképpen nem tudott megnevezni, mert a kor irodalomtörténeti palettáján szereplő más, a romantikát „meghaladóként" számontartott irányzatok egyikéhez sem tudta odasorolni:

> Hátat fordít tehát a romantikus iskolának, de a „realisztikus idillt" sem vállalja. […] A regénylehetőségek, melyek a századvég világirodalmában megfigyelhetők, rendre megmutatkoznak Jókai művészetében, anélkül, hogy valamelyik is uralomra tudott volna benne jutni. A formának ez a jellegzetes relativizmusa tehát az, ami jellemzi művészetének itt tárgyalt szakaszát, jelentős mértékben siettetve valójában a XIX. századi regényvilág bomlásának folyamatát a magyar irodalomban, anélkül, hogy maga a formateremtés olyan útjaira lépett volna, amilyenen századunk elején a regény nagy újítói jártak.[168]

Bori tanulmányának a zárlata különösen annak fényében lehet tanulságos, hogy Hankissal ellentétben a fikciós elbeszélések nyelvi megoldásai, a nyelvi forma vagy a nyelv kérdése általában nála egyáltalán nem kerül szóba. Miközben Bori terjedelmes elemezése a fikciós elbeszélésre elsősorban mint a társadalmi folyamatok reprezentációs lehetőségére tekint,

[166] Vö. BORI, *i.m.*, 108.
[167] *Uo.*, 108.
[168] *Uo.*, 120–121.

végkövetkeztetései a forma kérdésére vonatkoznak. Bori tehát egyrészt az utolsó évtizedek regényeinek újszerű témáiból megalapozottan jut el arra a következtetésre, hogy Jókai írásai szakítanak a romantika regényirodalmának (bizonyos) hagyományaival, a modernségbe való átlépését ugyanakkor azért nem tudja konstatálni, mert a huszadik század elejének „nagy újítói" által képviselt irányok egyikének sem tudja megfeleltetni azt a „relativizmust", amely a Jókai prózát karakterizálja. [169]

[169] Jókai századfordulós regényhez való viszonyának kérdését Fried István annyiban a Bori Imre által is követett szempont szerint tárgyalja újra, hogy elsősorban azt vizsgálja, a „19. század végi európai prózapoétikai lehetőségek és ajánlatok közül" mi az, ami a különféle nyomtatott médiumokon keresztül (könyv, periodika) eljuthatott, eljutott Jókaihoz. A cikk azonban Borival ellentétes következtetésre jut, amikor azt hangsúlyozza: Jókai „még formai kísérleteivel is a romantikán belül maradt." És bár azt is elismeri, hogy a „kései" Jókai narrációs technikája módosítja a romantikából „kölcsönzött írói elképzeléseket", sőt, a „nem szeretett" irányzatok bizonyos fogásaival is kísérletezik, végső soron amellett foglal állást, hogy Jókai „elsősorban a tematikát tekintve gondolja újra a regény lehetőségeit." FRIED István, *Jókai Mór és a századfordulós regény: „A Medúza szépsége"*, It, 2018/3, 233−249. Itt: 240, 242, 247. Mivel a cikk a kézirat lezárása után jelent meg, és az értekezés ezzel ellentétes álláspont mellett érvel, ezért ehelyütt csupán két szempontra térnék ki. Bár a magyar könyv és sajtópiac a 19. században valóban az európai, kitüntetetten pedig a német nyomtatott médiahálózat része, a magyar, magyar nyelvű irodalom nem „franchise-kultúra". Jókai nyelvre fókuszáló érdeklődése különös óvatosságra intett ebben a kérdésben: kísérleteiben, mint minden írót, bizonyosan őt is befolyásolták az olvasmányélményei, de ezek a „hatások", ismételten, mint minden nagy írónál, eredeti, originális, a szövegekben működőképes megoldásokat segítenek létrejönni. A másik szintén Jókai nyelv iránti érdeklődésével kapcsolatos: bizonyos retorikai és narrációs megoldások, amelyek már a modernség nyelvfelfogása felé mutatnak, a „korábbi" írásokban is kimutathatóak, vagyis nem feltétlenül tartom szerencsésnek a két pályaszakasz „korszerűség" alapján való szembeállítását.

Jókai modernségének cusanusi paradigmája

Fried István kutatásai nyomán ma már tudjuk, hogy a német romantikához és különösen Hoffmann elbeszélőprózájához számos ponton kapcsolhatóak Jókai kísérletei.[170] Ennek különös jelentőségét az adja, hogy Hoffmann romantikája a modernség és romantika átjárhatóságára figyelmeztet, arra a belátásra, hogy romantika és modernség között sincs „vasfüggöny vagy kínai nagy fal". Ihab Hassan a modernség és a posztmodern közötti viszonyt értelmezve jutott erre a következtetésre, abból kiindulva, hogy a történelem és a kultúrák időbenisége óhatatlanul is palimpszesztikus struktúrák kialakulásához vezet:

> A történelem palimpszeszt, amelyben a kultúrát a múlt, a jelen és a jövő egyaránt áthatja. Egy kicsit mindnyájan viktoriánusok, modernek és posztmodernek vagyunk. Ugyanaz a szerző írhat életében modern és posztmodern műveket is. (Vessük csak össze Joyce *Portrait of the Artist as a Young Man* című regényét a *Finnegans Wake*-kel.) Általánosabban fogalmazva: a narratív absztrakció bizonyos szintjén a modernizmust joggal rokoníthatjuk a romantikával, a romantikát a fölvilágosodással, azt pedig a reneszánsszal, és így tovább, ha nem is az olduvai hasadékig, de legalább az ókori görögökig.[171]

Ihab Hassan nem azt állítja ezzel, hogy *nincsenek* olyan művészeti jelenségek, amelyeket – az irodalmi művekre konkretizálva ezt a problémát – nyelvi világképük és az irodalmi kommunikáció meghatározott formája alapján egyértelműen hozzárendelhetnénk egy meghatározott művészeti korszakhoz, diskurzushoz vagy paradigmához. Vitathatatlanul vannak olyan művészeti alkotások, irodalmi szövegek, amelyeknek valamely korpuszhoz, a művek egy meghatározott csoportjához való hozzárendelése egy adott értelmező közösség tagjai számára egy adott pillanatban nem jelent különösebb problémát, összefüggései más művekkel, részesedésük egy adott kulturális regiszter teljesítményében az olvasók számára vitán felül áll, vagyis megítélésük konszenzuális.[172] A történeti és így a művészeti jelenségek

---

[170] FRIED István, *Jókaival az abszurd határán:* Történtek egy ócska kastélyban = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 70. sk; FRIED István, *Egy „regény"-es végzetdráma Jókaija* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 168.

[171] Ihab HASSAN, *A posztmodern egy lehetséges fogalma felé*, ford. TÖRÖK Attila = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig: Szöveggyűjtemény,* szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrúd, SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 49−56. Itt: 51−52.

[172] Az elsődleges kanonizáció időszakában ilyennek tekinthető például Ady „modernsége", ahogyan Esterházy „posztmodernsége" is. Ady esetében a későmodern és a posztmodern líra fejleményei okoztak megingást: költészetének szecessziós, sőt, romantikus vonásaira irányították rá a figyelmet. Amint azonban ennek a „többhorizontúságnak" a lehetősége felmerült − és ez legalább ennyire igaz Ady költészetének érett-modern

palimpszesztusként értelmezése azonban azt is jelenti, hogy a domináns − vagy egy adott nézőpontból legalábbis meghatározónak tetsző, ám minden esetben időindexszel rendelkező − sajátosságokon túl az egyes szövegek felvehetnek olyan tulajdonságokat is, amelyek saját jelenkorukban sem nem ismerősek, sem nem tipikusak.

Hassan tézisében nem az az igazán figyelemre méltó, hogy a jelenkori alkotásokban újrafelismerhetőnek mondja a múlt művészetének nyomait: az a fajta pozitivista komparatisztika, amelyet Hankiss – irigylésre méltóan magas színvonalon – művel, ugyancsak ebből az előfeltételezésből indult ki. A Hassan által említett *palimpszeszt* sajátossága azonban éppenséggel az, hogy a kulturális jelenségek, az irodalmi műalkotások nemcsak a múlt „zárt", hanem a jövő „nyitott" horizontjából is hordozhatnak valamit. Hankiss leírása Jókai „romantikájáról" teljesen másképpen értelmezhető abban az esetben, ha komolyan mérlegeljük és el is fogadjuk saját munkahipotézisünkként Ihab Hassan állítását. Hankiss Jókai írásmódjának legfontosabb sajátosságait az *össze nem illő elemek, valóság és fikció egymás mellettiség*ében*;* a *nyelvjáték felértékelődése*ben*;* valamint a *műfaji és regiszterhatárok újraértelmezése*ben jelölte ki, és ezeket a sajátosságokat saját értelmezési pozíciójából következően, az érett modernség horizontján a *romantika,* vagyis a modernséget *megelőző* művészeti korszak irodalmi diskurzusának sajátosságaiként igyekezett interpretálni. Jókai kortársaival, illetve a századvég kritikusaival szemben, akik Jókai romantikáját a pszichológiai realizmus elvárásával konfrontálva egyfajta megkésettségként értelmezték, Hankiss számára ezek a *romantikus* sajátosságok olyan nyelvjáték eredőiként voltak értelmezhetőek, amelyek hatásukban előre mutatnak és magas esztétikai értéket képviselnek. A posztmodern kor olvasója számára a *nyelv* középpontba kerülése leginkább olyan modernista találmányként tűnik fel, amelyet a posztmodern majd a játékosság, a parataxis, az össze nem illő elemek egymás mellettisége, és a regiszterhatárok lebontása révén hasznosít újra. Bret Easton Ellis *Holdpark*jának olvasója számára a populáris regiszterbe sorolt thrillernek az újrahasznosítása nem visszalépés a narráció egy korábban már bevált metódusához, hanem a magas nyelvi minőség, a nyelvjáték révén a műfaji kommunikáció lehetőségeinek tágítása, újraértelmezése. Hasonló jelenségre mutat rá Szajbély Mihály az *Egy lengyel történet* elemzésében: Jókai a 19. századi tömegirodalom kedvelt műfaját, a *bosszútörténet*et úgy használja fel, hogy miközben

fejleményeivel összefüggésben is −, a kritikai érdeklődés látványosan elfordult az Ady-versektől. Esterházy szövegeinek az értelmezésében másfajta dinamika figyelhető meg: amíg a „posztmodern" az olvasók szemében faszcináló, innovatív hívószónak számított, addig töretlen volt a szövegek iránti kritikai érdeklődés is. A legfiatalabb kritikusgeneráció számára azonban a posztmodern már nem az *új* tapasztalatát, sokkal inkább egy korábban hatásos művészeti paradigma megfáradtságát, kimerültségét jelöli; talán ezért is közelítenek tartózkodással az életmű egészéhez, illetve egyes darabjaihoz.

emlékezteti az olvasót a jól ismert sablonra, egyúttal el is távolítja tőle.[173] A populáris kultúra termékeinek újrahasznosítását Szajbély Jókai írásművészetének olyan modern vonásaként értelmezte, amely nemcsak a kortárs recepcióban okozott zavart, de a Jókai-kutatás történetében általában is „anomáliaként" volt – inkább megkerülhető, mint – interpretálható.[174] Fried István és Szajbély Mihály is rámutatott arra: a regiszterek és médiumok közötti „határsértő" idézet- és utalástechnika nem a 19. század második felének találmánya.[175] Hogy ezt a komoly hagyományokra visszatekintő eljárást Szajbély Mihály mégis „nagyon modernnek" nevezi,[176] annak éppen az az oka, hogy a posztmodern íráskultúra saját önértelmezése számára meghatározó hagyományként fedezte fel újra, és esztétikai kapacitását, lehetséges funkcióit is új megvilágításba helyezte.

Jókai kortársi kritikusai számára a regiszterekkel való játék, a 19. század experimentális, „elitirodalmán" kívül eső műfajok parodisztikus újrahasznosítása nemcsak azért tette a nyelvjáték középpontba kerülését − vagyis Jókai írásmódjának azt a sajátosságát, amelyet a modernség a magáénak is érezhetett és fel is értékelhetett volna − láthatatlanná, mert a modernizmus a kultúripar minden formáját szenvedélyesen elítélte.[177] Hanem azért is, mert a modern elbeszélőformák közül a nyelvi játékot a középpontba állító elbeszélő próza nálunk soha nem vált le igazán a pszichológiai regényről. (Kosztolányi *Pacsirtája* a legjobb példa erre; hogy a magyar regény nyelvi regisztereiből mennyire hiányzott a pun és a nyelvjáték, arról viszont *Az eltűnt idő nyomában* első három kötetének Gyergyai-fordítása adhat képet.) A romantika „esztétikai újrafelfedezése" a 20. század utolsó harmadában a romantika és modernség közötti „átjárhatóság" *felfedezését* is jelentette, amennyiben „világossá vált: a romantikus szubjektum-kategória és az *önreflexió*, valamint a *fantasztikus* poetológiai kifejezőeszközei csupán a modern irodalomban és művészetben tűnnek fel ismételten."[178] Bohrer ezt az „újrefeldezetett" romantikus esztétikát nevezi „romantikus modernségnek."[179]

---

[173] Vö. SZAJBÉLY, *Bohóc a falon*, 67. skk. Itt különösen: 81.
[174] *Uo.*, 50.
[175] Vö. FRIED, *Jókai anti-hősök a cirkuszban: Két kései novella „esztétiká"-ja* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 145−166. Itt: 147.; SZAJBÉLY, *Uo.*
[176] SZAJBÉLY, *Uo.*
[177] Fredric Jameson szerint Robert Venturi nagyhatású manifesztuma hívta fel a figyelmet az „összes posztmodernizmus alapvető jellemvonására: nevezetesen „a magas kultúra és az un. tömeg- vagy kommersz kultúra közti korábbi (alapvetően érett-modern) határ eltörlésére, valamint újfajta szövegek keletkezésére, amelyeket pontosan annak a kultúriparnak a formái, kategóriái és tartalmai töltenek meg, amit a modernizmus összes ideológusa – Leavistől és az Amerikai Új Kritikától kezdve egészen Adornóig és a Frankfurti Iskoláig – oly szenvedélyesen elítélt." JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, 414.
[178] Karl Heinz BOHRER, *A romantika kritikája*, ford. HANSÁGI Ágnes = *Újragondolni a romantikát: Koncepciók és viták a XX. században*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Kijárat, Budapest, 2003, 57−80. Itt: 62.
[179] Vö. *Uo.*, 63.

Hans Blumenberg feltételezése szerint a korszakhatár olyan *láthatatlan limes,* amelyhez képest a „korszakváltók" pozíciója, viselkedése és innovációhoz való viszonya sem egyféleképpen határozható meg:

> A korszakváltásoknak nincsenek szemtanúi. A korszakfordulat észrevehetetlen *limes,* amely nem kötődik egy jelentős dátumhoz vagy eseményhez. A differenciális szemlélet viszont olyan küszöböt jelöl ki, amely mint még el nem ért, vagy mint már átlépett vizsgálható.[180]

A korszakküszöbhöz való viszonynak ezt a két lehetséges paradigmáját, amelyet Blumenberg a gondolkodás differenciaszükségletéből vezeti le, Cusanus és Nolanus alakján keresztül világítja meg.[181] Cusanus az, aki még a küszöb előtt áll: kevésbé határozza meg az újrakezdés pátosza és az elmúlttal való szembehelyezkedés; magatartását és értékrendjét a fennállóról való gondoskodás karakterizálja, a már mondottal szembeni alázat, az átalakítás révén való közvetítés csele.[182] Ezzel szemben Nolanus az, aki az újkor korszakküszöbét már maga mögött hagyta: magatartását az újrakezdés pátosza, az elmúlttal való szembehelyezkedés jellemzi. Azok a sajátosságok, amelyeket Hankiss Jókai írásmódjának leírásakor számba vett, valamint mindaz, amit ma Jókai narrációs technikáiról, elbeszélő nyelvének retorikai sajátosságairól, nyelvjátékáról, műfajértelmezéséről és irodalmi kommunikációhoz való viszonyáról tudunk, arra engednek következtetni, hogy Jókai *modernségét* a romantika és klasszikus modernség közötti korszakküszöbhöz való viszonyulás *cusanusi paradigmájaként* érthetjük meg. Jókai „megkésett romantikájának" a tézise azért is „égett bele" a köztudatba, mert Jókai *szövegei*t kitakarták, elidegenítették a nemzeti mitológiaként folklorizálódott Jókai-„sztorik". Azok a másodlagos szóbeliség különféle csatornáin, generációról generációra elterjedő „közösségi" történetek, amelyek ismerősségükben az írás, az irodalmi szöveg szingularitása és az olvasástapasztalat személyessége helyébe léptek.[183]

---

[180] Hans BLUMENBERG, *A korszakfogalom korszakai,* ford. TÖRÖK Ervin, Helikon,2000/3, 303−323. Itt: 313.
[181] Blumenberg *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner* című könyve (a *Legitimität der Neuzeit* negyedik része) először 1976-ban jelent meg a Suhrkamp gondozásában (Frankfurt am Main).
[182] BLUMENBERG, *A korszakfogalom korszakai,* 315.
[183] Szimptomatikus, és sajnos alá is támaszthatja a fentieket a kötelező olvasmányok kapcsán legújabban kirobbant vita Jókairól. A populáris médiumokban, a nem szakmai nyilvánosságban az érvek sorában szóba sem került a szövegek nyelvi, irodalmi minősége, az a talán nem elhanyagolható körülmény, hogy a magyar irodalom egyik legnagyobb regényírójáról van szó, aki meghatározó, más írókhoz nem hasonlítható mértékben volt hatással a magyar irodalom nyelvére, és általában a magyar nyelvre. A vita lényegében a Horthy-korszak és a kommunizmus által Jókainak „tulajdonított" nacionalista ideológiákról és az ezekhez kapcsolt fabulákról folyt és folyik. Irodalomról, nyelvi minőségről, kulturális örökségről meglehetősen ritkán, pontosabban: kifejezetten olyan

Szerepminta és előkép

A szöveg mint emlékezethely

Váli Mari emlékiratainak talán a legköltőibb leírása az, amelyben Jókai Mór első balatonfüredi látogatásáról beszámolva felidézi a Kisfaludy Sándor sírjánál tett sümegi kirándulást:

> Csakugyan sikerült is korán útra kelnünk: hajnali öt órakor már újra kocsin ültünk, s legelőször is a sümegi temetőbe irányította Móric bátyám fuvarosunkat.
> Gyönyörű szép nyári reggel kedvezett utunknak! A temető bejáratánál leszálltunk kocsinkról, s a bő harmattól csillogó füvek és temetői virágok között haladva, felkerestük Kisfaludy Sándor sírját, melynek korhadt kis fakeresztjét lilaszín immortelle virágból (úgynevezett „vasvirág"-ból) fűzött kis koszorú ékesítette.
> Kegyeletes érzéssel rajzoltuk le „Himfy szerelme" költőjének örök nyugvóhelyét, s a sír mellett állva rajzoltuk le a sümegi várromot is, melyet innét nem lehetett ugyan olyan szépen felvenni, mint a nagyvendéglő ablakaiból lehetett volna, de az tette a képet érdekessé, hogy Kisfaludy Sándor sírja mellett rajzoltatott.
> Mielőtt búcsút mondtunk volna a süllyedt hant alatt pihenő hamvaknak, Móric bátyám levett néhányat a halvány sírkoszorú száraz virágaiból, s ezen utazás emlékére mindegyikünknek adott egy-egy kis immortelle virágot. Én a magamét még lakó nélküli médaille-omba tettem, hol későbbi időkre is megmaradt, mint a halhatatlan igaz érzelem jelképe… [184]

Nem pusztán a véletlen műve, hogy Váli Mari az általában sárga színű, de ezúttal lila virág leszakításának a leírásával zárja le ezt a szövegrészt. Az *Eppur si mouve – És mégis mozog a föld* (1872) egyik utolsó fejezete („Keresik és nem találják"[185]) azt beszéli el, miként keresi Jenőyné Kálmán sírját. A nagyanya, aki elfordult költővé lett unokájától, végső

szakmai fórumokon, amelyeknek eredményeiről a szélesebb nyilvánosság a tömegmédiumokon keresztül nem kap tájékoztatást.

[184] VÁLI Mari, *Emlékeim Jókai Mórról*, s. a. r. LUKÁCSY Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1955 (Magyar Századok), 166.

[185] JÓKAI Mór, *Eppur si muove: És mégis mozog a föld* (1872) I–II, s. a. r. MARGÓCSY József, MARGÓCSY Józsefné OBERLÄNDER Erzsébet, Akadémiai, Budapest, 1965 (JMÖM, Regények 22–23.), II. 344–348. (A továbbiakban a regényt a kritikai kiadásból idézem.)

elkeseredésében sorra járja a temetőket, a keresztek feliratát olvasva keresi a sírt, amely mellett „tízszer is elment”,[186] tízszer is elolvasva a számára semmitmondó feliratot, anélkül, hogy gyanút fogott volna.[187] Temetői bolyongásai során többször találkozik „egy másik gyászruhás hölggyel”, aki Jenőynéhez hasonlóan keres valakit. A két asszony kitér egymás útjából, hogy ne találkozzanak. Az elbeszélő nem mondja ki, de az olvasó tudja, hogy a fiatal nő, „akinek madonnaarcán a szenvedés sietteté az idők rombolásit”[188] Decséry Dorottya. Jenőy Kálmán maga jelölte ki a helyet, ahol nyugodni szeretett volna, azért kutatva fel a ferencvárosi temető várostól legtávolabbi pontját, mert nem akarta, hogy „álmában” háborgassák „[a]zok, akik ezután születnek.”[189] Tseresnyés és a temetés napján Jenőyhez érkező Barkó Pál végrehajtják Jenőy végakaratát: a márványkocka nem a szokásoknak megfelelően, névvel és évszámmal felfelé kerül a sírra, hanem megfordítva, felfelé a jelmondattal, várva a jobb kort, amikor a költőt megbecsülik, és nyughelye zarándokhellyé válhat. A regény utolsó fejezete („A költő álma”), négy évtizedet ugorva az időben, az újrafelfedezés és az újratemetés történetét beszéli el. A sír keresésének epizódja az immortelle virág motívumával zárul. A soha el nem hervadó sárga vasvirág Decséry Dorottya számára olyan jel, amelyet nem tud dekódolni, de amelyhez temetői sétái során folytonosan visszatér:

> Az is sorba olvasta a kőemlékeket, a kis fakereszteket; az is sokszor elment a márványkocka mellett, az is elolvasá sokszor a sejtelmes három igét: „Volt. Nincs. Lesz.” De annak megsúgott annyit a szíve, hogy valahányszor a sír mellett elhaladt – szépen bezöldült az már! – mindannyiszor leszakítson egyet azokból a sírhalmokon otthonlakó sárga virágokból, amik tán a halottak nefelejcsei, s egy percig elgondolkozott rajta, vajon ki lehet az a boldog, akiről azt mondja a kő, hogy „Volt.” – „Nincs.” és „Lesz.”[190]

Az emlékirat nyilvánvaló utalása Jókai regényére nem csupán Váli Mari írói tehetségéről tanúskodik. Arra is figyelmezteti a fejezet olvasóját, hogy a visszaemlékezés szerzője tudatosan komponálja meg a balatoni táj felfedezésének elbeszélését, és alkalmazza az író-nagybácsi rendszeres „eltolását”: azt az eljárást, amelynek eredményeképpen a Kisfaludy Sándorról szóló

[186] *Uo.*, 348.
[187] A jelenet és az elvileg olvashatatlan sírfelirat kitűnő elemzését ld. EISEMANN, *A „csittvári” krónikától a „papirográf” hírlapig,* 70−71.
[188] JÓKAI, *Eppur si muove.* II. 348.
[189] *Uo.*, II. 334.
[190] *Uo.*

diskurzus végül rendre az ifjabbik Kisfaludy, Károly sorsának és művének tárgyalásába fordul át. Annak a mozzanatnak a kiemelése, hogy a már beérkezett, sőt ünnepelt, 32 éves író[191] első útja Füredről Sümegre, Kisfaludy Sándor sírjához vezetett, szimbolikus aktusként viszi színre a zarándoklatot, amely az írói szerep értelmezését, az író biográfiai személyének az írásaiban és a kulturális emlékezetben továbbélő szerzőhöz fűződő különleges viszonyát hivatott megvilágítani. Váli Mari visszaemlékezésében Jókai szakít a virágból, ahogyan az általa teremtett regényalak, Decséry Dorottya is a Kisfaludy Károlyról mintázott Jenőy Kálmán sírjáról, időről időre. Decséry nem tudja, hogy akit gyászol, hol van eltemetve, így azt sem, hogy éppen az ő sírjánál áll meg, olvasva a rejtélyes feliratot. A virág számára olyan esztétikai tárgy, amely saját halottjára emlékezteti, anélkül, hogy azt a természet vagy a halott titkos üzeneteként azonosítaná. Decséry számára a virág Jenőyre utalása félreolvasás vagy önkényes, irracionális emlékezeti aktus eredménye, az olvasó ugyanakkor tisztában van annak tényleges motiváltságával. (Az olvasó tudja, hogy Jenőy megkapta Dorottya levelét,[192] maga a levél írója azonban nem.) A költő sírjáról leszakított virág mindkét esetben az emlékezés aktusával kapcsolódik össze. Váli Mari elbeszélésben azonban Jókai adja a virágot emlékül és emlékeztetőül unokahúgának, aki ezt meg is őrzi, és a tárgyi emlék az emlékirat megírásának a pillanatát összeköti az utazás közös tapasztalatának régmúltjával. Váli Mari számára az immortelle emléktárgy lesz, amely egyszerre mutat vissza Jókai Mórra, akitől kapta; a temetőlátogatás közösen átélt tapasztalatára; Kisfaludy Sándorra, Jókai költőelődjére; és a regényrészlet citációjával arra a Kisfaludy Károlyra is, akinek Jókai Mór Jenőy Kálmán figurájával állított emléket. A sümegi várromról készített rajzot ugyanakkor nem az teszi különlegessé az emlékező számára, hogy megörökíti a közös kiránduláson látottakat, vagyis hogy ikonikus jelként arra a helyre utal, ahol a múltban Jókaival együtt jártak, hanem az a tény, hogy a költő sírjánál készült, vagyis annak perspektíváját örökíti meg. A költő sírja Váli Mari emlékírásában olyan kultikus hely, ahonnan nemcsak a várrom, hanem a balatoni utazás, és az utazó Jókai Mór is *másképpen* látszik, a Jókai által leszakított és Váli Marinak átadott virág funkciója pedig az, hogy az unokahúg az író nagybácsira és a közös kalandra abban a jövőben, amelyben Jókai már nem lesz jelen, majd emlékezni tudjon. A szöveghely azonban, amelynek

[191] 1857-ben járt először a Balatonnál, az utazásról *A magyar Tempevölgy* „regényes útleírásában" számol be, amely a Vasárnapi Ujság 1858. évfolyamában jelent meg nyomtatásban, hét epizódban, április 25. és június 6. között. Vö. JÓKAI Mór, *A magyar Tempevölgy* = UŐ, *Cikkek és beszédek* 5. (1850−1860, II. rész), s. a. r. H. TÖRŐ Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1968 (JMÖM, Cikkek és beszédek 5.), 54−70, 491−499.

[192] Az „Alkonysugarak" című fejezet azzal zárul, hogy Jenőy kézhez kapja Dorottya bocsánatkérő levelét, amelyben nemcsak szerelméről biztosítja, de arról is értesíti, hogy úton van hozzá. Az elbeszélő Jenőy arcának leírásával tudatja az olvasóval, hogy megbocsátott Dorottyának: „Amíg végigolvasá az édes szavakat, megdicsőült mosoly ragyogta körül dicsfénybe boruló arcát. − Aztán lehunyta szemeit. – És nem is nyitotta fel többé. – Hanem a mosoly, az ott maradt az arcán." JÓKAI, *Eppur si muove,* II. 337.

motívumára Váli saját elbeszélést építi, a nagy költő sírját nem monumentumként, emlékhelyként jeleníti meg, hanem titkos nyugvóhelyként, amelynek ismeretlensége hivatott megvédeni a költőt és emlékét a kortársak személyes és irodalompolitikai céljainak való kiszolgáltatódástól. Váli visszaemlékezésében Kisfaludy Sándor sírja azért is válhat különleges perspektívát kínáló, „szent" hellyé, mert Jókai zarándoklata, személyes jelenléte kultikus jelentőséget kölcsönöz neki.

A magyar Tempevölgy egyik epizódjában, amely meglehetős részletességgel számol be a Váli Mari által is elbeszélt sümegi látogatásról, Jókai is leírja a sírkertben lejátszódó jelenetet. Az epizód azonban az elbeszélésnek sem a szerkezeti, sem a szimbolikus rendjében nem azt a funkciót tölti be, mint Váli Marinál. Jókai útleírásában az utazásnak nem ez az első állomása, és a költőelődhöz való viszony nem saját írói szerepértelmezésének összefüggésében, hanem általában az irodalmi/kulturális emlékezet, az író emberi elmúlásának kontextusában tematizálódik:

> …Szekéren ülve haladunk végig a völgyön, mellynek minden kövét összegyüjté a regék irója, Kisfaludy Sándor, azokból alkotott magának síremléket. Az általa megénekelt vidék most is szebb, mint a többi. Az egész országon átok gyanánt feküdt az aszály, kiszáradt avar mezőket lehete látni mindenfelé, de Csobánc, Tátika, Rezi, völgyeiben most is virágos volt a rét, a fű most is buján és gazdagon nőtt ott e várak alján. Még sem hullt hát, a hol elhullt a jó hősök vére, s nem hiába hullt utánuk a szegény hegedősök könye; a fű, a réti virág legalább háládatos maradt érte.
>
> Ki ne ismerné e szép regéket? a ki még nem hallotta hirüket, ismerje meg Kisfaludy költeményeit, mert azoknak minden sora a mi vérünkből való vér. A ki még többet is akar tudni; kérdezze meg sorban a falvak öregeit; az irástudó jegyzőket, a tanitókat, minden dombról, minden kőhalomról uj regét tudnak neki mondani.
>
> […]
>
> Estére Sümeghet érjük el; a legregényesebb fekvésű kis városkát, […]
>
> Nem háborgatott bennünket Sümeghen egész éjszakán át semmi szellem; pedig hisz itt lakott a regék halhatatlan irója.
>
> Ha ő nem keresett fel, meglátogattam én őt; ott alszik az ut melletti temetőben; egy kis alacsony sirkereszt jelöli sirdombját: a sirkereszten akkor is volt egy hervatag koszoru, mellette kétfelől korán elhunyt rokonai, Tivadar és Elvira feküsznek; az a bogácskóró ottan, jobbfelől egy egészen a földdel egyenlővé taposott sir helyén nőtt fel; az a bogácskóró jelöli azon boldog nőnek örök alvóhelyét, a kihez a költő a Himfy szerelmeit

> irta! Annyi virágából a pazarló költői szerelemnek nem maradt a nő sirjára egyéb ennél a szomoru tövises virágnál.
> Nem is tudná azt meg senki, hogy ki fekszik ottan, ha egy sirnyomnyira onnan egy másik elsimult halom előtt egy rozzant bálványfa nem állna, mellyre rozsdás vaslemez van szegezve: e kopott lapon olvasható valami búskomoly versezet, becsületes jóakarat szüleménye: ez tudatja velünk, hogy kik feküsznek ottan Magyarország legkedvesebb költője körül?
> […]
> A pókok ollyan szépen bekötötték szőnyegeikkel azt a sirverset; én leszedtem azokat az emléklapról; gondoltam, nekem is jól fog esni, ha egyszer valami érzékeny poéta odavetődik hozzám s leszedi fejfámról a pókhálót, ha ugyan lesz fejfám.
> Itt e sir oldaláról nézve rajzoltam le Sümeghet, melly tán szebb volna a tulsó feléről tekintve; de én nem tehetek róla, ha Kisfaludy sirja a legnevezetesebb pont benne.
> A pókhálót pedig tárcámba rejtettem és magammal hoztam.
> „Mi az ember? gondolkozz?”[193]

Jókai útirajzában a költő sírja nem kultikus hely vagy monumentum: olyan nyughely, amely nevezetessége ellenére kitett a felejtésnek (*pókháló*, *bogácskóró*), és amelynek elhanyagoltsága saját múlandóságára figyelmezteti. A sírvers táblácskájáról leszedett és eltett pókháló funkciója is az, hogy emlékeztesse gazdáját önnön halandóságára. Miközben az idézett részlet zárókérdése (amelyet lényegében a pókháló szegez neki az írónak) az emberi test romlékonyságát, az ember múlékonyságát és a felejtés szükségszerű győzelmét ismeri el az emlékezéssel szemben, az irodalmi szövegek, a művek élőként, a kulturális emlékezet letéteményeseiként jelennek meg az idézett epizód elején. Az útirajz elbeszélője számára a táj természeti szépségei nem választhatóak el attól a kulturális értéktől, amelyet a regékből ismerünk; a történetek, amelyeket a regék beszélnek el, teszik az utazó tekintete számára igazán egyedivé és „széppé”, jelentésessé azt, amit lát. A monumentum, a síremlék valójában a szövegekből áll össze, azokból a regékből, amelyek a köveknek, a tájtárgyaknak történelmi dimenziót, kulturális jelentést adnak, és így maga a regék által beszédessé tett táj, a tájtárgyak idézik fel a költő emlékezetét. Pontosan rögzíti annak a szemiotikai „irányváltásnak” a folyamatát, amely a természeti tájból létrehozza a kultúrtájat. A regék irodalmi szövege a térképen azonosítható, újrafelkereshető, referencializálható topográfiai pontokra mutat. Az

[193] JÓKAI, *A magyar Tempevölgy,* 65−68. Az utolsó, idézett sorral zárul a cikkben említett temetői vers, amelyet az úti beszámoló teljes terjedelmében közöl.

utazó író és olvasó, aki előbb ismerte meg a regéket, mint az általuk megörökített vidéket, úgy olvassa azonban a tájtárgyakat, hogy azok számára a regékre, vagyis az irodalmi szövegek imaginárius világára utalnak vissza. Jókai leírása elválasztja egymástól a testi valójában halandó írót és az írott szövegekben továbbélő művet. Míg az előbbit a felejtés − vagy legalábbis a kevesek, a beavatottak (*érzékeny poéta*) emlékezete – „őrzi", addig az utóbbit a nyilvánosság, a kulturális közösség emlékezete teszi szabadon hozzáférhetővé a későbbi generációk számára.

Jókai sokszor és meglehetősen sokféle kontextusban hivatkozott Kisfaludy Sándorra, ahogyan Károlyra is. Az az eltolás vagy áthelyezés, amelyet az *immortelle* motívuma kapcsán a Váli Maritól idézett szöveghely esetében megfigyelhettünk, Jókai alkalmi írásaiban többször is előfordul. Az emlékirat a Kisfaludy Sándor sírjához tett zarándoklatot annak a regénynek a szöveghelyén keresztül beszéli el, amelynek főhősét az irodalomtörténet-írás és a publikum kezdettől Kisfaludy Károly figurájával azonosította. Az Üstökös harmadik évfolyamában (1860), a *Kakas Márton levelei* rovat darabjai között két írást is találunk, amelyben Kisfaludy Sándor balatonfüredi szobra az író számára arra kínál lehetőséget, hogy végül a „nagy" Kisfaludy 16 évvel fiatalabb öccséről, Károlyról ejthessen szót. Az CXXVII. levél kettős paródia: egyfelől a korabeli olvasó számára a napilapok tárcarovataiból jól ismert műfaj, a nyári hónapok politikai és művészeti holtszezonjában a rovatot kitölteni hivatott *fürdői levél*, másfelől pedig a „vizuális reprezentáció verbális reprezentációjára"[194] szolgáló, a képzőművészeti alkotásokat, így a szobrokat is leíró ekphraszisz retorikai alakzatának a paródiája. A fürdői levél közhelyes és banális témáját (rossz időjárás) a költő szobrának leírásán keresztül érzékelteti a levelező: a szoboralak öltözetét és testtartását a fürdőszezont elrontó széllel és a hideg idővel magyarázza:

> CXXVII. Levél. Tisztelt szerkesztő ur! Eddigelé nem irhattam kegyednek, mert meg voltam fagyva; de most már kezdek egy kissé kiengedni. Hogy milyen időjárás volt ez ideig e helyen? azt majd mindjárt elképzelhetővé teszem. Kérem: akkora szél fujt, hogy Kisfaludy Sándor szobra egészen előre hajlott bele, most is ugy áll, s ha az alszél vissza nem görbiti, nem tudom, mi történik vele? mert most csak a köpönyege tartja, mely köpönyeget, ha jól ismerem, Károly öccsétől kérte kölcsön; hideg pedig oly mértékben grassált nálunk, hogy a tekintetes szobor urnak egészen összehuzta a nyakát, szerencsére egy kis kemenceforma (tán takaréktűzhely) van az egyik markában a melyiken a másik

[194] W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája*: *W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZŐNYI György Endre, SZAUTER Dóra, JATE Press, Szeged, 2008, 194.

> kezét, illő távolból, melengeti. Örömest lerajzoltam volna a scytha művészet e monumentumát, de nekem, mint Komárom vármegyei embernek, hátat fordit; szemközt csak a zalaiaknak szabad ránézni, kik ugy kivánták azt állittatni, hogy könyökkel álljon a kikötő felé. Kár egyébiránt, hogy a szobor fejéhez képest kissé alacsony az alakja; efelől azonban azzal vigasztalnak, a kik jobban ismerősök vele, hogy majd ha arra a jobbik lábára feláll, a mit most a levegőbe emelve tart, (persze: fázik a talpa azon a hideg kövön), akkor mindjárt magasabb lesz vagy 12 hüvelykekkel, amiben én kénytelen vagyok megnyugodni s várni magyar emberként a békés átalakulást.[195]

Kakas Márton „ekphraszisza" azt ugyan nem állítja, hogy Sándor Károly köpönyegéből bújt volna elő, de annyit mindenesetre igen, hogy a monumentum fontos *attribútuma* nem az általa jelenvalóvá tenni kívánt költőre, hanem (legalábbis a levél szerzője számára) egy másikra utal, arra, akit a szobor *nem* ábrázol. A CXXXV. levélben (*Józan gondolatok az ünnepi dínomdánom után*) arról számol be „Kakas Márton", hogy Nagy-Szalonta városa a még elő Arany Jánosnak szobrot kíván állítani, és az ehhez szükséges összeg egy részét a város már elő is teremtette. Az adakozók a további gyűjtés és a kivitelezés ügyében Jókai Mór írót szólították meg, a segítségét kérve. A levél beszélője, „Kakas Márton" idézett monológban, amelyet saját elvárásai, a „várhatóság" alapján konstruál („A mennyire én ezt a jámbor férfiut ismerem, ugy gondolom, hogy ilyesmit fog rá felelni:"[196]), tehát *fikcióként* viszi színre a megszólított, híres író válaszát. A Jókai szájába adott, idézett monológ lényegében javaslat: amennyiben „Arany Jánosnak maradandó emléket szándékoznak emelni, mely az utókor előtt mind önöket, mind a költőt dicsőítse; alakitsanak a *Kisfaludy-társaság számára* egy »Arany alapitványt« *Szalonta városa részéről*, s ez fényesebb emlék leend minden ércszobornál, s egyuttal olyan talapzat, melyen Arany János elevenen is megállhat s a Kisfaludy-társaság is rátámaszkodhatik."[197] A Jókaitól idézett monológ ezzel a mondattal zárul, amellett foglalva állást, hogy a kultikus tárgyak és monumentumok helyett az élő szerzők és az élő irodalom támogatása kell, hogy elsőbbséget élvezzen, hiszen csak ez szolgálhatja az irodalom ügyét. Kakas Márton a Jókaitól idézett monológot egyetértéssel kommentálja, és éppen a Kisfaludy-szobor példájára hivatkozik:

---

[195] JÓKAI Mór, *Kakas Márton levelei Balaton-füredről* [1860. júl. 22.] = UŐ, *Cikkek és beszédek* 5, 378–379.
[196] JÓKAI Mór, *Kakas Márton levelei* [1860. dec 30.] (CXXXV. Levél) = UŐ, *Cikkek és beszédek* 5, 445.
[197] *Uo.*

> Vajha Kisfaludy Sándor szobra is engedte volna inkább az öcscsének azt a hatezer forintot a miért ő most Somogyba néz; ő is jobban járt volna vele, meg ez is. Tehát ne szobrot, tisztelt uraim, hanem alapitványt.[198]

Kisfaludy Sándor szobrát tehát olyan kultikus tárgyként jeleníti meg, amely nem a költőre és életművére emlékeztet, hanem éppenséggel egy mulasztásra vagy hiányra, arra az anyagi elismerésre, amelyet egy másik költő, *Károly*, életében *nem* kapott meg.

[198] *Uo.*, 446.

A jelen hatalmának monumentalizálása

Az Üstökösben egy évvel korábban *Ez előtt* címmel, szintén „Kakas Márton" aláírással jelent meg az az írás, amely a kötetkiadásokban meglehetősen kalandos utat járt be,[199] és amelyet Bisztray Gyula *Kisfaludy Károly* címmel vett fel az *Írói arcképek* gyűjteményébe. (Lukácsy Sándor szintén ezzel a címmel közölte az *Írói arcképek* Unikornis-féle válogatásában,[200] és a MEK-en is ezen a címen érhető el.) A szöveg besorolása az íróportrék sorába akkor is megtévesztő, ha tudjuk, hogy az ide felvett írásokra általában is a műfaji sokféleség a jellemző. Bár az írást Kakas Márton szignálja, a szöveg beszélője kilép az álnév teremtette karakter szerepéből, és átadja a szót a Jókai Mór írónak, amikor első személyben megszólítja az olvasót:

> Tetszik azt tudni, hogy én a magyar-utcában 21-ik szám alatt lakom, egy csendes kis magányos szobában, melynek ablakaiból két nagy szép kertre nyilik a kilátás. A kertek nem az enyimek, hanem a belőlük átlengő virágillat − az az enyim.
>
> Fölöttem megint egy másik poéta lakik, *Szigligeti*; szintén olyan fekvésü szobában, szintén arrafelé nyiló ablakokkal; − egész órákig halljuk egymás dobogó lépteit; a magányos szavalás hangjait, miket a szentelt dühbe hozott költő, mikor egyedül van, csupán láthatatlan múzsájának mond el.
>
> És ha még hat emelete volna ennek a háznak, mind a hat emeletnek ugyan abban a szobájában okvetlenül valami poéta ember fogna lakni, s irná egymás tetejében a sok mindenféle kigondolhatót, ki versben, ki prózában; − mert hát meg van ez a hely babonázva!
>
> Ezelőtt negyvenöt évvel volt ennek a háznak a helyén egy alacsony, rozzant vityilló, abban volt egy kis udvari-szállás két szűk szobával, (képzelhetni, most azon a helyen *egy* szoba van, az is kicsiny, hát még mikor *kettő* volt!) az egyik szobát lakta egy becsületes céhenkivüli csizmadia; a másikat egy fiatal költő, a kit keresztnevéről híttak

[199] JÓKAI Mór, *Ez előtt* = UŐ, *Cikkek és beszédek* 5, 303−305. (A továbbiakban ezt a kiadást idézem.) Eredetileg: Üstökös, 1859. november 5., 74. A kritikai kiadás jegyzetapparátusában ez a történet a kritikai kiadás megjelenésének pillanatáig (részben) nyomon is követhető: az első kötetkiadásokban a Kakas Márton-korpusz része: *Kakas Márton tolltaraja: összekötve kiválogatott versei, levelei és apróbb elbeszéléseiből,* I−II, Heckenast, Pest, 1860, II. 126−128; *Kakas Márton humoristikus levelei, kiválogatott versei és apróbb elbeszélései,* 2 rész egy kötetben, Heckenast, Pest, 1871; később az *Életemből* ciklusba kerül át: *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Útlerás* [III.]: *Humor. Útlerás,* Ráth Mór, Budapest, 1887 (Családi könyvtár 40.), 151−164; JÓKAI Mór, *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Utleirás*, I−II, Révai, Budapest, 1898. (JMÖM NK XCVI−XCVII.) I. 418−420. Vö. JÓKAI, *Cikkek és beszédek* 5, 606−607. Bisztray Gyula közli először *Kisfaludy Károly* címmel (JÓKAI Mór, *Írói arcképek*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Művelt Nép, Budapest, 1955, 125.).

[200] JÓKAI Mór, *Írói arcképek*, Unikornis, Budapest, 1993 (Jókai Mór Munkái gyűjteményes díszkiadás 29.), 36−38.

> *Károlynak,* azt pedig nagyon restellték előkelő rokonai, hogy vezetéknevéről – *„Kisfaludynak”* cimezték.
> A fiatal ember száműzve volt az apai háztól, azon szégyen miatt, hogy ilyen mesterségre adta magát! Rokonaitól tehát semmi segélyre nem számíthatott – sok ideig.[201]

Az író azért tekinti lakóhelyét „megbabonázott helynek”, mert közel fél évszázaddal korábban itt élt Kisfaludy Károly. A topográfiai egybeesést a cikk nem egyszerű véletlenként viszi színre: a múltbeli költőelőd mágikus hatását Jókai írói alkotóereje bizonyíthatja a jelen olvasója számára. Az pedig, hogy a Hotel Jókai második emeleti lakásában Szigligeti írja a darabjait, mintegy alátámasztja, igazolja a helyszín mágikusságát.[202] A cikk beszélője tehát nemcsak elődjeként ismeri el Kisfaludy Károlyt, hanem szakrális, szent hellyé is nyilvánítja az átöröklődő lakóhelyet. Pontosan azt figyelhetjük meg a cikk retorikai gesztusában, amire Aleida Assmann egy 1994-es cikkében hívta fel a figyelmet, amikor a szakrális vagy szent helyek létesülésének a folyamatát elemezte. A szakrális vagy szent helyek „nem csupán a visszaemlékezés és a megtartás révén, hanem alapítás és átírás révén is keletkezhetnek,” és nem is feltétlenül a mítoszi múltra vonatkoznak. [203] Legalább ennyire lényeges funkciójuk, és ezt szintén „végrehajtja” a Jókai-szöveg, hogy „a jelen hatalmát monumentalizálják a jövő számára.”[204] A topográfiai pont, a hely azonossága két időréteg, múlt és jelen szembesítését teszi lehetővé a cikk írója számára, amelyet a cím előre is vetít, amennyiben a múltat a jelenhez való viszonyában mutatja értelmezhetőnek vagy elgondolhatónak (*Ez előtt*). A jelenbeli dolgozószóba *helye,* vagyis az a térbeli pont, ahol a nagy művek születnek, metonimikus kapcsolatot teremt az irodalom múltja és jelene között. A *vityilló* és a kétemeletes bérház dolgozószobája (sőt, két, egymás felett elhelyezkedő dolgozószobája!) az épületek szimbolikus rendjében is érzékelteti az irodalom és az irodalom munkásainak, az íróknak a helyzetében bekövetkezett változást. Az Üstökös cikkének jelenében az író pesti bérháztulajdonos, elismertségét, társadalmi státuszát, az irodalmi alkotómunka presztízsét vagyoni helyzete nyilvánvalóvá − az arra sétálók számára megfigyelhetővé és ellenőrizhetővé − teszi. A cikk tehát úgy érzékelteti az irodalom társadalmi pozíciójában és funkciójában végbement

[201] JÓKAI, *Ez előtt,* 303−304.
[202] A Magyar utcai ház, a „Hotel Jókai” az író első és utolsó pesti bérháza (1857 tavaszától 1860 őszéig volt a tulajdonában), amelynek második emeleti lakását Szigligetiék bérlik Jókaitól. Vö. *Jókai – Vályné Jókay Eszternek* [1857. február 1.], illetve [1857. április 26.] = JÓKAI Mór *Levelezése* (1833−1859), s. a. r. KULCSÁR Adorján, Akadémiai, Budapest, 1971 (JMÖM, Levelezés 1.), 204−206; HEGEDÜS Sándorné JÓKAY Jolán, *Jókai és Laborfalvi Róza: Hegedüs Sándorné Jókai Jolán emlékiratai*, Singer és Wolfner, Budapest, é.n. [1927], 84−87; VÁLI, *i.m.*, 141−142, 171−173.
[203] Aleida ASSMANN, *Das Gedächtnis der Orte*, DVjS, 1994 (68 Jhg.), 17−35. Itt: 21.
[204] *Uo.*

változásokat, hogy azt a gazdaság, az ingatlanbirtoklás látható és látványos rendszerén keresztül vizualizálja, amikor a két idősíkban, de azonos helyen álló épület „egyszavas” leírásával mentális képek ütköztetésére kényszeríti olvasóját. A kétemeletes bérházzal szemben a *vityilló* földszintes, szegényes, kicsiny lakhely, amelyben a fél századaddal korábban élt alkotó (Kisfaludy Károly) csupán bérlő, sőt, vendég. Élettere szűkössége kifejezője annak a kitaszítottságnak, amelyet a professzióként felvállalt szakma, az irodalom, az írás miatt kellett elszenvednie. Míg a jelen írója ünnepelt híresség, addig a múlté áldozatot hoz, missziót teljesít, nehéz életsorsot vállal. Az ily módon szakrális hellyé nyilvánított topográfiai pont, a Magyar utcai ház majd az *Eppur si muove* „Apelles csizmadiái s az igazi csizmadia” című fejezetében[205] íródik újra, és válik a regény utolsó harmadának egyik kitüntetett helyszínévé:

> Bizony nagy megbántás is lett volna Tseresnyés uram házára nézve, ha az elé üveges hintóval járattak volna, mert az olyan egyszerű kis viskó volt, amilyent csak valaha a régi Pest város ócska bástyafalához ragasztottak, s amik, mint egy csoport fecskefészek az eresz alatt, képezték a „magyar” utcát.
> […]
> Kis házának három osztálya volt. Az utcára nyíló szoba egyúttal a műhely, azon túl jön a konyha, egyúttal a nőcseléd lakása; azután jön egy tiszta szoba az udvarra, egyúttal ebédlő, ha úri vendég származik a házhoz. Még hátrább van azután, de már csak fából, egy kamra, egyúttal a legény hálószobája.[206]

Amikor az Olaszországból hazatérő, az ígéretes festői karriert a „komédiás atyafiságra”[207], a színműírásra felcserélő − ezért otthon nélkül maradt − Jenőy Kálmánnak a csizmadiamester, Tseresnyés Márton felajánlja szerény hajlékát „Az árvaság kezdete” című fejezet zárlatában, két érvvel igyekszik a mecénási segítséget korrekt üzleti ajánlattá, és így a büszke, fiatal író számára elfogadhatóvá tenni. Lakbért kér tőle, amelyet csak az év végén kell kifizetnie, és megosztja vele vízióját arról a majdani korról, amelyben a jövő generációk vendégének köszönhetően fognak megemlékezni a Magyar utcai házról:

> Talán ez a rongyos ház arra van hívatva, hogy egykor majd a késő unokák, mikor palota lesz már a helyén, búcsút járjanak majd hozzá, s mondogassák egymásnak: itt állt hajdan

[205] JÓKAI, *Eppur si muove*, II. 143−159.
[206] *Uo.*, II. 146.
[207] *Uo.*, II. 194.

> az a vityilló, ahonnan annyi fény sugárzott egész országunkra: emeljetek kalapot, mikor ezen mentek. A házat rég lebontották, gazdája nevét mindenki elfeledte; de vendége nevénél örökkön-örökké melegedni fogtok. Legyen ön vendége ennek a háznak. [208]

A regény imaginárius világának jelenidejében Tseresnyés Márton víziója a jövőről olyan utópia, amelyet a regény hetvenes évekbeli olvasói (és a maiak is) prolepszisként értelmezhetnek. Ez a jövőkép a párbeszédben mindkét karakter számára felkínálja a projekció lehetőségét, hiszen a mecénás és az alkotó emlékezetét egyszerre őrzi majd a hely emlékezete, de mindenképpen olyan vágykép kivetítése, amelynek megvalósulása inkább valószínűtlen. Az olvasó azonban tudja, hogy a csizmadia utópiája jóslat, amely már be is teljesedett, a *vityilló* helyén kétemeletes bérház (majd sokemeletes bérpalota épült); Kisfaludy Károly emlékezetét pedig nemcsak az irodalomtörténet őrzi, hanem Jókai cikkének és regényének köszönhetően a város egy topográfiai pontja (a Magyar utca – ma Henszlmann Imre, akkor Kaplony utca sarka) is, amely ekként visszautalva a szöveghelyekre, monumentummá vált.

Az Üstökös-cikk „mértani" középpontjába kerülő megszólítás, amely a szöveg első felét, a szakrális hely alapítását kinyilvánító nyelvi aktust, valamint a Kisfaludy Magyar utcai mindennapjait az olvasó számára érzékletesen lefestő életképet hivatott összekötni, nem az átlagolvasót, hanem a hatvanas évtized küszöbén már az írásból mint munkából megélni akaró fiatal, professzionális (de legalábbis a reménybeli, feltörekvő) írókat, a jövő generációt szólítja meg. Az odafordulás egyúttal kérdés is, amely a jelent szembesíti a múlttal. Kisfaludy ebben az összevetésben nem *alapító atyaként* jelenik meg; sokkal inkább olyan íróként, aki *élethivatásként,* polgári, kenyérkereső foglalkozásként tekint az írásra egy olyan korszakban, amikor az irodalom piaci struktúrái még nem épültek ki megfelelően. A rendszerből hiányzik a *honorárium,* az a gazdasági tényező, amely a polgári foglalkozások rendszerébe integrálja az írást, a szerkesztést és a könyvkiadást.

> Urak, urfiak! válogatott összes munkák kiadói, fiatal sárkányevő talentumok, tengerszippantó geniek! vajjon mit gondoltok, hogy élt meg ezelőtt félszázaddal az olyan ember, ki a magyar irodalomnak szentelé tehetségét; – a mi persze, hogy nem mérhető össze a tietekkel?
> Mikor még honorariumnak híre sem volt, s mikor még a magyar iró koldulni szégyenlett.

[208] *Uo.*, II. 195.

> Hát az bizony úgy élt meg, hogy nappal képecskéket festegetett, miket az egyetlen müárus M... darabonkint három-négy forintjával fizetett (bankó cédulában), este azután ülhetett az irásnak, olvasásnak; a festő tartotta az irót, az ecset gondoskodott másodszülött testvérérül, a tollról! A képecskéket mégis csak inkább el lehetett adni, mint a verseket.
>
> Az egyik szobában ült iró- és rajzoló-asztala mellett Kisfaludy Károly, a másik szobában ült a tőke mellett a szegény kontár csizmadia. Amaz a halhatatlanság emlékét épité: költeményeket irt; emez a mulandóság sebeit orvoslá: csizmákat foltozott; s a költő és a csizmafoltozó igen jó egyetértésben éltek együtt.
>
> Mikor Kisfaludy elkészült valami képpel; a mi a műárusnak megtetszett, (adott érte tán öt forintot is); míg a szegény csizmadiának elfogyott a munkája, csak úgy gubbasztott háromlábú székén, az ifju költő megvigasztalá:
>
> – Ne búsuljon János mester, van nekem most egy kis pénzem, megélünk belőle együtt.
>
> – S megosztá vele azt a keveset.
>
> Máskor meg a költő pénze fogyott ki; a műárusnak nem kellett a munka, megmegszakadt a szerény kereset; a csizmadia észrevette aztán a szomorúságot:
>
> – Ne búsuljon ifju uram, van nekem most munkám elég; majd csak megélünk valahogy!
>
> – s akkor aztán egész éjjel ott ült a tőke mellett, hangzottak mustája csattogásai reggelig; hogy ő is megoszthassa szegény keresményét az ifju költővel.
>
> Így éltek együtt évekig a költő és a csizmadia a kis udvar-szállásban, egymás baját, gondját és kenyerét osztva; ilyen zene mellett születtek a rímek, miket tiz év mulva az egész ország hangoztatott… és ezt most majd el sem hinné senki.
>
> Óh aranyat termő vaskora a magyar költészetnek![209]

Az az (esetünkben) *beszéd*aktus, amelyet Aleida Assmann a „jelen hatalmának" a „jövő számára" való monumentalizálásaként jellemez, a fiatal „titánok" megszólításával, helyzetük és a nagy elődd körülményeinek összehasonlításán keresztül megy végbe, hiszen annak a „második" irodalomalapításnak a jelentőségére hívja fel a figyelmet, amely sok tekintetben Jókai tevékenységéhez köthető. Jókai szerkesztőként, lapalapítóként és kiadóként, a regénytárca divatjának elterjesztésével, amely a regényolvasás napi rutinná válásában és így az olvasószám radikális növelésében is kulcsszerepet játszott, formálója és egyik megteremtője lett annak az irodalmi piacnak, amely lehetővé tette az irodalom polgári foglalkozásként való

[209] JÓKAI, *Ez előtt,* 304−305.

(vagyis megélhetést biztosító) művelését. A honorárium, amely az áruként megjelenő *szöveg* piaci ellenértéke, ezért is kerül a cikk középpontjába. N. N. Feltes szerint a kapitalista irodalmi termelési mód egyik meghatározó jegye, hogy a szöveg áruvá válik, és az ekként önálló piaci tényezővé váló *áru-szöveg* a szerzőt világosan elkülöníti a piacosodott irodalom más szereplőitől, vagyis a könyv előállításának és forgalmazásának egyes munkafázisaira specializálódott szakemberektől, a kiadótól, a szerkesztőtől és a kereskedőtől.[210] A Pest irodalmi központtá válásában kulcsszerepet vállaló Kisfaludy Károly az Aurora szerkesztésével és kiadásával – amely „már a tömegcikké váló könyv és az ipari könyvellőállítás hajnalának a terméke”[211] – az irodalmi piac és a kapitalista irodalmi termelési mód kialakulása előtt annak az írói és kiadói szerepnek a megtestesítője volt Jókai számára, akiben saját, az olvasóközönség és az irodalmi piac megteremtésére irányuló törekvéseinek előfutárát ismerte fel.

A korábban már citált Kakas Márton levelekben Kisfaludy Károly alakja rendre olyan asszociációkkal kapcsolódik össze, amelyek a határhelyzetben alkotó szerző személyes áldozatát állítják a középpontba: a Jókai-szövegekben Kisfaludy Károly azt a „korán érkezett” íróelődöt testesíti meg, aki saját írói szerepét már nem műkedvelő tevékenységként,[212] hanem professzióként értett élethivatásnak tekinti, miközben az ehhez szükséges irodalmi piac még egyáltalán nem épült ki körülötte. Ezért is lehet különösen beszédes, hogy a huszadik században „portrévá” átcímkézett Üstökös-cikk a továbbiakban egyetlen szót sem ejt Kisfaludy írói teljesítményéről. Jókainak az eljárása ebben a tekintetben nem tér el a Kisfaludy-kultuszt általában is jellemző stratégiától. Gosztonyi Ferenc elemzése mutatott rá arra a sajátos ellentmondásra, hogy Kisfaludy Károly 19. századi kultuszát éppenséggel annak legzavaróbb vagy legproblematikusabb mozzanata karakterizálja a leginkább. Nevezetesen, hogy a Kisfaludy-kultusz legitimáló stratégiája Kisfaludy Károlyt az életmű egyes darabjaitól mintegy elválasztva, olyan *hazafiként* vagy *kezdeményezőként* reprezentálja, aki „szinte az életmű ellenében”, vagyis nem az esztétikai diskurzus, hanem a „társadalmi nyilvánosság

[210] Vö. FELTES, *Literary Capital and the Late Victorian Novel,* 12. skk; FELTES, *Modes of Production of Victorian Novels*, Chicago UP, Chicago–London, 1986, 58. skk.

[211] SZAJBÉLY, *Könyv- és lapkiadás a felvilágosodás idején és a reformkorban,* 73. Szajbély szerint a Magyar Museummal szemben az Aurora igazi ujdonsága, hogy „kizárólag az idő szórakoztató kitöltésére szánt szépirodalmi anyagot” tartalmazott. *Uo.*

[212] Jókai felismerése azért is érdemelhet különös figyelmet, mert Kisfaludy modern, az irodalmi kommunikáció egészére irányuló figyelme, és ebből következőleg szerteágazó, a szerkesztést, illusztrálást, kiadást és terjesztést is magába foglaló irodalmi tevékenysége még a huszadik században is sokak számára inkább „műkedvelő” magatartásként, nem pedig a professzionális író irodalomhoz való viszonyának a bizonyítékaként tűnt fel. Németh László például „afféle műkedvelő természetként” jellemzi, miközben érdemének tudja be, hogy „friss vért vitt az irodalomba” és mint drámaíró elsőként ért el „tomboló” színházi sikereket. Vö. NÉMETH László, *Aurora* (1934) = Uő, *Az én katedrám: Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 365−374. Különösen: 366.

reprezentációs érvrendszerének" megfelelve válhatott csak a személye körül kibontakozó kultikus beszéd tárgyává.[213]

Megkockáztatható azonban, hogy ennél jóval többről van szó. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Jókai saját irodalomfelfogásának előképét látta megtestesülni Kisfaludy Károly törekvéseiben. Hogy csak a legkézenfekvőbb párhuzamokra utaljak: *Kakas Márton* Jókai számára nem egyszerűen egy pszeudonim vagy irodalmi játék, de olyan *önálló írói brand*, amely a humorisztikus publicisztika korpuszát önálló név alá rendezi, mintegy elkülönítve ezeket a szerző többi, a *Jókai* névvel jegyzett (irodalmi) szövegétől. Ezt az eljárást Kisfaludy Károly honosítja meg az Aurorában, amikor a „Szalayádokat", a víg novellákat például, a *Szalay Benjámin* pszeudonim alatt elkülöníti egyéb írásaitól. A festői és az írói tehetség ugyan sokszor kísérői, komplementerei egymásnak, Kisfaludy azonban abban is előfutára Jókainak, hogy a nyomtatott médiumot nem csupán szövegek hordozójaként fogja fel. Az Aurora szerkesztőjeként Kisfaludy is olyan hibrid médiumban gondolkodik, amely a verbális és a vizuális kommunikációnak egyszerre eszköze.[214] A képet ő sem csupán „díszítményként", az irodalmi szövegek másodlagos kiegészítőjeként képzeli el. (És ha szükséges, mert nincs más, egyikőjük sem riad vissza illusztrációk készítésétől!) A hatvanas évek végén Vayerné Zibolen Ágnes alapos tanulmányban vette vizsgálat alá Kisfaludy képszerkesztői és illusztrátori tevékenységét,[215] a *Magyar irodalom történeteiben* pedig Benkő Krisztián tárgyalta az intermedialitás jelenségének szempontjából az Aurora első kötetének megjelenését.[216]

---

[213] GOSZTONYI Ferenc, *Kisfaludy Károly 19. századi irodalmi kultuszáról*, ItK, 1997/3−4, 280−287.

[214] Az Aurora-perről, illetve az Auroráról mint sajtótermékről vö. BODROGI Ferenc Máté, *Az Aurora: Hazai amanach mint (zseb)könyvtárgy (Az újramondás lehetséges távlataihoz)*, Alföld, 2017/2, 67−85.

[215] VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes, *Kisfaludy Károly: az Aurora képszerkesztője és illusztrátora*, Művészettörténeti értesítő, 1967/3, 151−176.

[216] BENKŐ Krisztián, *Intermedialitás, irónia, szinesztézia. 1821: Megjelenik Kisfaludy Károly Aurora című évkönyvének első kötete = A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig*, 91−106.

Almanach és műfaji kommunikáció

Az irodalmi program alternatívái a populáris nyilvánosságban

Kisfaludy számára az almanach, Jókai számára pedig a napilap, a hetilap kiadása nem egyszerűen szerkesztői, szöveg és képválogatói tevékenység, hanem egyúttal olyan gazdasági vállalkozás, amelyben a kiadói és marketing feladatok tetemes része is a szerkesztő-tulajdonosra hárul.[217] Feltes a kapitalista irodalmi termelési mód megjelenésének egyértelmű jeleként tekint a *szöveg-áru* (*commodity text*) kikülönülésére az irodalmi piac 19. századi fejlődésében: az irodalmi szöveg immateriális értékként válik áruvá, a professzionális kiadói tevékenység és az írói pedig élesen elválik egymástól. Az író által áruba bocsátott *termék* a kapitalista irodalmi termelési módban maga a szöveg, a printmédium marketingjéről és eladásáról azonban már nem az író, hanem a kiadó gondoskodik. Az irodalmi műalkotások első megjelenésének médiaformátumát (*almanach, folyóirat, napilap, könyv*) Feltes olyan korjellemzőként (lényegében időindexként) értelmezi, amely nemcsak az irodalmi produkció, hanem a disztribúció, a recepció, az olvasás, a kritika és a kritikai ideológiák formáit, társadalmi vonatkozásait is determinálja.[218] Feltes a marxista közgazdaságtannak azt a tézisét, amely szerint a kapitalista termelési mód a munka feletti kontroll egy meghatározott formájában is kifejeződik, a kapitalista *irodalmi* termelési módra is érvényesnek tekinti. Értelmezésében a *szövegáru* létrehozásának kreatív munkafolyamata feletti kontrollt a *sorozat* (könyvsorozat, füzetes sorozat, a szeriális közlés valamennyi formája) „gyakorolja". Az almanach, és így az Aurora is, értelmezhető olyan sorozatként, amely már a kapitalista irodalmi termelési mód, az irodalmi piac kialakulásának átmeneti időszakában megteremtette az alkotómunka kontrolljának eme sajátos keretét. Kisfaludyt például a pozitív visszacsatolás a *Tollagi Jónás viszontagságai: Tulajdon leveleiből* (1823) folytatására, illetve további „víg novellák" írására ösztönözte.[219] Jókai azért is ismerhet saját előképére Kisfaludy Károlyban, mert az Aurora is

---

[217] Szauder József már 1954-ben felhívta a figyelmet Kisfaludy Károly kettős szerepvállalásának kezdeményező jellegére: „[A] szó modern értelmében első igazi szépirodalmi szerkesztőnk lett, aki az eszmei részt, a szerkesztői munkát összekapcsolta az anyagi oldallal, a kiadói vállalkozással." SZAUDER József, *Bevezetés* = KISFALUDY Károly *válogatott művei*, s. a. r. SZAUDER József, Szépirodalmi, Budapest, 1954 (Magyar klasszikusok), 7–76. Itt: 43.

[218] FELTES, *Modes of Production of Victorian Novels*, X.

[219] Mint ismeretes, a *Tollagi Jónás viszontagságai: Tulajdon leveleiből* első része Szalay Benjámin álnéven jelent meg az Aurora: hazai almanachban, 1823-ban. Ez az elbeszélése alapozta meg a „víg novellák" sikerét. A *Tollagi Jónás mint házas* az Aurora 1827-es kötetében jelent meg. Az első rész közismert címe (*Tollagi Jónás Pesten*) Bánóczi József közlése szerint Toldy Ferenctől származik. Az, hogy az első részt először a sorozat főcíme alatt közölte és nem adott önálló címet vagy alcímet a szövegnek, Bánóczi szerint azt bizonyítja, hogy Kisfaludy ekkor még nem szériában gondolkodott, amit az is alátámaszthat, hogy a folytatásra négy évet kellett várni. A harmadik, töredékben maradt levélnovella címe szintén Toldytól ered, aki először adta ki a szöveget, amelynek kézirata azóta

egyfajta reakció annak az akkor még csak vízióként létező, de a médiumok fejlődését ismerve már anticipálható új irodalmi piacnak a kihívására, amely a következő évtizedekben elvezetett a professzionális írói munka, a szövegáru és a kiadói, valamint a terjesztői tevékenység szétválasztásához, egy tagolt mediális környezet kialakulásához. Jókai ötven évvel később, amikor az irodalmi piac már létező munkamegosztási rendszerében nemcsak szerzőként, a szövegáru alkotójaként és tulajdonosaként, hanem lapszerkesztőként és laptulajdonosként is szerepet vállalt az új irodalmi tér formálásában, szintén kortársait megelőzve reagált a printmédiumok új kultúrájának és a populáris kommunikáció kihívásaira; a kapitalista irodalmi termelési mód új szerepkínálataira. Kisfaludy szerkesztői, majd kiadói tevékenységét mindenekelőtt az inspirálta, hogy irodalmi piac hiányában, a prekapitalista irodalmi termelési mód körülményei között a szövegek disztribúciója, vagyis a potenciális olvasókhoz való eljuttatása a korábbi formákban már nem működött. Az almanach hibrid médiuma pedig magában hordozta a lehetőségét egy új, a korábbinál szélesebb olvasóközönség megteremtésének.[220] Míg Kisfaludyt az irodalmi piac hiánya, addig Jókait, éppen ellenkezőleg, a már kialakult, de tovább differenciálódó irodalmi piac új lehetőségei csábították a „másik oldalra", vagyis hogy ne csak a szövegáru megalkotójaként, hanem kiadóként vagy szerkesztőként is részese legyen az irodalmi termelésnek. Bár a kultúra teljesen más gazdasági és társadalmi feltételrendszerében, de mind a ketten úgy gondolkodtak az irodalomról, mint amely nem létezhet laikus, passzióból vagy időtöltésből olvasó, szélesebb publikum nélkül, és írói szerepértelmezésüket ez a meggyőződés alakította.[221] (Thienemann számára ezért is

elveszett. Vö. BÁNÓCZI József, *Jegyzések* = *Kisfaludy Károly minden munkái* V, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7.], 397.

[220] „Két zsebkönyv becsülettel megállhat hazánkban, mindegyiknek vagyon publikuma;" KISFALUDY Károly, *Levél Kazinczy Ferenchez* [Pesten, 10-ik január, 1823] = KISFALUDY Károly *válogatott művei*, 428−429. Itt: 428. Toldy Ferenc és Bajza József levelezésében számtalanszor tér vissza az Aurora forgalmazásának, olvasókhoz való eljuttatásának a problémája. Toldy Bajzának 1822. október 19-én kelt levelében például nagyon pontos instrukciókkal látja el Bajzát a példányok kezelésével és promóciójával kapcsolatban, amelyeket Kisfaludy üdvözletével együtt tolmácsol barátjának: „Mond meg mi olcsó, 10 kuprummal, s hogy kötése is maga is valami 3 frtba jő, s hogy a legolcsóbb Almanach stb. Hogy ezerszer jobb a tavalinál; mulatságosabb, szebb versek vannak benne, hogy egészen fejér népnek való; hogy a legszebb magyar könyv s at. már tudod. Kérlek, hát jól viseld gondját, hogy ha el nem adsz is, legalább ne legyenek szét izélgetve a levelek benne, vagy külseje mocskos stb." [27] *Toldy – Bajzának* = BAJZA József és TOLDY Ferenc *levelezése*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1969, 51. (A levélre Boldog Bernád István hívta fel a figyelmemet.) Bajza 1823. november 27-én Pozsonyból írott levelében azzal dicséri az Aurora harmadik számát, hogy az a lap célkitűzéseinek az eddigi számoknál jobban megfelel, így „ha az előbbieknek volt publicumok ez még inkább az, mellynek lehet." [39] *Bajza – Toldynak, Uo.*, 64. Amikor megjelenik Toldy Schiller-fordítása, Kisfaludy „árukapcsolással" és árengedménnyel igyekszik segíteni fiatal barátjának a fordítás eladásában és persze vonzóbbá tenni az Aurorát is a potenciális vásárlók számára: „Egyszersmind 3 idei Aurórát is kapsz, mellyet én Kisfaluditól kértem, s mondottam hogy te szívesen fogsz ügyekszeni. Ő követ téged. Mondtam ez a jó barát kötelessége! A ki tehát haramjákat vesz az Aurórát 6 forintért kapja. Érted? Másnak pedig 7 forint. Érted?" [67] *Bajza – Toldynak, Uo.*, 113.

[221] Fenyő István több helyütt is hangsúlyozza, hogy Kisfaludy Károly egyik legfontosabb innovációja az az irodalomszemlélet, amely az irodalmat nem az irodalmilag képzettek belügyének tekinti, hanem a kultúrjavak

kitüntetett jelentőségű Scherer poétikája, amely az *irodalom* fogalmába, társadalmi funkciójára tekintettel sikeresen integrálta az olvasót.[222]) Talán erre is vezethető vissza, hogy amint Jókai, úgy Kisfaludy Károly műveiben is feltűnően gyakran tematizálódik maga az irodalom, vagy az olvasás folyamata, a karaktereket előszeretettel jellemzik olvasmányaikkal vagy pusztán azzal, hogy szoktak olvasni.[223]

Az alamanach maga olyan irodalmi „intézmény", amely az olvasóközönség szerkezetének átalakulására, a publikum növekedésére reagál, miközben nem titkolt célja katalizálni ezt a növekedési folyamatot. A vígjáték, mint „könnyedebb" műfaj, eleve szélesebb közönségre tarthat számot. Ezért sem véletlen, hogy a Jenőy Kálmán által megvalósított irodalmi program koncepcióját és ideológiáját a regény a művészetpártoló, világlátott csizmadiamester, nemes Tseresnyés Márton szájába adja. A karakter az új olvasóközönség igényeinek ad hangot és Jenőy olaszországi útjáról hazatérve ennek az igénynek a jogosultságát látja be:

> Ön uram, magának írta azt a darabot, meg még tíz embernek, akik közül öt még ezután fog születni. Ez nincs az elején kezdve. A fecske is a földön tanítja a fiait repülni, nem az égben. Ön nem gondolt a hallgatóira. Nem versben kell azokkal beszélni, hanem prózában. Mit ennek a népnek, mely most törüli még az álmot a szemeiből, azokat a nagy történiai alakokat mutogatni, amiknek a saruját sem éri fel a fejével? A nyaka ficamodik ki bele, ha felnéz hozzájuk. Mit érti most valaki azokat a rengeteg ősi erényeket, a mai hivalkodó, haszontalankodó korban? Ki beszéli most azt a súlyos, gondolatokkal terhes nyelvet ebben a locska-fecske világban? Elébb ezt a világot magát mutassa ön meg nekik. Hozza ön a színpadra azokat az alakokat, akik most léteznek: a

---

részének, amelyhez mindenkinek joga és köze van. „Ő volt az első író, aki eleven, széles körű és kölcsönösen termékeny kapcsolatba tudott kerülni nálunk a közönséggel." FENYŐ István, *Kisfaludy Károly pályakezdése: Halálának százötvenedik évfordulójára*, ItK, 1980/1, 36−48. Itt: 38; „Ő az első írónk a reformkorban, aki az általa kiadott orgánumot minden olvasó ember kezébe szánta" FENYŐ István, *Kisfaludy Károly (1788−1830)* = UŐ, *Haza s emberiség: A magyar irodalom 1815−1830*, Gondolat, Budapest, 1983, 133−163. Itt: 162. Szauder egy ennél fontosabb mozzanatra világít rá Kisfaludy közönséghez való viszonyát elemezve: az írók többsége azért is oszthatta Kultsár István álláspontját, mely szerint a nemolvasás elsődleges oka az olvasók „elvadultságában", érdektelenségében keresendő, mert az „írók közül jóformán egyiknek sem volt közönségsikere. Kisfaludy, akinek először jutott ki íróink közül maradandó, nagy siker, másképp vélekedett." SZAUDER, *i.m.*, 36. A közönségsiker ténye fontos kapocs Kisfaludy és Jókai között.

[222] Vö. THIENEMANN, *Irodalomtörténeti alapfogalmak,* 44. Az irodalmi kommunikációval összefüggésben már Scherer hivatkozott művében is felsejlik a közgazdaságtantól kölcsönzött terminológia, nagyon markánsan például a „Der Tauschwerth der Poesie und der literarische Verkehr" című fejezetben. Vö. SCHERER, *Poetik*, 89−94. Ld. még: „A publikum integrációja az irodalom fogalmába és a siker értelmezése" című fejezet vonatkozó részét.

[223] Kisfaludy Károly szövegeiben az irodalmi reflexiók fontosságáról és ennek lehetséges funkcióiról vö. IMRE, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái,* 13. skk. A karakterek olvasmányokon keresztüli jellemzése Jókainak is kedvelt elbeszélői módszere. Erről bővebben: HANSÁGI, *Tárca – regény − nyilvánosság,* 146. skk.

> parlagi úrfit, a hencegő katonát, a nyaffadt úrhölgyet, a szeleburdi udvaroncot, a gyomrának élő haspókot, a felfuvalkodott földesurat, a renyhe parasztot, a részeges néptanítót, a kupaktanács ostoba bíráit, aztán a részrehajló hivatalnokot, a félkézkalmárt, az álszenteskedő vénkisasszonyt, a kardcsörtető szájhőst – és a tudálékoskodó csizmadiát, hogy egyenkint mindegyikünk magára ismerhessen benne: íme az én vagyok ott! Azután mutassa fel őseink alakjait: „íme ezek voltak ők!" – Ostorozza meg, gúnyolja ki mostani hibáinkat, gyarlóságainkat, mulattató, vidám, csípős módon: „nevessetek!" – azután idézze fel előttünk őseinknek magas erényeit: „sírjatok!"[224]

Nem véletlen, hogy Jenőy későbbi sorsfordulatában három döntés kapcsolódik össze: a festészet helyett az írást; a külföld helyett a hazatérést, Pestet; és végül, de nem utolsósorban, elfogadva a csizmadiamester érveit, a historikus témájú verses tragédiák helyett a kortársi, mindennapi élet vígjátéki megjelenítését választja, prózában. A hazatérés és az irodalom professzionális művelése csak akkor válik tényleges opcióvá a számára, amikor el tudja kötelezni magát amellett a műfaj mellett, amely egyúttal közönséget is teremt, felrázó kulturális tapasztalatot kínálva lehetséges publikumának. Vagyis az irodalom, a művészet olyan felfogásával állunk itt szemben, amely nem az alkotási folyamatot, hanem az irodalom kommunikatív értékét állítja a középpontba, és ettől nem függetlenül a művészetnek azt a képességét, hogy alkalmas önnön publikumának megteremtésére. Jenőy darabjáról először a színész Bányaváry beszél, ő lesz első vígjátékának első olvasója.[225] Kálmán, szerzőként, ugyanebben a dialógusban, szintén értelmezi művét,[226] végül pedig a harmadik személyű elbeszélői szólam auktoriális elbeszélői közlésben foglalja össze irodalomtörténeti jelentőségét.[227] A három értelmezés, annak ellenére, hogy eltérő tudásbázison jön létre, a mű *hatását* helyezi előtérbe. Bányaváry prognózisát („meg lesz bolondulva a publikum") arra alapozza, hogy *új*, eddig ismeretlen *műfaj*ban íródott, *helyzetkomikum*ra épít, és *életszerű*. Jenőy

[224] JÓKAI, *Eppur si muove,* II. 156−157.
[225] „Homéri tréfa! Csupa élet. Meghódítjuk vele a hűtlen közönséget újra. […] Új, ismeretlen genre, amitől meg lesz bolondulva a publikum." *Uo.,* II. 198, II. 200.
[226] „Itt van egy mű, mely egy új ismeretlen nem; egészen a mai életből véve, a mai kor nyelvén írva. Ha ez sikerül, akkor megtaláltuk az igazi utat." *Uo.,* II. 201.
[227] „És a siker tökéletes volt. Harmadnapra előadták a hirtelen betanult vígjátékot, s a lusta, mozdulatlan közönség ki volt lódítva helyéből. Ez kellett neki! Kép, amelyben magára ismer; nyelv, amelyet megért; humor, mely kedélyével rokon; szatíra, mely meg van érdemelve. […] S mi volt e hatás titka? Az, amit a csizmadia fedezett fel Kálmán előtt. Hogy a közönség elé állítá azon mindennapi alakokat, kiket mindenki ismer: a parlagi úrfit, a hencegő katonát, a nyaffadt úrhölgyet, a szerelmes vénleányt, a pénzért házasodó úrfit, a gyomrának élő haspókot, a kevély főurat, a renyhe parasztot, a részeges kántort, a kupaktanácsot, a részrehajló hivatalnokot, a fösvényt, az álszenteskedőt; − mindazokat, akiknek nevetségessé tétele igazságszolgáltatás a közönség előtt." *Uo.,* II. 202.

számára is lényeges az új műfaj, vagyis a vígjátéki forma, értelmezésében azonban alkotása elsősorban útkeresés, amely *társadalomábrázolás*a és modern, *élő nyelve* okán lehet alkalmas arra, hogy megszólítsa a közönséget. Az auktoriális elbeszélői kommentár a *típusrajzok*kal, a korabeli magyar társadalom jellemzői alakjainak irodalomba, pontosabban színpadra léptetésével magyarázza a vígjáték átütő sikerét, vagyis azzal, amit Horváth János óta az irodalomtörténet-írás Kisfaludy Károly egyik legfőbb érdemének tart.[228] Az elbeszélői közlés szerint azt, hogy a vígjáték felrázta a közönséget, vagyis *hatással volt*, a típusrajzok mellett *humora*, *szatirikus ábrázolásmódja* és *nyelve* magyarázza. A három értelmezés kulcsszavainak összeolvasása lényegében hiánytalanul kiadja azokat az érveket, amelyekkel az irodalomtörténet-írás mindmáig indokolja Kisfaludy Károly jelentőségét.

Tseresnyés uram asztali monológja, valamint az auktoriális elbeszélői szólam iménti kommentárja olvasható olyan *ars poétika*ként, amelyet Jókai Kisfaludy Károly irodalomszemléletével összecsengőként, saját felfogásának megelőlegezéseként azonosított, és amelyet a regényben Jenőy Kálmán irodalmi programjaként vitt színre. Az irodalomhoz való viszonyulásnak ez a formája azon a belátáson alapszik, hogy a 19. században, a szabadidő megjelenésének, az általános alfabetizáció célkitűzésének és a nyomtatott médiumok robbanásszerű növekedésének a századában az irodalom *nem* (vagy már nem, vagy nem marad) a literátus elitek belügye. Az irodalmi piac kialakulásának velejárója annak a szélesebb publikumnak a megjelenése, amelyik az irodalmi szövegben saját világának újrafelismerésére vágyik, és ennek a nevettető humor, a paródia vagy a szatíra éppen annyira hasznos eszköze, mint a könnyeket fakasztó pátosz.

Imre László kiváló tanulmánya, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái* merőben új megvilágításba és tágabb kontextusba helyezi a paródia szerepét Kisfaludy Károly írásművészetében. Lotman Puskin-monográfiája nyomán a romantikus irodalomalapítás egyik feltételeként tekint „az összeférhetetlen műfaji és stiláris törekvések kontrasztszerű" megjelenésére az „alapító" szövegekben.[229] Imre László elemzése egyrészt meggyőző példákkal támasztja alá, hogy a Kisfaludy Károly szatirikus, parodisztikus gesztusaiban félreismerhetetlen „antiirodalom" már a 20. századi abszurd irányába mutat, másrészt, hogy Kisfaludy műfaji kísérletei nem tekinthetőek a romantika meghaladásának, sokkal inkább a romantika olyan asszimilációjaként értelmezhetőek, amely egyszerre elfogadó és elutasító;

[228] Vö. HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, Művelt Nép, Budapest, 1955 (Irodalomtörténeti Tanulmányok 1.), 57.
[229] *Uo.*, 8. A Lotman-monográfia magyarul: Jurij LOTMAN, *Puskin*, ford. GEREBEN Ágnes, Európa, Budapest, 1987.

vagyis a bevezetett/kidolgozott új formák hitelességét egyúttal alá is ássa.[230] A paródiát mint a szöveg irodalmiságára való reflexiót olyan, a romantika irodalomszemléletére jellemző mozzanatként emeli ki, amely a romantika és a modernség közötti közvetítésben, sőt, talán kontinuitásban, a legfontosabb szerepet játszotta. Az irodalmiság jelzése az irodalmi sémával, az ismert formai elemekkel való szembehelyezkedés domináns műképző elemmé válik a referencialitás rovására,[231] az irodalom mint téma, a gyakori allúziók és az irónia a beleélő olvasást ugyanakkor el is idegeníti.[232] Bár a két háború közötti magyar irodalomtörténet-írás még hajlott arra, hogy (különösen a víg novellák összefüggésében) a helyzetkomikum dominanciáját az esztétikai szempontból lényegesen magasabbra értékelt nyelvi humor *hiányaként* értelmezze („a mulattató és egészséges helyzetkomikum pótolja a humort"[233]), Kisfaludy Károly nyelvi humorát, a nyelvi játékból következő komikum szerepét Szauder József már az ötvenes évek első felében fontos szövegalakító tényezőként tárgyalta.[234] Imre László Kisfaludy Károly szövegeinek irodalmiasságot hangsúlyozó önreflexivitását „a nyelv sajátos játékterének felértékelődéseként", és így a stílusparódiában megvalósuló karnevalizáció eszközeként értelmezi, amely az új irodalmi sémák bevezetésével és egyidejű felforgatásával olyan „műfaji kombinatorikához" vezet, amely az egyes műfaji normák más műfajokra való átfordítása előtt nyitja meg az utat. („Mintha az egyik műfaj a másik laboratóriumi variánsa volna.")[235] A műfaji mintázatok ironikus újrarendezése, a retorikai és grammatikus olvasatok egymással szembeni kijátszása, az egyes szövegszekvenciák ellentétes értelmű aktualizációjának egyidejű kontextuális megerősítése, az össze nem illő elemek

---

[230] IMRE, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái,* 10−11.
[231] *Uo.,* 12.
[232] Ha tekintetbe vesszük, hogy a modernségben a szöveg megalkotottsága, a „műviség" (szignalizálása) nemcsak fontossá, de önértékké is válik, akkor jogosan következtethetünk arra, hogy a romantika és a modernség közötti közvetítés vagy folytonosság olyan lényeges mozzanatáról van itt szó, amely hiányzó láncszemként cáfolhatja azt a közkeletű felfogást, amely a magyar romantika „részlegességének" tételezését összekapcsolta modernséghez fűződő viszonyának megszakítottságával.
[233] SZINNYEI Ferenc, *Kisfaludy Károly*, Pallas, Budapest, 1927 (Irodalomtörténeti füzetek 19.), 35. Szinnyei Ferenc mindenekelőtt a víg novella és a vígjáték műfajának meghonosításában látta Kisfaludy Károly érdemét, és abban, hogy megkedveltette az új műfajokat a honi közönséggel. A novellák meséjét azonban soványnak és kezdetlegesnek ítélte. A negyvenes években Hankiss János „védi meg" Kisfaludy humorát, szerinte ugyanis „humor dolgában Jókai és Szigligeti is az ő tanítványai." HANKISS, *Európa és a magyar irodalom,* 303.
[234] Vö. SZAUDER, *i.m.*, 23.
[235] IMRE, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái,* 20. A novellák és színművek közötti (poétikai) hasonlóságokra Szinnyei is céloz. Vö. SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1925, I. 52. Fried István az anekdota és a vígjáték közötti átjárhatóságot azzal magyarázza, hogy életkép narratív-leíró és dialógusformában is működőképes: „Maga (többek között) úgy igyekezett kiigazítani pályáját, hogy az Aurora terjedelmi lehetőségeinek megfelelően az egyfelvonásos színművet népszerűsítette, amely egyfelől alkalmasnak mutatkozhatott egy (akár városi, vagy udvarházi, történelmi) életkép párbeszédes megszólaltatására, másfelől a színházlátogató közönség előtt kedves kisprózai műnem, az anekdota drámai változatával szolgálhatott." FRIED István, *Kisfaludy Károly „irodalompolitiká"-ja,* Arrabona 2005, 43/2, 9−20. Itt:13.

összekapcsolásával létrejövő abszurd mintázatok az utóbbi évek Jókai-értelmezéseiben olyan meghatározó szövegalkotási stratégiákként tűntek fel, amelyek Jókai modernséghez való viszonyát is megkérdőjelezhetetlenné tették.[236] Ez pedig alátámaszthatja azt a kitüntetett érdeklődést, amelyet Jókai tanúsított Kisfaludy Károly szövegei iránt.[237]

[236] Vö. EISEMANN, *„Elmondom, ahogy megértem": A forradalom elbeszélése Jókai Mór* A kőszívű ember fiai *című regényében*; EISEMANN, *A „csittvári" krónikától a „papirográf" hírlapig*; FRIED István, *Egy furcsa Monarchia-történet: Közelítések Jókai* A Magláy-család *című elbeszéléshez* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 128−144.

[237] Szauder szerint az *Eppur si muove* is arról tanúskodik, Jókai nem sikertelenül törekedett a Kisfaludy-jelenség megértésére. Vö. SZAUDER, *i.m.*, 13.

A *Kedves atyafiak* mint *A kérők* újraírása

Mind a Jókai, mind a Kisfaludy-recepció többféle összefüggésben is tárgyalta, hogy Jókai, főként humorisztikus, anekdotikus írás- és szcenikus (pontosabban: jelenetező) szerkesztésmódja mennyit köszönhet Kisfaludy Károly vígjátékainak,[238] hogy a Kisfaludy által a magyar irodalomban sikerre vitt anekdotanovella Jókainak köszönhetően vált a magyar művészi próza meghatározó beszédmódjává.[239] Fried István a német vígjátéki dramaturgia adaptálását a magyar udvarházi környezetbe nemcsak azért tekinti sikeresnek, mert Kisfaludy ezzel megteremti a magyar vígjátéki diskurzust, hanem mert a karakterek egyéni beszédmódját és a történetalakítás dramaturgiai sémáit át tudja ültetni a víg novellák narratív struktúráiba és elbeszélő nyelvébe. Ennek köszönhető, hogy „a reformkori vígjátékon keresztül egészen Jókaiig ér el hatástörténete, s ilyeténképpen megtervezte a XIX. századi magyar irodalom egyik, lényegtelennek nemigen nevezhető vonulatát."[240] Nagy Imre is amellett hoz érveket, hogy Kisfaludynak műfajtörténeti jelentőségén túl a vígjátéki karaktereket jellemző és az egyes szereplői szólamokban realizálódó „osztott beszéd" gyakorlatának köszönhetően kulcsszerepe volt „az egyszólamú, homogén hazai epikus beszédmód lebontásában, s a reformkor záró évtizedében megszülető, a korábbinál tagoltabb-osztottabb elbeszélésmód kialakulásában is, vagyis közvetve hozzájárulhatott az epikus nyelv megújhodásához."[241] A Kisfaludy és Jókai

---

[238] Vö. FRIED István, *Jókai Mór és a magyar vígjátékhagyomány* = UŐ, *Öreg Jókai nem vén Jókai: Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Ister, Budapest, 2003, 16−48; FRIED, *Jókai Mórról másképpen*, 10, 20, 38, 79. Vö. még: SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, MTA, Budapest, 1939, I. 321; HANKISS, *i.m.*,303.

[239] Vö. IMRE, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái*; FENYŐ, *Kisfaludy Károly*, 151; SZAUDER, *i.m.*, 44. skk, 76. Szinnyei Jókaiban Kisfaludy kezdeményezéseinek művészi rangra emelőjét, tökéletesítőjét látja: „Anekdota-novellát is írtak már előtte (Kisfaludy Károly: *Mit csinál a gólya?* 1824., Gaal József: *Legenda a szomjas palócokról*. 1836. *A keresztapa*. 1843. *Az úri tehén*. 1844. s Kisfaludy egypár utánzója), de ennek is ő vált igazi mesterévé ugyanazokkal a tulajdonságaival, melyekkel a mesenovellának. Ezeket a point-re, csattanóra alapított, a csattanó felé egyenes vonalban haladó, kis elbeszéléssé bővített anekdotákat, komoly vagy víg rövid történeteket nagyon ötletesen, érdekesen és mulatságosan tudja elbeszélni. Több mint hetvenet írt ilyent, s regényeibe is gyakran szőtt efféle anekdotás történeteket." SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I. 383. „A víg elbeszélés és életkép Kisfaludy Károly és Fáy András óta évtizedekig virágzott, de az igazán művészi humoros novellát és genret Jókai teremtette meg. [….] A *Kedves atyafiak*ban, mint láttuk, a régi Kisfaludy-féle víg novellafajtát emelte művészi színvonalra." *Uo*., I. 395−396. A mellérendelő szerkesztésmód stilisztikáját Herczeg Gyula Jókainál Kisfaludy Károly örökségének tekinti. Vö. HERCZEG Gyula, *A XIX. századi magyar próza stílusformái*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1981, 186. skk. Az anekdota „személyesre hangolásáról" és ebben Jókai szerepéről vö. DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995 (Csokonai könyvtár, Bibliotheca Studiorum Litterarium 4.), 57. skk.

[240] FRIED, *Kisfaludy Károly „irodalompolitiká"-ja*, 19.

[241] NAGY Imre, *„Heraklit és Demokrit": Kisfaludy Károly és a kora reformkori vígjáték = „Mit jelent a suttogásod?": A romantika: eszmék, világkép, poétika: Tanulmányok*, szerk. NAGY Imre, MERÉNYI Annamária, Pannónia Könyvek, Pécs, 2002, 197−214. Itt: 199.

írásművészete közötti komplex összefüggésrendszert tehát napirenden tartotta mind a Jókai-, mind pedig a Kisfaludy-filológia, feltárva annak legfontosabb elemeit.

Nagy Imre a korareformkori vígjáték dramaturgiáját − az 1810−1820-as évek vígjátékainak tüzetes vizsgálata nyomán − négy állandó elem együttállásával jellemzi:

> A műveltség témája, amely e színművek központi problematikájának tekinthető, a kérők érkezésének jellegzetes motívumával találkozik, ez a cselvígjáték dramaturgiájának keretei között bomlik ki, s az esetek többségében a fikció megkettőzését, a „játék a játékban"-helyzetét vonja maga után.[242]

Ha nem tudnánk, hogy a fenti leírás a korareformkori vígjátékra vonatkozik, olvashatnánk akár Jókai Mór *Kedves atyafiak*[243] című kisregényének tartalmi összefoglalásaként is. Zsigmond Ferenc az egész életmű összefüggésében is nagyra értékelte ezt a kisregényt: a korszak legkiválóbb alkotásaként tárgyalta. Kerek novellának tartja, vagyis kiválóan megkomponált szövegnek, amelyet a friss és „egészséges" komikum emel Jókai legjobb műveinek a sorába. Hatásának kulcsát a „torzításban" látja, a szerethető, de nagyítással−kicsinyítéssel elrajzolt, karakteres figurákban. Talán ezért is tűnik Zsigmond szemében nyilvánvalónak a Dickens-hatás, illetve a rokonság Dickens *A Pickwick klub* című regényével (Linkát ugyanakkor a Kis Dorrit párfigurájának látja).[244] Szinnyei Ferenc, aki a „nagyszabású humoros elbeszélést" műfajilag az életkép és a novella keresztezéseként interpretálta,[245] már felvetette a szöveg kapcsolatát Kisfaludy Károly kisprózájával. Szinnyei, akárcsak Zsigmond, a „pompás novellát" a korszak legjobb írásának tekintette, amelyben a „Kisfaludy Károly-féle, véletlenekből, tréfás balesetekből s egyéb mulatságos jelenetekből szőtt novella-formát emeli szinte klasszikus magaslatra"[246] Jókai. Dickens-hatásként azonosította az élettel teli figurákat és a humoros környezetrajzot, és nyilvánvalóan az életképet, viszont Gulyási Sándor figuráját Tollagi Jónás ötvenes évekbeli inkarnációjaként olvasta.[247] A karakterek bravúros típusrajzait és a mulatságos jelenetek sorát tehát Szinnyei nem hozta összefüggésbe a Kisfaludy-örökséggel, de a párhuzam

---

[242] *Uo.*, 197.
[243] A novella eredetileg heti folytatásokban jelent meg a Délibáb hasábjain, 8 epizódban, 1853. március 6. és április 24. között. Első kötetkiadása: JÓKAI Mór, *Népvilág* I−II, Heckenast, Pest, 1857, I. 5−134.
[244] Vö. ZSIGMOND, *Jókai*, 116−117.
[245] „[T]ulajdonképpen hosszú életképsorozat a negyvenes évek patriarchális magyar világából." SZINNYEI, *Novella-és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I. 321.
[246] *Uo.*, 321−322.
[247] A két karakter kapcsolatára Szakács Béla, a kritikai kiadás vonatkozó kötetének sajtó alá rendezője is utal, a kölcsön ló motívumát emelve ki. Vö. SZAKÁCS Béla, *Az elbeszélések jegyzetei* = JÓKAI, *Elbeszélések* (1853−1854), 595.

a jelenetezésben és a típusrajzokban első olvasásra is nyilvánvaló. A kritikai kiadás sajtó alárendezője Szinnyei nyomán szintén a Kisfaludy-hatásból indul ki, lehetséges előzményként elsősorban *A kérők*, másodsorban a *Csalódások* és a *Három egyszerre* cselekményelemeit, motívumait és karaktereit említve.[248]

A *Kedves atyafiak* szövegének tüzetesebb vizsgálata arra enged következtetni, hogy a kisregény terjedelmű novella Kisfaludy Károly máig legismertebb vígjátékának, *A kérők*nek az újraírásaként értelmezhető. A *Kedves atyafiak* feszes, jelenetező szerkezete önmagában is utal a vígjátéki, vagyis drámai pretextusra. A fabula 8 nap (augusztus 7-től augusztus 14-ig) történetét meséli el, a szüzsé azonban négy nap eseménytörténetére koncentrálódik, amelyet az elbeszélés négy nagyjelenet köré épít, fontos szerephez juttatva a Genette által szintén *jelenet*ként definiált párbeszédet, vagyis az elbeszélt idő és az elbeszélés aktusának ideje közötti ekvivalenciát is. Az elbeszélői szólam elsősorban a látható és hallható történések, a szereplők akcióinak (sokszor beszédcselekvésbe forduló[249]) tudósítására korlátozódik, ezért a kivonatos elbeszélést is inkább a „lassúság" jellemzi. A gyorsabb tempójú kivonatos elbeszélés csak az ötödik jelenetben kerül meghatározó túlsúlyba, amelynek azért is lehet jelentősége, mert a bonyodalom csúcspontján és a „megoldáson" ekkorra már túljut az elbeszélés. A novella zárlatában a drámai epilógusok hagyományát követve az elbeszélő mulatságosan zanzásítva, nem egészen egy könyvoldalnyi kivonatos elbeszélésben foglalja össze az elbeszélés valamennyi fontosabb szereplőjének további sorsát, és ezt a részt el is választja a szövegtörzstől.

A szüzsé szerkezete vázlatosan a következőképpen írható le:

[248] Vö. *Uo.*, 594–595.

[249] A harmadik személyű, külső nézőpontú elbeszélő ezért is variálja változatosan a szereplői szólamok idézésének lehetőségeit: a harmadik személyű történetmondás gyakran él a függő beszéd és a szabad függő beszéd lehetőségével. Ez szintén a jelenetszerűséget, az elbeszélés tempójának a dialógus ételmében vett jelenethez való közelítését szolgálja.

Jelenet	Helyszín	Időpont	Esemény	Szereplők
1.	Kassay Lőrinc háza	1840. augusztus 11.	a Berkessyékhez leánykérőbe utazó Gulyási-család megérkezése Kassayékhoz; vacsora Kassayéknál	Kassay Lőrincz és családja; Gulyási Menyhárt,[250] felesége, Sajtóry Zsuzsánna; fiaik: a kérő Sándor és öccse, Péter
2.	Hamvasi Ábrahám háza	1840. augusztus 11.	a Berkessyékhez leánykérőbe utazó Tállyai család megérkezése Hamvasi Ábrahámhoz; vacsora Hamvasinál	Hamvasi Ábrahám; Boriska, a „házvezetőnője”; Tállyainé Hamvasi Erzsébet; gyermekei: a kérő Károly és húga, Lizike
3.	Csalváry Júlia háza	1840. augusztus 7.	Nánásy bácsi megbízása az esküvő előkészítésével; szakítás Sós Kálmánnal; Nánásy bácsi sikertelen visszahívása	Nánásy bácsi; „húga”, Csalváry Júlia, a gazdag (és víg)özvegy; szeretője és egyúttal Berkessy Linka harmadik kérője, Sós Kálmán

[250] A névalakokat a kritikai kiadásnak megfelelően használom, mivel végül a könnyebb visszakereshetőség érdekében a kritikai kiadás szövegének használata mellett döntöttem. A *Kedves atyafiak* esetében ez azért különösen nehéz, mert bár a kritikai kiadás sajtó alá rendezője az első kötetkiadás szövegét tekintette alapszövegnek, amelyet a Délibáb szövegvariánsával és a későbbi Nemzeti Kiadás szövegével vetett össze, olvasóként mégis az lehet a benyomásunk, hogy a NK szövege „hitelesebb”, Jókai nyelvéhez közelebbi szövegváltozat. Nagy Miklós a Jókai névadásának szentelt tanulmányában, amely egyebek mellett azzal a jelenséggel is foglalkozik, hogy Jókai sokszor fölcserélte hősei és hősnői nevét, és „nemcsak a hírlapi közlés, hanem még az első kiadás szövegében is”, a komikus hangzású nevek sorában, amelyet Jókai „kártékony vagy üresfejű” karakterek leleplezésére használt, a *Gulyássy Menyhért* névalakot használja. Vö. NAGY Miklós, *Szilárdy Leandertől Mócli bérkocsisig: Jókai névadásáról,* Forrás, 2001/1, 68−77. A Gyulássy „elírás”: 72. Ez valójában kontamináció, de attól tartok, nem teljesen véletlen. A kritikai kiadás a „Gulyási” névalakra egységesíti a családnevet, arra hivatkozva, hogy a „Gyulássi” forma csupán egyetlen egyszer, a bemutatkozó jelenetben fordul elő. Ez a kétféle írásmód azonban a szöveg kiadási hagyományának a része lett, amelyhez a Jókai életében megjelent valamennyi kiadás ragaszkodott. Talán nem véletlenül: Kassay Lőrinc ugyanis nem emlékszik az állítólagos rokonnal való állítólagos találkozására az 1830-as győri tisztújításon. Bár mindent megpróbál, hogy felidézze, de végül az érkező vendég kénytelen elárulni a nevét a „rokonnak”. Vagyis nemcsak a szöveghagyomány, de a kontextus is megengedte volna a kettős névalak fenntartását. (Az egységesítés több névalakot is érint a szövegben.)

4.	Berkessy Gábor háza	1840. augusztus 12. délelőtt, dél	kérők megérkezése; ebéd Berkessyéknél; ebéd utáni kikocsizás, ló elragadja Sándort	Berkessy Gábor; leánya, Linka; a kérők: Gulyási Sándor, Tállyai Károly és Sós Kálmán; a Gulyási család; Tállyainé és Károly húga, Lizike
5.	Júlia háza	1840. augusztus 12. délután	Sándor megérkezése Júlia házába	az elalélt Sándor; Júlia
6.	Júlia háza	1840. augusztus 13.	Gulyásiék megérkezése Júlia házába; ebéd, Sándor és Júlia esküvője	Nánásy bácsi; Gulyásiék; Sándor és Júlia
7.	Mező	1840. augusztus 14.	párbaj elmaradása; Károly megkéri Berkessy Gábortól a leánya kezét	Tállyai Károly; Berkessy Gábor
8.	Epilógus	A következő hét év története egyetlen oldalon		

A fenti táblázatból látható, Jókai miként aknázza ki a narratív fikció eszköztárát. A vígjátéki szcenika linearitásával szemben az egyidejűleg, de más helyszínen lezajló párhuzamos történések csak az olvasási folyamatban, a könyv térszerűségében követik egymást, a kisregény imaginárius világában egyidejűek maradnak. A szüzsé logikája megengedi, hogy a fabula időrendjében legkorábbi eseményeket a narrátor csak a hat nappal később történtek után beszélje el. Vagyis a kisregény szakít a lineáris történetvezetéssel, az időbeli és térbeli ugrásokra az elbeszélő ugyanakkor humorral reflektál. Az olvasó először a Kassay-házban értesül arról, hogy Gulyási Sándor, pontosabban a szülei szeretnék megkérni a jómódú, köztiszteletben álló Berkessy Gábor Lina leányának a kezét. A következő jelenet azt beszéli el, hogy egy másik vármegyében ugyanezen az estén miként érkezik meg a Tállyai család a mord agglegény nagybácsihoz, hogy másnap ugyancsak Berkessyékhez induljanak leánykérőbe. A harmadik jelenet viszont egy hat nappal korábbi eseménysorba enged bepillantást, amelyből

kiderül, hogy Berkessy Linának van egy harmadik kérője is, akivel azonban a vígözvegy Csalváry Júlia kíván frigyre lépni. A kisregény központi, terjedelmileg is leghosszabb jelenete, a kérők megérkezése a Berkessy-házba és versengésük az ebéd alatt tehát azután következik, hogy a kérőkkel és a sikerüket támogató vagy hátráltató rokonokkal már megismerkedett az olvasó. A fentiekből két dolog kiolvasható. Jókai novellája olyan elbeszélő szöveg, amely amellett, hogy maximálisan kihasználja a narratív fikció lehetőségeit, a párbeszédes részek kulcspozícióba helyezésével és a jelenetező tagolással, az egyes epizódok poentírozó, haranggörbeszerű szerkesztésével egyértelműen előhívja az olvasóból a vígjátéki olvasat lehetőségét. A novella vígjátéki struktúrája itt is a három kérő versus két menyasszonyjelölt asszimetriájára épül, ez az asszimetria azonban a cselekményláncok alakulásában is visszatér. Miközben a három „előkészítő" jelenet mindegyike aköré épül, hogy Berkessy Linkát egy napon három kérő tervezi feleségül kérni, aközben a Berkessy-ház ebédjelenete után, amelyben „eszkalálódik" a bonyodalom, és ezért minden szempontból az eseménytörténet legfontosabb szakaszának tekinthető, az összekuszált viszonylatok feloldását nem Berkessy Linka eljegyzése, hanem Csalváry Júlia és a gyanútlan, a lovaskalandtól még kába Sándor házasságkötése jelenti. Az esketés epizódja ráadásul önálló, ma is élő anekdota, amely bohózati színpadiasságával azt a benyomást kelti az olvasóban, mintha le is zárná az elbeszélő a novella vígjátéki cselekményét.[251]

Mind *A kérők,* mind a *Kedves atyafiak* bonyodalma abból (a vígjátékirodalomból közismert) sémából indul ki, hogy három kérő pályázik egy eladó sorban lévő, jómódú kisasszony kezére (mindkét esetben özvegy, leányát egyedül nevelő apa egyetlen gyermekéről van szó), végül azonban mindkét esetben két pár „talál egymásra", az egyik a véletlennek köszönhetően; a harmadik, „hozományvadász" kérő azonban hoppon marad. Ahogyan *A kérők*ben, úgy a *Kedves atyafiak*ban is Károly az, aki végül elnyeri az „eredeti" menyasszony kezét. Több névazonosságot nem találunk, de a karakterek közötti párhuzam nyilvánvaló: a két hozományvadász meghatározó jellemvonása a hiúság. Ahogyan Károly szemében Szélházy,[252] úgy Berkessy Gábor szemében Sós Kálmán is ezért válik nevetségessé. A cserfes Lizike felhívja az asztalnál mellette ülő Berkessy figyelmét arra, hogy ebéd közben a poéta magát nézi a

[251] „Sándor oda hagyta magát állítani az eskető asztal elé, mint egy áldozatra szánt bárány, s mikor a pap azt kérdezé tőle: szereted-e ezt a tisztes hölgyet, kinek kezét kezedben tartod? elfelejtett rá felelni, csak nézett farkasszemet a tisztelendő úrral, míg az apja bele nem kiáltott: »szereted hát! hogyne szeretnéd, persze hogy szereted«." *Kedves atyafiak,* 228. (Az anekdotikus epizódok folklorozálódásával összefüggésben erről a szöveghelyről márvolt szó a 104. lábjegyzetnél.)

[252] Szélházy: „Szívesen tanítanám az urat, de mennem kell, egy lehajló ág minden fürtjeimet lerontá." Kisfaludy Károly, *A kérők: Eredeti vígjáték három felvonásban* (1819) = KISFALUDY Károly *Minden munkái* II, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7], 239−293. Itt: 270.

tükörben, később pedig saját magában gyönyörködve, maga magának szónokol. Berkessyt ez nemcsak a tószt-epizódban, de későbbi beszélgetésük során is feltartóztathatatlan kacagásra ingerli.[253] Az elbeszélő azonban arról is beszámol, hogy az áldomáshoz készülődve Sós Kálmán, akárcsak Szélházy, a frizuráját is megigazítja a beszédhez. Vagyis miközben az elbeszélő Kálmán testbeszédének, tekintetének és arcjátékának leírásán keresztül humoros, de pontos lélektani profilt állít fel a narcisztikus költőről, a hajat igazgató kézmozdulat felidézésével vissza is utal Szélházy mondatára, amellyel megindokolja a második felvonás ötödik jelenésében a Károllyal folytatott beszélgetés váratlan berekesztését.

Lizi, akárcsak *A kérők* Lidije, „játékmesterként" mozgatja a szálakat, kedves, szeretetreméltó intrikus, aki lényegében rendezőként lép színre mindkét történetben. Lidi is és Lizi is úgy igyekszik segíteni a bátyján (ki-ki a maga Károlyán), hogy a hozományvadász kérővel elhiteti, a kiszemelt menyasszony vagyontalan. Míg Lidi ehhez a hű szolgáló, Ferenc segítségét veszi igénybe, és a szerepcsere eszközéhez folyamodik, addig Lizi maga hiteti el Sós Kálmánnal, egy „véletlenül" elejtett megjegyzéssel, hogy Berkessy anyagi gondokkal küszködik, és veszi ki Sós Kálmán zsebéből a naplót, amely leleplezi, hogy a Regélőben Linkának dedikált vers eredetileg Júliának íródott. A szövegnek nem csupán a dedikációja árulkodó: a két verzió egyetlen ponton eltér egymástól, Sós a „szőke" jelzőt „barnára" cseréli. A „két menyasszony" szembeállítását tehát Jókai is összekapcsolja a szőke-barna ellentétével, mivel azonban ennek a Jókai-novellában más funkciója nincs, értelmezhető *A kérők* „párhuzamos szöveghelyére" tett utalásként. Sós Kálmán álnokságát ugyanis a Regélő és a naplóban szereplő eredeti, a kézirat dedikációjának az eltérése leplezi le. Az „eredeti" dedikáció elkülönbözése tehát (mind a Regélőbeli címzett, Linka, mind az olvasó számára) felszámolja annak lehetőségét, hogy a „szerelmes verset" ne irodalmi szövegként, fikcióként, hanem versbe szedett, „megtörténő" szerelemi vallomásként lehessen interpretálni, olyan vallomásként, amely a formáját és médiumát az irodalomból kölcsönzi, de végrehajtott beszédaktus. *A kérők* Ference Tamásnak, Perföldy inasának szintén elszólásként adja tudtára Lidi koholmányát (vagyis hogy nem Máli, hanem ő, Lidi lenne a kapitány „igazi" lánya és egyúttal örököse).

[253] „Kálmán úr oda néz abba a tükörbe, s igen meg látszik elégedve lenni méltóságos tekintetével, kezeinek minden mozdulását onnan nézi ki, még az ételt is a tükörbe nézve eszi, s fogait is a tükörből piszkálja. E dolgot senki sem látszik észrevenni, egyedül a kis, csintalan Lizinka vette szemügyre, […] Végre Kálmán felemelkedék székéről, fogja a poharát, s haját ideálisan felborzolva, egyet köhintett, jelt adván vele, hogy áldomást akar inni. [...] – Nézze csak bácsi, súgá Liza Gábor úr fülébe, Sós Kálmán hogy beszél magához a tükörben. Gábor úr odapillantott s meglátá, hogy Kálmán csakugyan meredten a tükörbe nézve beszél, minden mozdulatot, minden arckifejezést onnan tesz, bámulatos önelégültséggel látszik önmagában gyönyörködni, éppen mintha csak önmagának tenne szerelmi vallomást." *Kedves atyafiak*, 208−209. „És íme a gonosz lelkek megint eleibe állítanak egy tükröt, s ő megint elfelejtkezik magáról s ezt a szót: »uram« mind kéz-, mind fejmozdulattal magamagához intézi. Abban a pillanatban Gábor úr észrevéve ezt a furcsa attitűdöt, újra elkezdi azt a tegnapi óriási kacagást, melyet ezúttal Kálmán kénytelen volt tökéletesen magára venni." *Kedves atyafiak,* 222.

Tamás fejébe pedig azzal a mondattal vési be a cselt: „Megcsalnak; a szőke az igazi – ej! elárultam, pedig meg volt tiltva."[254] Ferenc, ahogyan Lizi is, azzal akarja beszédpartnere számára hitelessé tenni a fikciót – vagy ha úgy tetszik, a jó cél szolgálatába állított hazugságot –, hogy akaratlan elszólásként állítja be a célba juttatni kívánt üzenetet, és végül mindketten megesketik a lóvá tett beszélgetőtársat, hogy a birtokukba jutott információt, titokként kezelik, senkinek nem adják tovább.[255]

A fikció önfeltárásaként[256] is értelmezhető irodalmi utalások funkciója egyik esetben sem merül ki a szöveg megalkotottságának, irodalmiasságának a jelzésében, legalább ilyen fontos, hogy az olvasmányok értelmezik az egyes szituációkat, jellemzik a karaktereket, kifejezésre juttatják önértelmezésüket. Az irodalmiság szignalizálása a vígjátékban és a novellában is kulcsszerepet játszik. Míg *A kérők* a *Kesergő szerelem* VI. énekének soraival indul, vagyis a felütésbe vendégszöveg kerül, amelyet Máli olvas, a *Kedves atyafiak* zárlatában az auktoriális elbeszélői szólam az olvasó megszólításával a rossz versek szerzői iránti szánalomra szólítja fel az olvasót.[257] Máli a *Kesergő szerelem* lírai beszélőjének kételyeiben saját érzéseire ismer, úgy érzi, a vers beszél helyette. Károly maga is költő, a daltöredék, amely az asszonyi érzések ingatagságát énekli meg,[258] Lidi érzékenységét éppúgy sérti, mint Máliét, aki viszont a verset saját „jellemzéseként" értelmezi („Minthogy bennem képzelte az egész asszonyi nemet, tehát – megbocsátok."[259]). Károly azonban a verset csupán egy kedélyállapot kifejeződésének tartja („komor kedvnek szülöttje"), és éppen erre hivatkozva kéri húgát és Málit arra, ne vegyék azt komolyan („ne figyelmezz reá"). Baltafy az I. felvonás 4. jelenésében azért mondja, hogy Károly „a levegőben keres magának hölgyet", vagyis házasulandó, felelősségteljes férfiként nem vehető számításba, mert „könyveket forgat és verseket firkál,"[260] ráadásul „a legfelségesebb óda sem tartja ki a házat."[261] Baltafy tehát azért nem becsüli sokra az írást („firkál"), mert nem tekinti komoly munkának: nem kenyérkereső foglalkozás, a

[254] *A kérők*, II. felvonás, 1. jelenés, 263.
[255] Ferenc: „Földi, most tudod – de ne szólj! hallod tovább ne mondd!" *Uo.*; Lizi: „De ne szóljon felőle senkinek." *Kedves atyafiak,* 221.
[256] Wolfgang Iser a fikció önfeltárását is fikcióképző aktusnak tekinti, amely legalább olyan fontos, mint a szelekció és a kombináció: „Az irodalmi szövegek egy sor, önnön fiktív voltukra rámutató jelzést tartalmaznak, […] az önfeltáró fikcionális szöveg azt jelzi olvasójának, hogy magatartását meg kell változtatnia. Ha az olvasó elvéti a szerződéses jelet, az helytelen reakcióhoz vezet – ez az irodalom gyakori témája." Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein,* ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 32–33.
[257] „Csak Kálmán boldogtalan most is. A nagy reményű szellemből az idő jártával meghasonlott kedély, félreismert lángész leve. Valahányszor rossz verseket olvastok, gondoljatok reá, s legyetek iránta szánalommal." *Kedves atyafiak,* 231.
[258] *A kérők*, I. felvonás, 3. jelenés, 246.
[259] *Uo.,* 247.
[260] *Uo.,* 252.
[261] *Uo.,* 253.

legnagyobb művekből sem lehet megélni. A fiatal generáció számára viszont éppen a költészet az, amely a hangulatok és érzések médiumaként lehetővé teszi az önkifejezést (Károly); nyelvet, szavakat és modelleket kölcsönöz az önmegértéshez, ezen keresztül pedig a helyzetek, emberi szituációk értelmezéséhez (Máli). Margit szemében, aki az imádságoskönyvön (*Rózsás Kert*) kívül élete során csupán Genovéva históriáját, vagyis a szent életének ponyvafeldolgozását olvasta, Máli olvasmánya eretnekség, amely minden bajnak a forrása.[262]

Az irodalmi önreflexió különféle formáinak gazdagsága jellemzi a *Kedves atyafiak* szövegét is. Míg *A kérők*ben az irodalomhoz való viszonyulás kétféle módozatát a vígjáték az idősebb és a fiatalabb generáció (Baltafy és Margit versus Károly, Máli, Lidi) szembenállásaként viszi színre, addig a *Kedves atyafiak*ban már nem az elfogadás–elutasítás kétosztatú logikája határozza meg a karakterek irodalomhoz való viszonyát. Az irodalom tagolt, erősen differenciált rendszerként tűnik fel a kisregény imaginárius világában, amelynek nemcsak médiumai,[263] de felhasználói és (így) funkciói is sokfélék lehetnek. Lina felvilágosult nevelését az elbeszélő úgy adja tudtul az olvasónak, hogy felsorolja a járatott irodalmi hetilapokat, míg Berkessy Gábor önértelmezésében fontos szerepet kap, hogy kiváló a könyvtára, szobája falán pedig magyar íróportrék lógnak. Az irodalmi mező osztottsága másfelől azzal is összefüggésben áll, hogy az irodalom presztízse magas, hiszen az irodalom presztízse, az írással kivívható elismerés a Sós Kálmán-féle dilettánsokat is az irodalom küzdőterére csábítja. Berkessy a Sós Kálmánnal folytatott vitában különbséget tesz az értékes és értéktelen irodalom között, vagyis az irodalom „művelése" már nem önérték akkor, amikor az irodalmi termelés a médiumok sokasodásával a dilettáns és esztétikailag értékelhetetlen szövegeket is olvasásra kínálja az értékesek mellett.[264] Az elbeszélés egy korábbi pontján az auktoriális elbeszélői szólam hasonló kommentárral adta tudtára az olvasónak, hogy Sós Kálmán verse a Regélőben (amelyet Linkának dedikált, és arra próbált felhasználni, hogy a nyomtatásban látott vers és dedikáció hatásával a lányt megnyerje magának) legfeljebb funkcionális versezet, de semmiképpen sem „igazi" irodalom. Az elbeszélői megjegyzés

[262] Vö. *A kérők*, I. felvonás, 7. jelenés, 258–259. Margit: „Himfy Szerelmei! szörnyűség! Isten bocsáj! mely eretnek könyv! a tűzbe vele!" *Uo.*; „Az átkozott könyvek! úgy van, megmondottam – Isten bocsáj! ha a sátán másképen nem tud incselkedni, tehát szerelmes verset ír." *Uo.*, III. felvonás, 8. jelenés, 287.

[263] Lina hímzőasztalán az Athenaeum, a Regélő és a Honművész számai fekszenek (vö. *Kedves atyafiak*, 190.), irodalmi hetilapok, amelyek között nagyon világos a munkamegosztás. Berkessy Gábor Sós Kálmán vádjára (miszerint Berkessy a költőket „nevetséges embernek" tartaná), azzal válaszol, hogy *könyvtár*ából „semmi becses irodalmi termék nem hiányzik", szobája falain pedig „irodalmunk legjobbjainak arcképei függnek." *Kedves atyafiak*, 223.

[264] „[N]evetségesnek találom azt a fattyú költészetet, mely a gyümölcsösfa derekán innen-onnan kihajt, s csak zöldül, de még csak virágokat sem hoz; tisztelem, becsülöm azokat a széplelkeket, akik komoly tanulmánnyal, ragyogó lángésszel lépve hivatásuk pályájára, nemzetünknek becsületére, büszkeségére válnak; de hogy minden nádi hegedűt eolhárfának tartsak, azt már nem cselekszem;" *Uo.*, 223.

azonban a magyar irodalom természetére általában is reflektál, pontosabban arra a tényre, hogy nálunk mindig is virágzott a tiszavirág életű, dilettáns irodalom:

> Azon faja volt ez a verseleteknek, mik húsz év előtt alkoták az ifjú irodalmat (mert nálunk mindig volt ifjú irodalom, mely sohasem érte meg az öregkort), szorongatott lelkesedés, egetmászó poézis, étvágytalan kívánságok, szárnyas betűk, hangzó szavak; mik akkor oly kedvesek voltak, s mikben volt legalább annyi jó, hogy ha nem is volt bennök érzés, legalább nem is csábítottak érezni.[265]

Az implicit szerző ironikus, nyelvi humorba csomagolt kritikája azonban azoknak az irodalmi szövegeknek a létezését, amelyek megjelenésükkor olvasóra és tetszésre is találnak, ám gyorsan feledésbe merülnek, nem rendkívüli vagy elkerülhető jelenségként, hanem az irodalom „normális" működésmódjának velejárójaként kezeli. (Hiszen: ezek a szövegek biztosítják a friss olvasmányokat; hogy mindig legyen mit olvasni, és kiválasztódhassanak azok a művek, amelyeket végül megőriz az irodalmi emlékezet.) A használati irodalmat tehát az esztétikai irodalom valamifajta előfeltételének tekinti. Az implicit szerző önreflexív iróniája ugyanakkor magára a *Kedves atyafiak* szövegére is érthető (hiszen az olvasás időpontjától függően vagy arra utal, hogy ezután fog, vagy arra, hogy már döntött a sorsáról az irodalom emlékezete!), a szöveg irodalmiságára irányítva ezzel is a figyelmet.

A hasonló önértelmező, az irodalom működésmódjára, témáira reflektáló szövegrészek mindvégig fontos szerepet játszanak a kisregényben. Az implicit szerző először Kassay Lőrinc, majd Berkessy Lina karakterével összefüggésben konfrontálja az irodalom „gyakorlatát" saját elbeszélői praxisával, mindkét esetben sok humorral fűszerezve a valójában esztétikai reflexiót. Ahogyan Lőrinc, úgy Lina sem „költői" tárgy, mindketten olyan karakterek, akiket az olvasó az életből és nem az irodalomból ismerhet:

> [A] költő meg mit csináljon ilyen becsületes emberekkel, akikben még csak annyi regényesség sincsen, hogy a más feleségét elszeressék, vagy valakit párbajban egy görbe nézésért főbe lőjenek.[266]

> Valóban nagy gorombaság, amit ezek a költő urak elkövetnek a világgal; már szerintök annak, aki nem tökéletes szépség, joga sincsen igényt tartani a boldogságoz, mindazok

[265] *Uo.*, 194.
[266] *Uo.*, 145.

> a nők, kiknek arcát rózsákhoz és liliomokhoz nem lehet hasonlítani, nem is egyébért születtek, mint hogy megcsalassanak, ráadásul adassanak pénzeikért, pénz nélkül pedig éppen elő sem fordulnak regényben.[267]
>
> Linka is azon női alakok közé tartozott, kiket a természet nem tett ragyogókká. Szerencsére azon öntudatra nem enged a természet senkit jönni, hogy magáról elhiggye, miszerint nem szép. Az nagy szerencsétlenség lenne, s képes volna igen rosszá tenni az embert. Aligha volna az jólelkű ember, ki a tükörbe nézve, valamit fel ne tudna fedezni magán, mi arcát kedvezővé teszi, és amit valóban más is észrevehet rajta hosszasb figyelem után. Ezek az eszmék ugyan nagyon ártanak a klasszikus fogalmaknak, s a szépműtan vissza fog borzadni annak hallatára, hogy a nem szép is lehet költészet tárgya, de ki tehet róla, hogy annyira elszaporodott az ember a földön, hogy egészen benőtte tarka népeivel az olympi egyformaságot, s a néger és a lappón szépnek találja a maga párját, s még olyan vakmerő is akad, aki azt állítja, hogy a szellem is lehet szép.[268]

Az élet és az irodalom szembeállításával az elbeszélő nem egyszerűen azt állítja, hogy az olvasó által már ismert, „bejáratott" költői, regényírói gyakorlat bizonyos tárgyakat (például a nem szépet, a rútat vagy a hétköznapit) kizárt a témái közül. Az implicit szerző „irodalommal" folytatott vitája mindenekelőtt azt az elbeszélői stratégiát jelenti be „újként", amely a korábbi olvasói és esztétikai elvárásokhoz képest a mindennapi életből, a hétköznapi karakterek hétköznapi élettörténetéből veszi regénytémáját, szakítva a kalandos, nem hétköznapi, a kivételes kuriózumának regényességével. Az az „antiirodalom", amelyet Jókai impicit szerzője itt bejelent, lényegében szakítás a hősök és hősnők, a történelmi tárgyú, eposzi irodalom paradigmájával, és a „köznapiságnak", annak a humorra, iróniára, szatírára építő kortárs társadalomrajznak az irodalmi programja, amelyről Tseresnyés csizmadiamester is meg akarta győzni (és meg is győzte) Jenőy Kálmánt az asztali beszélgetés jelenetében.

Az egyes karakterek az irodalomhoz való viszonyulás sokféle lehetőségét viszik színre. Nánásy bácsi e tekintetben Baltafy utódja: a „költő" szerinte „éhenkórász", fiatal és ismeretlen ember.[269] Sós Kálmán teátrális fellépéseihez az irodalmi sztereotípiák kínálják a különféle mintákat.[270] Sándor és Lina párbeszédében a bumfordi kérő teljes megsemmisüléséhez vezető

[267] *Uo.*, 187.
[268] *Uo.*, 188.
[269] *Uo.*, 178. sk.
[270] Két példa: „oly arccal lépett be az ajtón, mint Hamlet a koponyával"; „lord Byron-képet csinált s szemeit forgatva mondta." Vö. *Uo.*, 180, 181.

első lépést az jelenti, amikor a „költő” szót Sándor (Stanley Fishtől kölcsönözve a kifejezést[271]) *félre-elő-olvassa*. Linka azonban felhívja a figyelmét a félreértésre, vagyis hogy az írókra és nem a pénzköltőkre gondolt. Sándor erejét megfeszítve próbál megfelelni beszélgetőpartnere elvárásainak, és értelmes válaszokat adni a kérdéseire (sikertelenül). Asszociációinak sorában mindaddig nem merül fel semmi irodalommal kapcsolatos, amíg Lina nem tisztázza saját, intencionált beszédkontextusát, vagyis nem magyarázza el beszélgetőpartnerének, hogy mi a beszélgetés tárgya. Sándor, aki oly mértékben nem érdeklődik az irodalom iránt, hogy a *költő* szó hallatán nem az irodalom jut az eszébe, érdektelenségét és tájékozatlanságát nem meri bevallani. Kísérlete, hogy Linka érdeklődő kérdéseire helyes válaszokat adjon, végül komédiába torkollik: hogy olvasta-e Vörösmartyt, azzal a viszontkérdéssel felel: „Óh, azt igen. Ugye az az, amit Kisfaludy írt?”[272] Amikor pedig Linka közli vele, hogy „Vörösmarty maga a költő”, ismét csak helyesel, azt bizonygatva, hogy olvasta Vörösmarty művét, a „Kisfaludyt”. Sándor viselkedését nem pusztán az motiválja, hogy meg szeretne felelni a lány elvárásainak; azzal is tisztában van, hogy a megváltozott társadalmi nyilvánosság a műveltségről alkotott képet, a bon ton szabályait is átalakította. Már nem „illik” bevallani, hogy nem tud Vörösmartyról vagy Kisfaludyról.

A szerzői név és a műcímek felcserélése ugyanakkor a történeti elbeszélések címadási szokásainak homályos ismeretéről tanúskodik. A jelenet humora egyidejűleg több tényezőre is visszavezethető. Az egyik Sándor igyekezete, amellyel a számára ismeretlen költő nevét igyekszik ismertként beállítani. Az első hiba, amelyet elkövet, hogy másként azonosítja a párbeszéd kontextusát, mint partnere. A második, hogy nem ismeri fel azt a köznapi beszédben gyakorta használt metonímiát, amikor a szerzői név a művek helyett áll. A harmadik pedig, hogy képtelen a beszélgetésben a tanulásra: korrekció helyett megismétli az egyszer már elvétett téves hozzárendelést. A helyzetkomikum forrása, hogy a párbeszéd lépésről lépésre ássa alá a kommunikáció Jakobson által leírt tényezőit. Az olvasó és Linka számára is nyilvánvaló Sándor célja, hogy a dialógussal megnyerje a lány kezéért folytatott versengést, ám a kommunikáció aktusában a referenciális funkció működését több minden is blokkolja. Lina (akit meg kellene győzni, hogy riválisait legyőzze) folyamatosan a metanyelvi funkció használatára, vagyis a kód ellenőrzésére kényszerül. A jelenet tehát a párbeszéd, a kommunikáció „működésképtelenségét” viszi színre. Sándor két, egymást követő kísérlete ugyanannak a hibának a megismétlése. A számára ismeretlen, semmit nem mondó szerzői névre

[271] Vö. Stanley FISH, *Van szöveg ezen az órán?* ford. KÁLMÁN C. György = *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Ictus, JATE, Szeged, 1996, 265−282. Itt: 274.
[272] *Kedves atyafiak*, 200.

(hiszen egyetlen művet sem tud hozzákapcsolni) egy másik szerzői névvel válaszol, amely ismét egy téves hozzárendelés eredménye (hiszen a név számára ebben az esetben sem szerzői, amennyiben nem a szövegkorpusz jelölője). Sándor, aki nem olvas, a „Vörösmarty" jelölőt történeti személynévként, egy regényes fikció hőseként, műcímként veszi használatba. A hibás használat a név hangzásának és a historikus témájú költészetből ismert címadási konvenciónak az összekapcsolásán alapszik, és kétszer is megismétlődik. Sándor kombinatorikájában tehát Kisfaludy Vörösmarty, Vörösmarty pedig Kisfaludy „szerzője" lesz: az íróból, a fikció szerzőjéből csinál fikciót. Az irodalmi szöveg (implicit) olvasója számára a valóság és a fikció tengelyének megfordításaként azt is sugallja ezzel, hogy a szerző neve, hiába mutat rá deixise a biográfiai személyre (akinek a portréja a párbeszéd helyszínéül szolgáló ház egyik szobájának falán lóg, vagyis metaforikusan és metonimikusan egyszerre helyettesíti és teszi jelenvalóvá a távollevőt), a nyilvánosság számára lényegében fikcióként, a teremtett hősökkel azonos státuszban, az irodalom imaginárius univerzumában érhető csak el.

Kisfaludy hivatkozása a kisregénynek ezen a pontján azért is válhat jelentésessé, mert a *pun* Jókai által kedvelt azon formája, amely a különböző nyelveken (főként a magyarban és a németben) hasonlóan hangzó, de eltérő jelentésű szóalakok felcserélésére épül, és a két játékba hozott kontextus variálásával válik a humor, a komikum forrásává,[273] *A kérők*ben is fontos szerepet kap, a *Kedves atyafiak*ban pedig Jókai újraírja a vígjátékból ismerős dialógust. A II. felvonás második jelenésében Szélházy inasa, Vilhem szénát kér Ferenctől, a tört magyarsággal elmondott mondatban azonban a *széna* szó németül (*Heu*) szerepel, mert az inasnak nem jut az eszébe a magyar kifejezés. Ferenc a *háj* hangalak alapján Vilhelmet a kulcsárnéhoz utasítja, amikor pedig Vilhelm észleli a félreértést − és ennek hangot is ad a kommunikáció fatikus funkcióját mozgósítva −, *szén*re korrigál. A *félre-elő-olvasás*t a két ellentétes kontextus (az emberi és az állati táplálék) után, Vilhelm önkorrekciója egy továbbival egészíti ki (fűtőanyag), a *szén-széna* hasonló hangzása azonban végül Ferencet hozzásegíti a hibás magyar mondat helyes értelmezéséhez.[274] A párbeszéd humora az intenció és a partner értelmezése közötti szakadásból fakad, amely a ló és az ember felcserélésére hívja fel az olvasót. A *Kedves atyafiak* második jelenetében lezajló párbeszédben ló és ember látszólagos (hiszen tagadó értelmű) felcserélése olyan reakció, amellyel Matyi, Tállyaiék kocsisa próbálja „hatástalanítani" a

[273] A kétnyelvű közegben létrejövő „kvázi" homonímiákból kibontott pun, humor szerepéről Jókainál vö. FRIED István, *Megosztott személyiség, én-kettőződés Jókai Mór regényeiben:* Az élet komédiásai *értelmezéséhez* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 83; illetve HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság,* 95−97.

[274] II. felvonás, 2. jelenés: „Vilhelm: Huszár! háj kell − Ferenc: A kulcsárnétól kérj. Vilhelm: Mit rossz eszik – Ferenc: Ha rossz, nem tehetek róla. Vilhelm: Ah! nem érteni – szenet – Ferenc: Úgy! talán szénát – mindjárt megyek." *A kérők*, 263. Szintén a hasonló hangzáson alapul a *principális* szó „népi etimológiája", Tamás Perföldyt, a gazdáját *Princis Pál*ként említi Ferencnek. Vö. *Uo*., II. felvonás, 1. jelenés, 262.

házigazda Ábrahám úr értetlenkedését, és rákényszeríteni a megértésre.[275] A „hát kinek az a széna?" és „minek az a kocsma" olyan viszontkérdések, amelyek egyfelől a válaszadás elkerülését vagy legalábbis elodázását szolgálják, úgy, hogy szándékkal függesztik fel a párbeszéd ott és akkor kontextusát, a beszédszituáció figyelmen kívül hagyásával lényegében mindkét esetben *félre-elő-olvasás*t színlelve. A „nem magamnak, hanem a lovamnak" és a „nem a lovamnak, hanem magamnak" chiasztikus ismétlésével Matyi azért válaszol sikeresen, mert miközben átlátja, hogy Ábrahám szándékkal tekint el a kézenfekvő kontextustól, úgy felel az álkérdésekre, minta azok valódiak volnának, és nem vesz tudomást Ábrahám valódi szándékáról (ne kelljen adnia).

A *Kedves atyafiak* egyik legmulatságosabb epizódja azonban, amely egyúttal a vígjátéki bonyodalom megoldásához is elvezet, nem *A kérők*, hanem a *Tollagi Jónás Pesten* X. levelének[276] újraírása. Tollagi Jónás, ahogyan Gulyási Sándor is, azért ül fel az idegen lóra, hogy imponáljon választottjának, a végeredmény azonban mindkét esetben ennek az ellenkezője: mindkét karakter nevetséges, buffó figuraként végzi, hiszen mindketten a ló „irányítása alá" kerülnek. A ló mind a két történetben korábban megtanult „útvonalát" követi: Tollagival beáll a temetési menetbe,[277] Sándort pedig Csalváry Júlia házához viszi. Az auktoriális elbeszélői kommentár („Az események pszichológiája itt a lóban rejlik."[278]) nemcsak Sándor szerencsétlenül kezdődő, de végül „jóra" forduló kalandjának magyarázatát vezeti be, de olvasható a X. levél interpretációjaként is. Az ironikus mondat abból a 19. század közepétől egyre inkább normatívvá váló kritikusi elvárásból űz gúnyt, amely az elbeszélő szövegektől a karakterek és a cselekmény pszichológiai realizmusát az auktoriális elbeszélői szólam lélektani kommentárjain kéri számon. Az elbeszélő akkor, amikor a „ló" lélektanára vezeti vissza az események fejlődését, látszólag elhárítja ezt az elvárást, másfelől viszont, ironikusan bár, mégis teljesíti. Gulyási Sándor karaktere ugyanakkor éppen a két szöveghely intertextuális kapcsolatát kiemelő mondat révén Tollagi Jónás karakterének „olvasataként" is értelmezhető. Jónás, ahogyan Sándor is, gondolkodás nélkül fogadja el Lépfalvi (az utóbbi pedig Sós Kálmán) ajánlatát, vagyis az elhatározás, hogy lóra ülnek, külső sugallatra születik.

---

[275] „–Nagyuram, hol árulnak itten szénát? szól beköszöntve, a háziúrnak. – Szénát, szénát? hát kinek az a széna? – Nem nekem, hanem a lovamnak. Nem is az én lovamnak, hanem annak a négy lónak, amin jöttünk. […] – Nagyuram, hol van itt egy kocsma? – Kocsma? Minek az a kocsma? – Szeretnék egy pohár bort venni, nem a lovamnak, hanem magamnak." *Kedves atyafiak,* 169.

[276] KISFALUDY Károly, *Tollagi Jónás viszontagságai: Tulajdon leveleiből* = KISFALUDY Károly *Minden munkái* V, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7], 51–120. Itt: 63–66. (A továbbiakban ezt a kiadást idézem.)

[277] „Odaérvén, látom, hogy temetési pompa készül. El akarok onnan fordúlni; de lovam a trombitásokon keresztűltörve a halálkocsi mellé (melybe fekete posztókkal beterített két ló volt fogva) szorong; sarkantyúzom, de minden döfésre kirúg s annál közelebb bújik a kocsirúdhoz." *Uo.,* 65.

[278] *Kedves atyafiak,* 113.

A javaslat motivációját, az ajánlattevő szándékát egyik karakter sem vizsgálja, holott Sándor tisztában is van azzal, hogy a költő az ellenfele. A külső kontroll szerepének, a befolyásolhatóságnak, sőt irányíthatóságnak mintegy a fokozása, hogy mindkét karaktert oda viszi a ló, ahová akarja. A ló és a lovas hierarchiája tehát megfordul: a ló mindkét esetben követi az általa „tanult" viselkedést, tehát a gazdájának engedelmeskedik akkor is, amikor nem ő ül rajta; a lovas pedig, akinek elvileg irányítania kellene, nem képes befolyásolni az így kibontakozó eseményeket.

A *Kedves atyafiak* szövege nem elsősorban a motivikus egyezések okán tekinthető *A kérők* modern elbeszélő prózai átiratának, hanem azért, mert Jókai elbeszélő nyelve, az elbeszélés szövege reflektál Kisfaludy vígjátéki retorikájára, ennek mikéntjét a párhuzamos szöveghelyek összehasonlítása teszi láthatóvá. Az utalások gazdag hálózatának számos eleme olvasói utasításként is működik, a szövegköziség szignalizálásával az elbeszélés maga hívja fel a figyelmet a forrásszövegre. Ebből azonban az is következik, hogy Jókai a Kisfaludy-kultusz alapstratégiáját, amely mintegy a szövegek ellenében emelte kultikus rangra az írót, nem tette a magáévá. Az *Eppur si muove* lapjain a fikció, a regény imaginárius világának a segítségül hívásával figyelemreméltóan pontos elemzését adja az irodalmi folyamatokban, az irodalmi kommunikációban vagy még inkább az „irodalmi alapviszonyban" bekövetkezett mélyreható változásnak, amelynek eredményeképpen Kisfaludy a kialakuló, modern magyar irodalmi nyilvánosság vezéralakjává és a magyar romantika alapítójává válhatott. Miközben Jókai saját sikerének, közönséghez való viszonyának és többes szerepvállalásának is előzményeként tekinthetett Kisfaludy Károlyra, szövegeinek nyelvi humorát, a szóhangzásra épülő puntól az anekdotikus szerkesztés jelenetező megoldásaiig fontos kiindulási pontnak tekintette. Az irodalom olyan nyelvének, amely minden tekintetben alkalmasnak bizonyult arra, hogy abból kiindulva és arra építkezve, Jókai kidolgozza a maga hosszú pályafutásának modernségig ívelő irodalmi beszédmódját. A vígjáték novellaként való újraírása, a műfaji távolság és elkülönbözés ugyanakkor az irodalmi kommunikáció megváltozott lehetőségeire is reflektál. Míg a vígjáték a popularizálódó, de még nem populáris nyilvánosságban szolgálta a leginkább a közönség elérését, addig a novella már a populáris nyilvánosság *irodalmi* műfaja, amely a mindennapokat, a „nem költőit", a hétköznapiságot állította az irodalmi fikció fókuszába.

A populáris nyilvánosság irodalmi műfajai

A műfaj mint az irodalmi kommunikáció formája

> Egy elmélet megalkotása nem ritkán − fel nem ismerten és külön nem reflektáltan − annak a tárgynak a sajátosságaitól és korlátaitól függ, amely az elmélet számára például szolgált, vagy amelyre alkalmazni kellene. Ez különös mértékben érvényes az irodalmi műfajok elméletére.[279]

Annak ellenére, hogy a *műfaj*ok kérdése az irodalomról szóló különféle diskurzusoknak talán a legrégebben és a leghosszabb múltra visszatekintő problémakörét jelenti,[280] a huszadik század folyamán a *műfaj* kategóriájával összefüggésben többször is a „felhasználói" bizalmatlanság vált dominánssá. Hans Magnus Enzensberger frankfurti poétika-előadásainak negyedik, vagyis utolsó témájaként a műfajok hasznáról és káráról értekezett (*Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen*).[281] Enzensberger – tőle egyáltalán nem szokatlan módon provokatív − tézise szerint „[v]alamennyi műfajfogalom, amelyet az irodalomtudomány eddig kidolgozott, elmosódott, zavaros és ellentmondásos."[282] Enzensberger megállapítása nemcsak (vagy nem elsősorban) annak a századfordulótól egyre erősödő és általánosabbá váló kételynek a visszhangjaként olvasható, amelyet a műfaji kategóriák használhatóságával összefüggésben általában Benedetto

---

[279] Hans Robert JAUß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters* = DERS., *Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956−1976,* Fink, München, 1977, 327−358. Itt: 327.

[280] A normatív műfajpoétikák oktatásban betöltött szerepén túl, Platon *Állam*ától Arisztotelész *Poétikáj*án át Horatius *Ars poétiká*jáig vagy Quintillianus *Szónoklattan*áig elegendő csak az antik szerzőkre emlékeznünk. Ezek szerepéről és utóéletéről a műfajfogalom alakulásában vö. Rüdiger ZYMNER, *Gattungstheorie: Probleme und Position der Literaturwissenschaft*, Mentis, Paderborn, 2003, 11. skk. Genette ugyanakkor arra is felhívta a figyelmet, hogy a klasszikus poétikára sokszor a modern vagy még inkább romantikus poétika alapkategóriáit vetíti rá az utókor. Vö. Gérard GENETTE, *Műfaj, „típus", mód,* ford. SIMONFFY Zsuzsa = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 209−245. Itt: 209. skk.

[281] Hans Magnus ENZENSBERGER, *Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen* = DERS., *Scharmützel und Scholien: Über Literatur,* szerk. Rainer BARBEY, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, 64−82. Enzensberger az 1964/65-ös tanév őszi szemeszterében Heinrich Böllt követte a Frankfurter Poetikvorlesungen előadóinak sorában. 1959-ben Ingeborg Bachmann előadásaival indult meg az a reprezentatív sorozat, amely az előadók személye okán (a már említett szerzőkön kívül például Uwe Johnson, Martin Walser, Christa Wolf, Friedrich Dürenmatt, Ernst Jandl, Günter Grass, újabban pedig Durs Grünbein vagy Terézia Mora) nemcsak a szakmai, hanem egy ennél jóval szélesebb nyilvánosság figyelmében is részesül. Vagyis az itt elhangzott előadások alkalmasak arra, hogy tematizálják az irodalomról való gondolkodást. Enzensberger előadásai (*Spielen Schriftsteller eine Rolle?; Literatur als Geschichtsschreibung; Topologische Strukturen in der modernen Literatur; Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen*) csak évtizedekkel később jelentek meg a szerző irodalomról szóló tanulmányait, esszéit közreadó kötet első tematikus blokkjaként („I. Ein wenig Theorie").

[282] *Uo.*, 72.

Croce hatásának szoktak tulajdonítani, de amelyet Jauß elsősorban a modern stilisztika térhódításának a számlájára ír:

> Úgy tűnt, hogy Croce *Esztétiká*ja, amely az egyes műalkotások expresszív egyszeriségével szemben kizárólag csak magát a művészetet (vagy intuíciót) ismerte el „műfajként", tulajdonképpen megszabadította a filológiákat a műfaj problémájától, amikor azt a könyvek különféle osztályozásainak hasznosságára irányuló egyszerű kérdésben oldotta fel. A gordiuszi csomó átvágása azonban, mint ismeretes, egyetlen tudományos probléma tartós megoldásához sem vezet el. Croce „megoldása" ezért bizonyosan nem lett volna ilyen szívós életű siker sem a hívek, sem az ellenzők körében, ha a normatív műfajfogalom elleni tiltakozást nem kísérte volna a modern stilisztika előretörése, amely a „nyelvi műalkotást" (*Wortkunstwerk*) hasonlóképpen autonómnak tételezte, és kifejlesztette az ahistorikus szövegelemzés módszereit, amelyekhez a történeti műfajformák tekintetbe vétele nélkülözhetőnek látszott.[283]

Jauß meglehetősen ironikus Croce-kommentárja tehát azzal a konklúzióval zárul, hogy a normatív, klasszifikáló műfaji kategóriáktól való elfordulás nem egyetlen filozófus-esztéta hatása, hanem annak a huszadik század elejétől egyre erősödő *folyamatnak* az eredménye, amely az irodalmi kommunikációhoz és az irodalmi szövegekhez való viszonyban a modern szemiotika kialakulásának a hatására következett be, és amely azt eredményezte, hogy az irodalom*tudomány* az irodalmi szövegek vizsgálatát és értelmezését többé-kevésbé kizárólagosan a *verbális kódok* szintjéhez kötötte hozzá. Enzensberger szándékosan kiélezett tételmondata erre a huszadik századi folyamatra reagál, pontosabban annak eredményére, illetve eredménytelenségére. Azt a csalódottságot hallhatjuk ki belőle, amely a hatvanas évek irodalomtudományában abból fakadt, hogy az „empirikus" − strukturalista vagy általában formalista és morfológiai − szövegvizsgálatokkal kapcsolatos előzetes várakozások nem váltak be. A strukturalizmus irodalmi szövegelemző gyakorlata, a strukturális szövegvizsgálat, a *verbális kód* különféle szintjeinek az analízise az irodalmi szövegek esetében ugyanis egy csapásra világossá tette, hogy az előzetes várakozásokkal ellentétben a szisztematikus szövegvizsgálat nem vezet el (a vizsgált szövegek korpuszának bővülésével sem!) egy szisztematikus szövegtipológiához. Magyarán: az irodalmi szövegek nyelvi vizsgálatának

[283] JAUß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters,* 328−329.

eredményei (mint empirikus kutatási eredmények) nem alkalmasak arra, hogy azokból egy empirikus kutatási eredményekre támaszkodó műfajtipológiai rendszer megalkotható legyen.

Amit Enzensberger kétségtelenül figyelemfelkeltő, de inkább emfatikus tézise megfogalmazott, azt Jauß 1968-as műfajelméleti tanulmánya, amely a középkori műfajok rendszerét az irodalmi kommunikáció rendszereként kísérelte meg felvázolni, részletesen kifejti és meg is indokolja. Jauß szerint a tipológiai poétika, amely egyebek mellett az idő- és tértapasztalat antropológiai kategóriáihoz igyekezett visszanyúlni, a műfajiság egyik alapkérdésére – nevezetesen: hogy léteznek-e visszatérő, újrafelismerhető mintázatok és funkciók, amelyek az irodalmi kommunikáció rendszereiként írhatóak le – még annyira sem tudott válaszolni, mint az arisztotelészi poétikán nyugvó hagyomány.[284] A műfajiságra irányuló kérdés huszadik századi kontextusvesztése Jauß értelmezése szerint egy további, ám igen lényeges módszertani és szemléletbeli változásra vezethető vissza. A hagyományos, a klasszikus görög-római auktorok példájára épülő műfajtörténetek ugyanis a műfaji formákat kanonizált szabályok szerint határozták meg, és a formatörténet alakulását műről műre követték végig. Ezzel nemcsak az egyes szerzők esztétikai teljesítményét és intencióit tették láthatóvá, de olyan individualizáló tárgyalási módot is követtek, amely tiszteletben tartotta az egyes műalkotások egyediségét és egyszeriségét. A morfológiai és strukturalista tipológiák ezzel szemben nem a magaskultúra körébe tartozó szövegekre dolgozták ki a maguk rendszerét. A műalkotás szingularitását tiszteletben tartó, individualizáló tárgyalási mód helyére az elmélet lépett. Olyan, nem művészi, egyszerű szövegformákat vizsgáltak (mitikus elbeszéléseket, népmeséket), amelyek többnyire a szóbeli kultúra örökségéből származtak. A narratív struktúráknak, szekvenciáknak és funkcióknak ezek a leírásai kollektív, gyakorlati, esetleg populáris műfajokhoz sorolható szövegek vizsgálatán alapultak, és az így kialakított műfajleírások szükségszerűen nem tudták kezelni az írásos magaskultúrák művészi szövegeinek egyszeriségét és komplexitását.[285]

Enzensberger megállapítása ugyanakkor nem csupán a normatív és morfológiai alapú poétikák műfajfogalmainak alkalmazása során felmerülő nehézségekre mutat rá. Valamennyi olyan kategóriára vonatkoztatható, amelyet a (nyelvi) műalkotások osztályozására használunk.[286] A stíluskorszakok szerinti klasszifikáció hasonló apóriákat állít elő,[287] hiszen a

[284] *Uo.*, 333.
[285] Vö. *Uo.*, 327. Jauß ugyan ehelyütt nem említ példákat, de pl. Propp nálunk máig népszerű varázsmese-leírása igazolja az érvelését.
[286] A műfajfogalmak mint osztályozófogalmak kérdéséről vö. Klaus W. HEMPFER, *Gattungstheorie: Information und Synthese,* Fink, München, 1973, 28. skk.
[287] Erről bővebben vö. HANSÁGI, *Klasszikus – korszak – kánon,* 35−51.

műfaj- vagy stíluskorszak-kategóriák univerzalizmusa a műalkotás szingularitásával kerül összeütközésbe, és a hozzá- vagy alárendelés művelete egyúttal önnön végrehajthatatlanságát is láthatóvá teszi. A 20. század irodalomtudományának szkepszise a műfajiság szempontjával kapcsolatban eredendően erre az ellentmondásra vezethető vissza. Ezt az apóriát viszi színre Jaques Derrida *La loi du genre* című előadásában.[288] *A műfaj törvénye* Derrida szerint „az elhatárolás (*débordement*), az odatartozás nélküli részesülés" törvénye.

> [E]gy szöveg egyetlen műfajhoz sem *tartozhat*. Minden szöveg részesedik egy vagy több műfajból, nincsen szöveg műfaj nélkül, mindig van egy műfaj vagy műfajok, de ez a részesülés soha nem jelent odatartozást. Mégpedig nemcsak a gazdagság vagy a szabad, anarchikus és nem osztályozható produktivitás túlkínálata miatt, hanem a részesülés *ismérve* miatt, a kód és a műfajmegjelölés miatt. Amennyiben a szöveg jelzi a maga műfaját, egyidejűleg meg is szabadul ettől a jelöléstől. Ha az odatartozás jelölése odatartozó, anélkül, hogy odatartozna, részesül, anélkül, hogy odatartozzon, akkor *a műfajmegjelölés nem képezi egyszerűen részét a korpusznak*. Vegyük a „regény" megjelölést például. Így vagy úgy jelölt kell, hogy legyen, még ha nem is az alcím explicit formájában jelenik meg, és még akkor is, ha félrevezető vagy ironikus. Ez a megjelölés nem regényszerű, teljesen nem olvad fel a korpuszban, amelyet megjelöl. A korpusz számára még külsődleges. De ez a különös *toposz* a műben és a művön kívül helyezkedik el, a határain, inklúzió és exklúzió általánosságban a műfaj, általánosságban egy azonosítható osztály tekintetében. Összetartja a korpuszt, és egyidejűleg, ugyanabban a pillanatban megakadályozza, hogy magával identikus legyen. A nem-zárásnak vagy nem-teljességnek ebben az axiómájában keresztezi egymást egy taxonómia lehetőségének és lehetetlenségének a feltétele. Ez az inklúzió és ez az exklúzió nem maradnak egymás számára külsődlegesek, nem zárják egymást ki, de nem áll fenn közöttük az immanencia vagy identikusság viszonya. Ezek nem egy és nem kettő. Azt hozzák létre, amit műfaji *paragrafusnak* (*clause de genre*) fogok nevezni, ahol a paragrafus jóllehet jogi formulát jelöl, az ítélet, amelyet a jog és a törvényszöveg hoz, egyidejűleg bezárás, lezárás, amely saját magát attól, amit magába zár, el is zárja (beszélhetnénk − összekacsintás nélkül − műfaj*zsilipről* (*écluse de genre*) is). A műfajparagrafus vagy műfajzsilip de-klasszálja, amit kasszifikálni engedett. A

[288] Jaques DERRIDA, *Das Gesetz der Gattung*, übers. Monika BUCHGEISTER, Hans-Walter SCHMIDT = DERS., *Gestade*, hg. Peter ENGELMANN, Passagen Verlag, Wien, 1994, 245−283.

genealógiának vagy a műfajnak, amelyet előzőleg mégiscsak létrehozott, megkondítja a lélekharangot.[289]

A *műfaj törvénye,* az „odatartozás nélküli részesülés" hatálya valamennyi szövegre kiterjed, hiszen Derrida egyik kiindulása, hogy nem képzelhető el műfaj *nélküli* szöveg. A műfaj törvénye ugyanakkor az *elhatárolás* (*débordement*) törvénye is: ezért van különös jelentősége annak, miként határozza meg (határolja el?) Derrida azt a területet vagy tárgyat, amelyre a műfaj törvénye vonatkozik. Első lépésként azt szögezi le, hogy ez a terület *megnevezhetetlen* vagy névtelen, *nincs* neve („nem tudom megnevezni"[290]), vagyis az előadás szövege mintegy bejelenti azt a katakrézist, amely jelölőhöz juttatja majd azt, amit nem tud megnevezni. A hiányzó „név" helyére azonban egy sorozat valamennyi „szava" tetszőlegesen beléptethető (műfaj, típus, módusz, forma), mégpedig úgy, hogy mindezen „osztályok osztályaira" is kiterjeszthető a műfaj törvénye.[291] Derrida a *műfaj, típus, mód* fogalomhármasával Gérard Genette 1977-es tanulmányára utal,[292] a sorozat elemei Genette programtanulmányának a címét idézik. A katakrézist tehát úgy hajtja végre, hogy a névvel nem rendelkező dolgot egyszerre három névvel is helyettesíti, ami olvasható akár a helyettesítés lehetetlenségének beismeréseként is, hiszen az olvasónak ismételten meg kell küzdenie a választás és az azonosítás magányával és felelősségével. Ezt az olvasói tapasztalatot csak megerősíti, hogy a hiányzó név helyére beléptetett sorozat idézet, ami azon túl, hogy egy másik szövegre utal, a helyettesítést megkétszerezi. A trió elemei ugyanakkor a 20. század különféle teoretikus alapon szerveződött műfajelméleteinek a terminusai[293] is − amelyeket metaforikus értelemben sokszor egymás szinonimáiként használ az irodalmi diskurzus a különféle alapon létrehozott szövegkorpuszok megjelölésére.[294] Derrida ezeket azért kezeli sorozatként, mert mindegyik szövegcsoportot jelöl, és a csoportosítás alapja egy adott, azonosítható, sőt,

---

[289] *Uo.*, 260−261.

[290] *Uo.*, 258.

[291] „Ennek a sorozatnak minden egyes szavát használhatom (műfaj, típus, módusz, forma) és elhatározhatom, hogy mindegyik másikra érvényesnek kell lennie (a műfajok, típusok, móduszok, formák minden műfajára; a típusok, műfajok, móduszok, formák minden típusára; a móduszok, műfajok, típusok vagy formák minden móduszára; a formák, stb. minden formájára)." *Uo.*

[292] Vö. Gérard GENETTE, *Genres, „types", modes,* Poetique 32 (1977), 389−421. Magyarul: Gérard GENETTE, *Műfaj, „típus", mód.* Genette tanulmánya a műfajelméleti hagyomány áttekintésével rávilágít azokra a „hiedelmekre", amelyek elsősorban a későbbi korok klasszikus-értelmezéseiből származtathatók, és amelyek sokszor elfedik a klasszikus kor klasszikusainak állításait. A fogalomhármas címbe emelése a műfajelméleti „alapszövegek" kiinduló szempontjainak sokféleségére utal, amelyet a klasszicista poétika normatív szemlélete homogenizált.

[293] A 20. század terminológiai sokszínűségéről és azokról a kontextusokról, amelyekben ezek a terminus technicusok használatba vétettek vö. HEMPFER, *i.m.*, 21. skk.

[294] Vö. pl. Nicolas PETHES, *Az eset esztétikája: A műfaj antropológiai és irodalmi elméletének konvergenciájáról,* ford. ZSELLÉR Anna, It, 2012/4, 431−444.

újrafelismerhető jegy vagy ismérv kötelező visszatérése a hozzárendelt szövegekben. Vagyis: Derrida a szövegek osztályozására szolgáló valamennyi kategóriára kiterjeszti a műfaj törvényét, függetlenül attól is, hogy ezek szóbeliek vagy írásbeliek-e. Az ismérvek újrafelismerése a konkrét szövegen és ennek alapján a hozzárendelésről való döntés olyan olvasói műveletek, amelyek egyfelől az individuális művészettapasztalatba ágyazódva (éppen emiatt) különféle hozzárendelésekre vezethetnek, másfelől, a nyelv és a kultúra kollektív tapasztalatából eredően az azonos szövegen azonos kód azonosítása alapján meghozott azonos hozzárendelési döntések ismétlődése mindig gyakoribb, mint az egyedi vagy váratlan döntések előfordulása.

Benedetto Croce *Az aesthetika alapelemei*ben a műfajfogalmak és a műfajok szerinti osztályozás kritikájával zárja „A művészetre vonatkozó tévedések" problémáját tárgyaló részt:

> A művészetre vonatkozó tévedések ezen áttekintését azzal a tévedéssel akarom befejezni, mely a leginkább elterjedt, mert a művészeti kritika mindennapi életének alkotó része: azzal, amely lehetségesnek tartja, hogy néhány vagy sok különálló művészi formát különböztessünk meg, melyek mindegyike fogalmának megfelelően körülhatárolható és saját törvényekkel bír. Ez a téves tanítás két rendszeres sorban testesül meg: egyikük mint az irodalmi és művészeti fajok elmélete ismeretes (lyra, dráma, lovagi epos; szent, profán, genre, állat, csendélet, táj festészet; kamara, templomi, színházi zene; stb.), a másik mint a művészetek elmélete (poesis, festészet, szobrászat, építészet, zene, színjáték, stb.).[295]

A műfaji osztályozás Croce szerint tehát nem egyszerűen „tévedés", hanem a legelterjedtebb a művészettel kapcsolatos tévedések sorában, és mint ilyen, szükségszerűen ennek a „téves tanításnak" a legszerteágazóbbak a következményei. Croce a „műfaj" fogalmát egyetemes, művészeti klasszifikáló kategóriaként használja, vagyis egyrészt az egyes művészeti ágakra, másrészt az ezeken belül a műalkotások csoportosításának kialakult, hagyományozott rendjére érti. A séma azonban mindkét esetben azonos, hiszen az egyes (egyszeri és egyedi) műalkotást kellene valamely univerzális, normatív osztályozó kategóriához hozzárendelni. Amiként az egyes művek műfajokhoz való hozzárendelését, úgy az egyes műfajok „történetét" megalkotó narratívákat is elutasítja. A műfajtörténeti elbeszélések értelemszerűen ugyanazokat a redukáló műveleteket hajtják végre, mint az egyszeri osztályba rendezés. A példákból nyilvánvaló, hogy

[295] Benedetto CROCE, *Az aesthetika alapelemei*, ford. FARKAS Zoltán, Franklin, Budapest, 1917, 61.

az osztályozó fogalmak használatával szükségszerűen együtt járó normatív és univerzalizáló szemlélet az, amelyet a műalkotások egyediségével, egyszeriségével és komplexitásával összeegyeztethetetlennek tart.[296]

Az egyes műalkotásokat *műfajtörténeti* narratívába rendező összegzések ráadásul a szerzői életműveket is darabokra tördelik, miközben a szövegek összetettségét szükségképpen elfedni kénytelenek az adott műfajt leíró kritériumrendszerhez illeszkedő sajátosságok kiemelésével és az ennek ellentmondó vonások figyelmen kívül hagyásával. Croce azonban (ellentétben azzal az intencióval, amelyet az értelmezők sokszor *Az aesthetika alapelemei*nek tulajdonítanak[297]) a műfaji szempont alkalmazását nem veti el mindenestül. Kritikája arra a *normatív* műfajszemléletre vonatkozik, amely a műfajt statikus, időben állandó kritériumrendszerként, a gyakorlatban pedig az esztétikai értékelés szempontjait meghatározó (általános érvényű) „csekklistaként" alkalmazza. Amikor Croce azt állítja, hogy „a műfajoknak és a művészeteknek megvolt a belső dialektikája, azaz önkritikája vagy nevezzük inkább másként: iróniája, mely ma is megvan még,"[298] a műfajokat *mindenekelőtt* történeti jelenségként írja le. A kritikusok elvárásait ugyan a műfajokról való (addigi) tudásuk vezérli, de a megszülető új műalkotások – mindenekelőtt pedig az újdonságokra nyitott és elfogadó publikum − folyamatosan kikényszerítik a korábbi kritériumkatalógus átalakítását. Vagyis: a műfajokat időben dinamikusan változnak, sőt, legfontosabb sajátosságuk, hogy állandóan átalakulóban vannak.[299] Jauß értelmezésében Croce a műfaj szakadatlan kiterjesztésének tételezésével eljutott a definitórikus és szabályteremtő műfajfogalom határáig, hiszen az irodalmi műfajt folyamatszerű jelenségként írta le, rögzítve ezzel a műfajok „legitim átmenetiségét". A „klasszikus" hagyományos műfajfogalmat ezzel meg is fosztotta a

[296] Croce, akinek erre a szövegére a műfajelméleti munkák mind a mai napig szinte kötelezően hivatkoznak, ezt a gyakorlatot a tudományos művek esetében kevéssé tartja kártékonynak, hiszen „ezekre az aesthetikusokra alig hallgat valaki és vagy önmaguk mulattatására, vagy akadémiai hivatásuk miatt írnak", a kritikai gyakorlatban azonban kifejezetten veszélyesnek látja, hiszen éppen a művészettapasztalatról, a műalkotások komplexitásából következő hatásáról tereli el a kritikusok figyelmét. Vö. *Uo.*, 62.

[297] Erről bővebben: HEMPFER, *Gattungstheorie: Information und Synthese,* 50. skk; ZYMNER, *Gattungstheorie: Probleme und Position der Literaturwissenschaft,* 38. skk; *Handbuch Gattungstheorie*, hg. Rüdiger ZYMNER, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010, 213. skk.

[298] CROCE, *Az aesthetika alapelemei,* 63.

[299] „Mindenki tudja, hogy az irodalomtörténet tele van olyan esetekkel, amidőn egy geniális művész művével fittyet hány a meghatározott műfajnak és ezáltal a kritikusok megrovását érdemelte ki. Ez a megrovás különben nem tudja megfojtani műve népszerűségét és csodálatát, úgyhogy végül mivel sem a művész igazát, de a műfaj kritikusaiét sem lehet tagadni, valami kompromisszum jön létre. A műfajt kiszélesítik, vagy mint törvényesített fattyát egy új műfajt állítanak melléje. Ez a kompromisszum aztán addig tart, amíg egy új geniális mű ismét felfordítja a megállapított normát. E tanításnak iróniája, hogy nemcsak a műfajokat, hanem a művészeteket sem lehet logikailag elkülöníteni, akármennyire is iparkodnak is teoretikusok: kieszelt definíciók egytől egyig, vagy a művészet általános meghatározásában oldódnak fel közelebbi elemzés esetén, vagy pedig arról tanúskodnak, hogy csak egyes műalkotásokat emeltek normákká és fajokká, és ezért nem gyökereznek szigorúan logikus megállapításokban." *Uo.*

lényegétől. Az immáron metaforikus értelemben vett *műfaj* tehát logikai értelemben nem osztályozó kategória többé, hanem a szövegek csoportjaként vagy történeti családjaként fogható csak fel, amiből Jauß számára az is következik, hogy a műfajok csak történetileg írhatóak le és határolhatóak el egymástól.[300] A (hagyományos értelemben vett) „műfaji tudás" Croce érvelése szerint mintha kizárólag a kritikusokra, a professzionális olvasókra lenne hatással, és a laikus olvasók volnának azok, akik fogékonyabbak a „határsértő", kísérletező, új technikákra, ezért is, hogy a műfaji kategóriák módosítását a közönségnek kell a kritikusokból kikényszeríteni, akiknek kapuőri szerepét Croce a műfajok tekintetében nagyon is komolyan veszi.

A műfaji kategóriáknak egyetlen, ám igen lényeges funkcióját elismeri Croce, azt nevezetesen, amelyet Klaus W. Hempfer a műfajok „mnemotechnikai" funkciójának nevez.[301] Hempfer, aki a századfordulótól saját jelenkoráig, a hetvenes évek elejéig, nagyjából a nyelvészeti fordulatig tekintette át a különféle műfajkoncepciókat, könyve Croce műfajszemléletét tárgyaló fejezeteiben azonban éppen ennek a mnemotechnikai funkciónak nem szentelt különösebb figyelmet. Mindenekelőtt arra az ellentmondásra fókuszált, amely Croce gondolkodásának fogalmi realizmusa és műfajokkal kapcsolatos nominalizmusa között feszült.[302] A „megkülönböztetések hálóját" Croce alkalmasnak találta arra, hogy támogassa és elősegítse a figyelmet és az emlékezést. A műfajok rendszere tehát olyan „hálózat", amely kitüntetett szerepet játszik a fontos szövegek egyéni és közösségi emlékezetben való megtartásában. A *háló* metaforája azért is lehet nagyon megvilágító, mert térbeli kapcsolatokká alakítja át és ezáltal „láthatóvá" teszi az időben egymástól esetleg távoli, de a műfaji utalások révén mégis egymásra vagy valamely közös csomópontra mutató szövegeket.[303] A kereszthivatkozásoknak és az utalásoknak ez a térbeliesített képe akár Aby Warburg Mnemosyne-projektjét[304] is az emlékezetünkbe idézheti, de legalább ennyire fontos, hogy a

---

[300] Vö. JAUß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, 330. Jauß az így felfogott műfajt az élő nyelvekhez hasonlítja, amennyiben azt nem tudjuk definiálni, mi „a francia" vagy „a német" nyelv, leírhatjuk viszont a szinkrón nyelvállapotot és vizsgálhatjuk a történeti változásokat.

[301] Vö. HEMPFER, *i.m.*, 40.

[302] Vö. *Uo*. skk.

[303] „Kétségtelenül alkalmas dolog a megkülönböztetések hálóját megszőni, ha nem is a spontán műalkotás, sem a filozófiai ítélet számára, de a figyelmesség és emlékezőtehetség segítségéül, hogy összegyűjthessük, és némiképpen körülírhassuk a számtalan intuíciót, vagyis, hogy csoportokba foglalják a tömérdek egyes műalkotást. Nem kell azt a kifogást emelni, hogy a sokféle faj és művészet önkényesen van szétválasztva, mert tudjuk, hogy eljárásunk önkényes, de azt is, hogy ez az önkény ártalmatlan, sőt hasznos, ha megfosztjuk mindennemű filozófiai jelentőségétől és nem tartjuk a művészeti ítéletek kritériumának. Ezek a műfajok és osztályok megkönnyítik a művészet ismeretét és a művészi nevelést, amennyiben egyrészt lajstromát adják a legfontosabb műalkotásoknak, másrészt összeállítják azokat a legszükségesebb tanácsokat, melyek a művészet gyakorlatából nyilvánvalóak. Csak az a fontos, hogy e lajstromokat ne tévesszük össze a valósággal és a tanácsokat ne tartsuk parancsoknak." CROCE, *Az aesthetika alapelemei*, 66.

[304] Vö. http://warburg.library.cornell.edu

„lajstromba" vett (és azután hálóvá szervezett) szövegek Croce leírása szerint azt a kánonfunkciót testesítik meg, amely az oktatásban és a kultúrában mindenkor megteremti a közösség számára a hozzáférés lehetőségét az irodalmi örökséghez. A Croce által itt leírt legfontosabb mozzanatok, amelyeken keresztül a kánon betöltheti kulturális funkcióját: (1) a szelekció, vagyis a megőrzésre és az emlékezetben való megtartásra érdemesnek ítélt szövegek kiválogatása; (2) a kiválasztott szövegeknek a csoportokba rendezése; (3) az egyes csoportokon belül azoknak a sajátosságoknak a leírása, amelyeknek a segítségével a szövegek csoportokon belüli hálózatos szerveződése kimutatható, a szövegek közötti utalások az olvasó számára felismerhetőek. A kiválasztott és megőrzésre méltónak talált szövegek hálózatos elrendezése az egyes csoportokban úgy válik a topográfia térbeli rendjévé, hogy éppen a *műfaj* teszi számunkra újrafelismerhetővé és megjegyezhetővé az ismétlődő szekvenciákat. A műfaji csoportok vagy családok hálózata azért szolgálhatja ki az emberi emlékezetet, mert az ismétlődések és az ismétlő utalások révén egyfajta ritmikus elrendezettséget teremt a kanonikus szövegek korpuszában, miközben a háló metaforája nyitottságot is sugall, vagyis annak garanciáját jelenti, hogy az irodalmi anyag sokféleképpen elrendezhető.

A *Handbuch Gattungstheorie* impozáns vállalkozása külön szócikket szentel a 21. század műfajelméletének.[305] A 2010-ben megjelent kézikönyvnek ez a fejezete egyfajta önértelmező vagy önlegitimációs gesztusként is olvasható volna, ha a *Handbuch* nem illeszkedne maga is azoknak a munkáknak a sorába, amelyek az új évezred elején a műfajelmélet iránt váratlanul újra feltámadt érdeklődést dokumentálják.[306] A szócikk tulajdonképpen arra keresi a választ, hogy mi tette az elmúlt (most már másfél) évtizedben a műfajra és a műfajelméletre irányuló kérdést ismét aktuálissá és attraktívvá. Borgstedt több megállapítása is megfontolásra érdemes. Ezek közül az első, hogy az ezredforduló után újraéledő műfajdiszkussziók azokhoz a hetvenes években eltervezett (és meg is szakadt) projektumhoz kapcsolódtak, amelyek a műfajokról folyó diskurzus „tudományosítását" tűzték ki célukul.[307] A szemiotikai megalapozottságú kísérletek abból a felismerésből indultak ki, hogy a *verbális kód*ot pragmatikai alapon, az irodalmi kommunikáció folyamatát figyelembe véve kellene vizsgálni. A hazai műfajelméleti kutatásban ennek példája Kanyó Zoltán kitűnő,

[305] Thomas BORGSTEDT, *Gattungstheorie im 21. Jahhundert = Handbuch*, 217–219. A szócikk szerzője italianista, a szonett műfajtörténetének és -elméletének monográfusa. Vö. Thomas BORGSTEDT, *Topik des Sonetts: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Niemeyer, Tübingen 2009.

[306] Az eddig már hivatkozott munkákon túl pl. *Gattungs-Wissen: Wissenspoetologie und literarische Form*, hg. Michael BIES, Michael GAMPER, Ingrid KLEEBERG, Wallstein, Göttingen, 2013; Katja BARTHEL, *Gattung und Geschlecht: Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700*, De Gruyter, Berlin, Boston, 2016. (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 56.); *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, hg. Marion GYMNICH, Birgit NEUMANN, Ansgar NÜNNING, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2007. (ELCH 28.)

[307] *Uo.*, 217.

1973-as tanulmánya. Kanyó feltételezése, hogy a szemiotikai módszer alkalmas a műfaj, illetve a műnem kérdésének a megragadására, és az empirikus kutatások kellő alapot szolgáltatnak majd ahhoz, hogy „a hagyományos műfajelmélet *intuíción* nyugvó megállapításait egy *tudományos rendszeren* nyugvó, interszubjektíve ellenőrizhető kijelentésekkel helyettesítsük."[308] Kanyó az egyes *beszédmódok*at a verbális kódok szintjén („magában a nyelvben"), a szöveg mélystruktúrájában kimutatható nyelvi elemek pragmatikai szempontú vizsgálatával különbözteti meg. A beszédmódokat így a szövegalkotás olyan absztrakt lehetőségeiként határozza meg, amelyek univerzális jellegűek. A beszédmód megválasztása Kanyó szerint a beszélő intenciójának a függvénye, ugyanakkor azt hangsúlyozza, hogy az egyes beszédmódok között léteznek és használatosak is átmenetek. Kanyó szerint tehát az irodalmi szövegek verbális kódjainak pragmatikai szempontú vizsgálata lehetővé teszi a *beszédmód* meghatározását, ami magyarázatul szolgál a műfajok közötti különbözőségekre. A pragmatikai vizsgálat a nyelvi jelek kommunikációs meghatározottságára irányul, vagyis Kanyó a beszédmódot „az adó – szöveg – vevő között fennálló elemi pragmatikai viszony" alapján fogja fel, egy olyan kommunikációs folyamatban, amely egyirányú (az adótól a vevő felé mutat), következésképpen a kommunikációt *monológként* értelmezi.[309] Kanyó tanulmányából jól kiolvasható, hogy a pragmatikai szövegvizsgálat tökéletesen alkalmas lehetett a hagyományon alapuló megkülönböztetések „egzakt" nyelvészeti leírására, a műfajrendszerek funkciójával és a szinguláris irodalmi műalkotások osztályozhatóságával kapcsolatos dilemmákat azonban távolról sem oldhatta fel. Ezeknek a projektumoknak a jellemző félbeszakadása részben nyilvánvalóan erre a tapasztalatra vezethető vissza, másfelől pedig arra a szemléletváltásra, amely a poszt-strukturalista nyelv- és szövegfelfogás általános elterjedésével az irodalomtudomány keretein belül az ilyen típusú vizsgálatokat megfosztotta elméleti relevanciájuktól.

Az, hogy a műfajiság problémája a 21. század elején ismét a kutatások centrumába kerülhetett, Borgstedt szerint a műfajra irányuló kérdés három (a gyakorlatban egymástól általában nem független) kiterjesztésének köszönhető. Ezek közül az első a kommunikációelméleti kiterjesztés, amely szakítva a hetvenes évek pragmatikai nyelvészeti alapú, strukturális szövegvizsgálataival, kommunikáción mindenekelőtt az irodalmi kommunikáció komplex folyamatát érti, azoknak az interakcióknak az összességét, amelyeknek eredményeképpen a szöveg és az olvasó közötti találkozás valamilyen eredménnyel lebonyolódik. A második a médialméleti kiterjesztés, amelyet nem annyira az egyes médiumok

[308] KANYÓ Zoltán, *Beszédmód, műnem, műfaj*, Helikon, 1973/1, 39−51. Itt: 50. [*Kiemelés tőlem − H. Á.*]
[309] *Uo.*, 49.

közötti szövegáthelyezések növekvő gyakorisága, mint inkább a korábbi, „kizárólag” irodalmi műfajok új, de újrafelismerhető, hibridizált variánsainak a megjelenése inspirált.[310] Kétségtelen, hogy a hibridizáció a nyomtatás megjelenésének pillanatától ismert és fontos eszköze a hatékony kommunikációnak a kép és a szöveg összekapcsolásával,[311] a digitális korszak beköszöntével azonban a művészeti és popkulturális termékeknek egyaránt ez az egyik legmeghatározóbb, ha nem a legjellemzőbb sajátossága. A harmadik ilyen kiterjesztés Borgstedt szerint a műfajelmélet és a műfajtörténet összekapcsolódása, nevezetesen az a belátás, hogy a műfaji „osztályozás” és a „műfajfunkció” elméleti alapjai csakis diakrón módon vizsgálhatóak. Ez az utolsó kitétel különösen azért lehet meggondolkodtató, mert a műfajok történeti folyamatszerűségének és mnemotechnikai funkciójának felismerésével ezt a kiterjesztő lépést már az a Benedetto Croce is megtette, akit a kézikönyvek általában a műfaji diskurzus felfüggesztőjeként taglalnak. Borgstedt szerint a hetvenes évek félbeszakadt projektjei közül két olyan kísérlet emelkedik ki, amely megelőlegezte a műfajprobléma mai kiterjesztéseit, sőt, lényegében végre is hajtotta ezeket. Az egyik Jauß korábban már idézett, a középkori irodalmi műfajok rendszerét az irodalmi kommunikáció működéseként, a másik pedig Wilhelm Voßkampnak a műfajokat irodalmi-társadalmi intézményekként vizsgáló munkája.[312]

[310] A *Büszkeség és balítélet*et feldolgozó számítógépes játékokban a karakterek és a regény cselekménye is újrafelismerhető, viszont a regény szövegéből csupán minimális „mennyiséget” vesznek át, a számítógépes játék pedig teljesen kívül áll a művészet rendszerén, miközben egy irodalmi műalkotásra utal vissza. A narratív keretbe ágyazott számítógépes játékoktól az egyre népszerűbb slam potery-ig bezárólag igen széles ez a paletta.
[311] Vö. MÉSZÁROS Márton, *Reformáció, közvetítés, nyilvánosság*, FISZ, Ráció, Budapest, 2014, 122. skk.
[312]Vö. JAUß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*; Wilhelm VOßKAMP, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen: Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungtheorie- und historie = Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, hg. Walter HINCK, Quelle und Meyer, Heidelberg, 1977, 27−44. Ez utóbbi tanulmánykötet a kiadó *Medium Literatur* sorozatában jelent meg.

A tárcaregény

A tárcaregény műfajiságának kérdését a Jókai-filológiában elsőként Zsigmond Ferenc vetette fel. A centenáriumi monográfia hatodik nagy tematikus fejezete („Előadó művészete") utolsó (ezúttal is hatodik) alfejezete tárgyalja a tárcaregény szerepét az életműben, kitérve egyúttal a tárcaregényíró Jókai világirodalmi jelentőségére.[313] Zsigmond abból indul ki, hogy a regény egyeduralma más műfajokkal szemben a „kínálati piacon" tapasztalható mennyiségi növekedésre vezethető vissza, amelynek hátterében a regények napilapokban való felbukkanása húzódik meg. Zsigmond ezzel nem kevesebbet állít, mint hogy a 19. században már egyértelműen kanonikus műfajnak számító regény műfaji hegemóniáját egy nem kanonikus és efemer jellegéből adódóan a kanonizációnak eleve „ellenálló" (al)műfajnak – a tárcaregénynek − köszönheti. Zsigmond azokkal az esztétákkal van egy véleményen, akik a műfaji korpusz mennyiségi gyarapodását az esztétikai minőség szükségszerű hanyatlásaként értelmezik, a tárcaregényt műfaji értelemben ezért is írja le olyan *degeneráció*ként, amely a „hírlapírással kötött érdekházasság gyümölcse".[314] A tárcaregény és a regény kapcsolatát genetikus viszonynak mutatja, amelyben a *regény* műfaji leszármazottjának tekinthető *tárcaregény* nem a műfaji evolúció következő, „magasabb" fokát képviseli.

Zsigmond szóhasználata annak az evolucionista műfajszemléletnek[315] a szótárából való, amely Ferdinand Brunetière *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* című munkájának hatására a századfordulón gyorsan népszerűvé vált.[316] A *degeneráció* azonban Brunetière elméletének kontexusában csakis olyan *átmeneti* formára utalhat, amely hosszabb távon pusztulásra van ítélve. Zsigmond Jókait „a világirodalomban is minden idők egyik legnagyobb tárcaregény-írójaként"[317] jellemzi, és ezt azzal indokolja, hogy a „kockázatos és

---

[313] ZSIGMOND, *Jókai*, 387−396.
[314] *Uo.*, 387.
[315] A darwinista műfajelmélet áttekintését ld. Rüdiger ZYMNER, *„Darwinistische Gattungstheorie" = Handbuch Gattungstheorie*, 164−166.
[316] Ferdinand BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: leçons professées á l'École Normale Supérieure*, Hachette, Paris, 1898[3]. Hankiss János *Az irodalmi műfajok* című cikkének bevezetéseképpen beszéli el azt az anekdotát, amely magyarázatul szolgál arra, miért nem fejezte be Brunetière grandiózus vállalkozását: „Edouard Herriot, Lyon polgármestere és a francia kamara elnöke a III. irodalomkongresszus tagjait üdvözölve kifejezést adott annak a reményének, hogy a vendégek lehengergetik lelkéről a lelkifurdalás kövét. Amikor mestere, Ferdinand Brunetière megírta *A műfajok evolúciója* c. nagy művének első kötetét, mindenki várta az ígért folytatást. Brunetière sohasem írta meg a további köteteket s később kiderült, hogy azért, mert egy fiatal tanár – éppen Herriot – egy nagyon szellemes előadásban nevetségessé tette a műfajok fejlődésének elméletét. Az az érzésünk, hogy Herriot szatírája csak azért hatott döntően a mesterre, mert az maga is kételkedett már elméletében s amúgy sem írta volna meg a folytatást." HANKISS János, *Az irodalmi műfajok*, Debreceni Szemle 1939/6, 221−231. Itt: 221. Brunetière válogatott kritikai tanulmányait Gulyás Pál fordításában adta közre a Franklin Társulat 1927-ben: BRUNETIÈRE Ferdinand *válogatott kritikai tanulmányai*, ford. GULYÁS Pál, Franklin, Budapest, 1927. (Kultúra és tudomány)
[317] ZSIGMOND, *Jókai*, 389.

gyanús műfaj kanyargó sínein" is képes regényeit a művészi irodalom regiszterén belül tartani.[318] Vagyis Zsigmond azt feltételezi, hogy a szöveg műfajisága önmagában nem határozhatja meg a szinguláris műalkotás esztétikai értékét, az *átmeneti forma* műfaji keretei között is létrejöhet olyan műalkotás, amely a kiválasztódási folyamatok, magyarán az irodalmi kanonizáció győztese. Miközben tehát Zsigmond Ferenc a tárcaregény műfajába sorolható szövegekről, általánosságban, meglehetősen negatív ítéletet mond, Jókait – atipikus tárcaíróként − éppen a műfaj „átlagától" való elkülönbözése okán nyilvánítja a legjobbnak. A műfajt „reprezentáló" szerző és a műfaj, amelyet reprezentál, esztétikai érték és kulturális regiszter dolgában így meglehetősen „széttartanak". Jókai írói habitusát analizálva két olyan sajátosságot emel ki Zsigmond a fejezetben, amely mintegy „predesztinálta" őt erre a különleges státusra vagy szerepre. Az első szigorúan poétikai jellegű: Zsigmond számára az, hogy Jókaitól „idegen a műfaji klasszicizmus", nem egyszerűen az irodalmi műfajok közötti határok átlépését jelenti, hanem mindenekelőtt azt a „határsértést", amely egyes sajtóműfajok (tudósítás, riport) integrációján keresztül valósul meg. A második viszont az irodalmi kommunikációra vonatkozik: Jókai írói programjának fontos és deklarált eleme, hogy a korábbi literátus (/értelmiségi) olvasóközönségnél szélesebb publikumot akar megszólítani, és ha ez nem is feltétlenül nevezhető atipikus írói viselkedésnek a 19. század második felében, ennek kinyilvánítása annyiban szokatlan, hogy ez az írói magatartás Bourdieu szerint az irodalmi mező alacsony szakmai presztízsű, ám magas gazdasági hasznot termelő felét jellemzi.[319]

Zsigmond Ferenc tehát a regénnyel közeli rokonságban álló, ám mégis önálló (al)műfajként írja le a tárcaregényt, amelyet indirekt módon, ám a fejezetből pontosan kiolvashatóan, a következő sajátosságokon keresztül definiál: (1) Napilapban jelenik meg, ezért sajtóműfaj is. (2) A regény műfaji változata. (3) Olvasóközönsége nagy és heterogén. (4) A tiszta műfajok exkluzivitásával szemben keverékműfaj. (5) Nem-irodalmi műfajok is hatnak rá, a sajtó, a kultúra, a társadalmi és a politikai nyilvánosság valamennyi területéről. (6) Mivel sok az olvasója, eleve a populáris regiszterbe tartozik. A fejezetből utólagosan összeállított „meghatározás" szinte mindenben eltér a „hagyományos", normatív poétikai műfajmeghatározásoktól: egyetlen pontot kivéve. Annyiban ugyanis teljesíti a „hagyományos" műfaji relativáló fogalmakkal kapcsolatos elvárásainkat, hogy a tárcaregényt „besorolja" az irodalmi műfajok rendszerébe. Még akkor is, ha ebben az esetben ez egyszerre két műfajrendszerhez való hozzárendelést, az irodalmi és a sajtóműfajok közé való besorolást

[318] Zsigmond írja le először azt a jelenséget a Jókai-szövegek összefüggésében, amelyet ma „kettős kódolásnak" neveznénk. Erről bővebben: HANSÁGI, *Tárca − regény – nyilvánosság,* 317. skk.
[319] Vö. BOURDIEU, *A művészet szabályai,* 134. skk, különösen: 142.

jelent. A kritériumok között nem szerepel egyetlen poétikai szempont sem, olyan, amely kifejezetten a *verbális kód*okra vonatkozna. A minőségi, értékelő, tehát a kulturális regiszterre vonatkozó kitételeken kívül Zsigmond valamennyi további kritériuma azokra a sajátosságokra vonatkozik, amelyeket Georg Bornstein összességében *könyvészeti kód*nak nevez.[320] Ennek azért is lehet különös jelentősége, mert Bornstein nem valamifajta „kiegészítő" vagy modifikáló tényezőt lát a könyvészeti kódban, hanem olyasmit, ami az irodalmi kommunikációban perdöntő. Walter Benjamin *aura* fogalmát is ezért hívja segítségül: ami a képzőművészeti alkotások esetében az *aura* „itt és most"-ja, azt a folytonosan (különféle) hordozókra rászoruló verbális jelek, a (nyelvi) szöveg számára éppen a könyvészeti kód képes előállítani. Textuális formaként az irodalmi beszédaktusban a mondatok összességét megnyilatkozássá képes tenni. Bornstein következtetése a tárcaregényre vonatkozóan utólagosan igazolja Zsigmond Ferenc eljárásának helyességét. Nevezetesen: a tárcaregény önálló műfajként való tárgyalását, annak ellenére, hogy a verbális kód, a szöveg szintjén Jókai tárcaregényei és regényei között nincsen különbség. Ha ugyanis Bornstein feltételezése helytálló, akkor ebből a tárcaregényre nézve az következik, hogy a verbális kódok textuális szintjétől függetlenül a regény és a tárcaregény minden egyes megjelenése esetében *más* megnyilatkozással van az olvasónak dolga, ami végső soron egymástól eltérő olvasatok és hatástörténeti sorok létrejöttét eredményezi.[321]

Zsigmond Ferenc leírása a tárcaregény műfajáról egyrészt tehát ahhoz az elsősorban Brunetière nevéhez kötődő evolucionista diskurzushoz kötött, amelynek a 20. század első felében már itthon is jócskán akadtak bírálói.[322] (Többek között a lyoni kongresszus nyitóelőadását tartó Hankiss, akinek írására a hetvenes évek nyelvészeti fordulattól inspirált

---

[320] „[A]z irodalmi szöveg nemcsak a szavaiból áll (ez a nyelvi kódja), hanem materiális megvalósulásainak szemantikai jellemzőiből is (ez a könyvészeti kódja). Ebbe a könyvészeti kódba beletartozhatnak többek közt a borítóterv, az oldalterv vagy a térközök. De ide tartozhatnak az egyéb tartalmak abban a könyvben vagy folyóiratban, amelyben megjelent: az előszó, a jegyzetek, ajánlások, amelyek befolyásolják a mű befogadását és értelmezését. […] A könyvészeti kódba nemcsak az olyan jellemzők tartoznak bele, mint az oldalterv (*page layout*), a kötetterv vagy a betűtípus, hanem olyan tágabb kérdéskörök is, amelyeket D. F. McKenzie a „szövegek szociológiájának" nevezne, mint például a kiadó, a példányszám, az ár vagy a célközönség." George BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt?: Modernizmus és a szöveg materialitása,* ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1: Szöveg, variáns, kommentár*, 81−117. Itt: 83, 85.

[321] Kétségtelen, hogy Bornstein érvei alapján nemcsak a napilapban megjelenő tárcaregény tekintendő (szinguláris) megnyilatkozásnak a könyv médiumában megjelenő regénnyel szemben, hanem a regények egyes kötetkiadásait is ekként kell értelmeznünk. Nem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy a könyvkiadási konvenciók az egyes kötetkiadásokat sokkal inkább teszik egymáshoz hasonlatossá, mint amennyire különbözővé.

[322] Az irodalomtudomány műfajelméleti és történeti diskurzusa felől szemlélve ezért is meglehetősen antagonisztikus, hogy Lukács György a hatvanas évek elején a századforduló rendszertani műfajelméletét releváns, jelenvaló akadémikus diskurzusként kezeli. „Az akadémikus esztétika a leíró természettudomány mintájára dolgozta fel anyagát, arra szorítkozott, hogy a közös tulajdonságokat, mondhatnánk à la Linné, katalogizálja. Ennek következtében azonban az esztétika valamennyi döntő műfaji kérdését figyelmen kívül hagyták: jelentős művészi teljesítmények kívül rekednek az általuk megszabott kereteken, viszont az ismérvek katalógusában kimondott összes követelményeket álalkotások töltik be." LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága* I, ford. EÖRSI István, Magvető, Budapest, 1965[3], 639. Zsigmond eljárása is rácáfol Lukács állítására.

műfajelméletei is rendre hivatkoztak.[323]) Abban azonban nagyon is előremutató, hogy kortársához, Jurij Tinyanovhoz hasonlóan nem tekinti a műfajok rendszerét zártnak,[324] elképzelhetőnek tartja a korábban nem irodalmi, gyakorlati szövegműfajok beáramlását az irodalmi szövegek világába. Ezzel is magyarázható, hogy Zsigmond a tárcaregény „határsértő" műfaját az irodalmi műfajok között helyezi el, ami szintén nem jellemző a 20. század első felének teoretikusaira.[325] Az, hogy Zsigmond a poétikai és retorikai jegyeknek (amelyeket egyébiránt az egyes regények tárgyalásánál általában figyelembe vesz) a tárcaregény műfajmeghatározásánál nem tulajdonított különösebb jelentőséget, talán ebben a szembeállításban nyerheti el a jelentőségét. A huszadik század egészét tekintve dominánsnak nevezhető formalista megközelítésmódok horizontján ugyanis a tárcaregény és a regény közötti differencia aligha képezhető meg. Az immanens, szövegközpontú, az irodalmiságot a verbális kódok szintjén definiáló irodalomfelfogás számára a szövegek azonosságával szemben a szöveghordozók különbözősége olyan külsődleges kérdésként tűnt fel, amely a szöveg megalkotottságára irányuló kérdéseket alapjában nem befolyásolhatja. Ennél is meglepőbb azonban, hogy Zsigmond a műfaj leírásánál nemcsak szakít a poétikai, a retorikai és tematikus szempontok alkalmazásának a hagyományával, hanem ezeket a jól bejáratott szempontokat a műfaj elhatárolásánál az irodalmi kommunikáció folyamatának sajátságaira cseréli fel. Zsigmond eljárását ez az utóbbi mozzanata teszi műfajelméleti szempontból különlegessé, jelentősége ezért jócskán túlmutat a tárcaregény műfajiságának problémáján.

A tárcaregény a nyolcvanas évekig lényegében nem került az irodalomtudomány látószögébe. Ennek az alapvető, kvázi „rendszerszintű" oka nem abban a tényben keresendő, hogy a tárcaregény a tömegmédiumok terméke volt, a napi epizódok így nem egy elit művészeti médiumban, hanem a politikai napilapok tárcarovataiban, a parlamenti tudósítások, a vasúti menetrend, a gabonabörze hírei és a fogpor-reklámok közvetlen szomszédságában jelentek

[323] Például az a Klaus W. Hempfer, akinek a hetvenes évtized elején megjelent munkája talán a legerősebb inspirációt jelentette az utóbbi években megélénkült német műfajelméleti diskurzus számára. Vö. HEMPFER, *Gattungstheorie,* 150. (Hempfer Franz K. Stanzel *Typische Formen des Romans* [Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964] című munkája kapcsán említi Hankiss írását, amely azt bizonyítja, hogy a műfajelméletek és teoretikusok többsége már a harmincas évek végén is abból indult ki, egyetlen kritérium vagy szempont alapján nem határozhatóak meg a műfajok. Hankiss a művek témáját említi, amely egyszerre több műfajban is feldolgozható, ezért alkalmatlan egy adott műfaj elhatárolására más műfajoktól.)

[324] Brunetière és Sklovszkij formalista műfajkoncepciójának lehetséges érintkezési pontjairól, illetve Horváth János, Tolnai Vilmos és Thienemann Tivadar Brunetière evolucionista teóriájához való viszonyáról vö. IMRE, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, 27−30.

[325] A tárcaregény már csak azért sem vált az irodalom- és műfajtörténeti kutatások tárgyává, mivel az újság lebomló médiumához kötött, amelyhez lényegében lehetetlen (volt, ma pedig kényelmetlen) a többszöri olvasói visszatérés. Az irodalomtudományi kutatások a legutóbbi évtizedekig a könyv médiumában megosztott és archivált szövegekre koncentráltak. A két háború között a német sajtótudományi kutatások foglalkoztak először szisztematikusan a tárcaregény jelenségével. Erre ehelyütt most nem térnék ki, bővebb kifejtését ld. HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság,* 45. skk.

meg.[326] Ennek a „láthatatlanságnak" a mindent megelőző „ősoka" a huszadik század irodalomszemléletében keresendő. A szöveg, a *verbális kód* primátusában, abban a megkerülhetetlen tényben, hogy az irodalomról (általában) és az irodalmi műfajokról kialakított huszadik századi koncepciók magára a szövegre, a verbális kódra vonatkoztak. Márpedig a verbális kód, a szavak és a szövegszerveződés szintjén a tárcaregény és a regény *nem elhatárolható*. Az irodalomtudomány a tárcaregényt nem tekintette műfajnak, mert egyrészt nem létezett a számára, másrészt azonban, ha látható lett volna, a szöveg, a verbális kódok szintjén akkor sem lett volna elkülönböztethető a regénytől. A tárcaregények „szövegei" kéznél voltak a könyvekben, egy olyan irodalomtudomány pedig, amelyik csak a nyelvi kódot ismeri (a könyvészeti kódot *még* nem), minek is foglalkozott volna „ugyanannak" a szövegnek egy másik, nem kézben tartható „kiadásával".

Hans-Jörg Neuschäfer, aki kutatócsoportjával először tett kísérletet a (francia) tárcaregénykorpusz szisztematikus felvételére, ezért nevezi a nagyszabású vállalkozást egyúttal kísérletnek is. A tárcaregények leírására korábban nem létezett modell, a tárcaregénykorpusz katalógusba vételéhez mindenekelőtt éppen az adatfelvétel alapelveit és metódusát kellett kidolgozni.[327] Tárcaregénynek a *napilapokban*, napi folytatásokban, a vonal alatt, vagyis a tárcarovatban megjelenő regényt tekintik, amely minimum 20 epizódból áll. A tárcaregény Neuschäfer felfogásában *publikációs jelenség*, nem pedig szigorú értelemben vett műfaj,[328] amely *nem* autonóm műalkotás. Ezért tartja a mentalitástörténeti szempontot alkalmasabbnak a tárcaregények vizsgálatára, elvetve a normatív esztétika szabályai szerinti értékelésnek még a lehetőségét is.[329] Látnunk kell, hogy a tárcaregények *autonómiahánya*, amelyről Neuschäfer itt

---

[326] A tárcaregény történetéről és kutatástörténetéről vö. HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság*, 35; 15−79. A monográfia írásakor még magam is hajlottam arra, hogy a tárcaregénnyel a populáris regiszter iránti érdektelenség okán nem foglalkozott sokáig az irodalomtudomány, és a tárcaregény előtt a populáris műfajok kutatása nyitotta meg az utat a tudományos diskurzusban. Ennek a fordulatnak a szerepét ma is lényegesnek látom, de a verbális kód primátusának problémájához képest másodlagosnak.

[327] Erről vö. Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien* = Hans-Jörg NEUSCHÄFER, Dorothee FRITZ−EL AHMAD, Klaus-Peter WALTER, *Der französische Feuilletonroman: Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung,* Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986, 1−17. A Pesti Napló tárcaregény-katalógusának felvételekor magam is a Neuschäfer által kidolgozott elveket és metódust követtem. Vö. HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság,* 383−413.

[328] Vö. *Uo*., 11; illetve: Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Die Krise des Liberalismus und die Störung des bürgerlichen Normensystems: Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte des späten 19. Jahrhunderts aus der Sicht des Feuilletonromans = Die Modernisierung des Ich: Studien zum Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne,* szerk. Manfred PFISTER, Richard Rote, Passau, 1989, 122−132. Itt: 124.

[329] Vö. *Uo*., 13. Neuschäfer egy évtizeddel korábban, a 19. század népszerű regényeiről írott könyvében (Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, Fink, München, 1976.), amelyben a tárcaregényt történeti, hatásesztétikai és szociológiai perspektívából vizsgálta, a tárcaregény autonómiahiányát a publikációs hely és módusz következményeként tárgyalta, azzal a megszorítással, hogy szigorúan nézve nincsen, nem lehet autonóm műalkotásról beszélni más médiumok esetében sem, amennyiben az irodalom egy lényeges társadalmi funkciója éppen a kommunikatív hatás. Vö. *Uo*., 16−20. A kérdés alaposabb kifejtését ld. HANSÁGI, *Tárca – regény – nyilvánosság*, 72. skk.

beszél, elsősorban a politikai napilap tömegmédiumának a sajátosságaira vezethető vissza, nem pedig a szövegek „átlagminőségére": a regényt és a tárcaregényt ugyanis a hordozó médium és mindazok az irodalmi kommunikációs sajátosságok választják el egymástól, amelyek a (napi) szeriális közlés gyakorlatából következtek. A húsz epizód azért válik a *tárcaregény* definiálásának sarkalatos kitételévé, mert efelett az epizódszám felett a napi folytatásban megjelent elbeszélő szövegek önálló könyvként, „regényként" is napvilágot láttak. A szövegek esztétikai minőségéből azért sem következhet a tárcaregények autonómiahiánya, mert ugyanezek a szövegek indultak a versenyben – immáron könyvként – a kanonizációért. Következésképpen: nem rosszabb esélyekkel, mint a „csak" könyvregények, amelyek a 19. század második felében a kiadott címek elenyésző részét tették ki. A kvantitatív meghatározás egyébiránt a regény műfajelméletében sem ismeretlen. E. M. Forster klasszikusnak számító munkájában, *A regény aspektusai*ban maga is ehhez a megoldáshoz folyamodott, amikor a regényt „50 000 szónál hosszabb prózai fikcióként" definiálta.[330] A tárcaregény meghatározásánál a saarbrückeni kutatócsoport Forster *szövegekre* (vagyis a verbális kód kvantitatív sajátosságára) vonatkozó kitételét a politikai napilap tömegmédiumára, a „hordozó médium" fizikai jellemzőinek sajátosságaira adaptálta.

A tárcaregény műfajiságára vonatkozó kérdést a kritika általában arra hivatkozással utasítja el, hogy a normatív, taxonomikus műfajkoncepciók a heterogén korpusszal nem tudnak mit kezdeni. Ez az érv aligha tartható azonban, ha figyelembe vesszük, a tárcaregény*szövegek* egyúttal regényszövegek is, amelyek a könyv médiumában, a történeti-kritikai diskurzus tárgyaként mégiscsak alkalmasnak bizonyultak a műfajként való leírásra és megmérettetésre. Legalábbis azokban a diskurzusokban, amelyek a huszadik században nem fordultak el a műfajiság kérdésétől. Amennyiben azonban a műfajt nem normatív módon vagy a verbális kódok szintjén definiálandó szövegegyüttesként fogjuk fel, hanem élve a média- és kommunikációelméleti kiterjesztés lehetőségével, *kommunikációs normák összességeként*[331] – és ebből következően egy meghatározott mediális környezet jelenléteként –, akkor kijelenthető, hogy a tárcaregény az irodalmi kommunikáció sajátos formáját valósítja meg, amely világosan elhatárolja más szövegkorpuszok kommunikációs és mediális jellemzőitől. Másként

[330] E. M. FORSTER, *A regény aspektusai*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 11.

[331] „Ahogyan a nyelvi kommunikációnak egyetlen olyan aktusa sincs, amely ne egy általános, társadalmi vagy szituációtól függő normára vagy konvencióra volna visszavezethető, úgy egyetlen olyan irodalmi mű sem képzelhető el, amely ténylegesen egy információs vákuumba kerülne bele, és nem lenne ráutalva a megértés egy sajátos szituációjára. Ennyiben minden mű tartozik egy műfajhoz, amivel nem többet és nem kevesebbet állítunk, mint hogy minden mű számára adott egy őt megelőző elvárási horizont (amelyet játékszabályok összefüggésrendszereként is érthetünk), hogy az olvasó (közönség) megértését orientálja, és minősítő befogadását lehetővé tegye." JAUß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters,* 330.

fogalmazva: a tárcaregény könyvészeti kódjának léteznek sajátos, a korpusz egészét definiáló és más korpuszoktól elhatároló mozzanatai, amelyek egy, kizárólag a tárcaregényre jellemző irodalmi kommunikációs formát hoznak létre.

Ha számba vesszük, melyek a tárcaregény irodalmi kommunikációját meghatározó leglényegesebb sajátosságok, akkor a következőket állapíthatjuk meg: (1) Napilapban, nyomtatott tömegmédiumban jelenik meg. (2) Olvasóközönsége társadalmi státusza, anyanyelve és előképzettsége tekintetében is heterogén. A magasan képzett és az előképzettséggel nem rendelkező olvasók egy publikumot alkotnak. Vagyis: közönsége *nem exkluzív.* (3) Az epizódok rövidek és rendszeresek, hetente általában minimum három epizód megjelenik, de gyakori a mindennapos megjelenés is. (4) Befogadása egy adott, nagy kiterjedésű közönségen belül egyidejű, ami a színházi tapasztalat performativitásához és megoszthatóságához közelíti. (5) A különböző regiszterbe tartozó szövegek egy programsávban jelennek meg. (6) Az értelmezéshez igénybe vett/vehető kontextusokat a véletlenszerű kiosztás elve jellemzi, részben a közönség heterogenitása, részben pedig a tömegmédium által felkínált random kontextusok következtében. (7) Az egyes epizódok közvetlen kontextusát az össze nem illő elemek egymás mellettisége jellemzi. (8) A tárcaregény inter- és paratextusai között a nem irodalmi szövegek vannak többségben. (9) A tárcaregényeket a globális és gyors cirkuláció jellemzi, különféle nyelveken, különféle országokban egyidejűleg vagy kis időbeni különbséggel jelennek meg. (10) Az originális, anyanyelvi szöveg és a fordítás hierarchiája felfüggesztődik. (11) Az anyanyelvi, originális szövegek és a fordítások szövegkorpusza nem különül el egymástól. (12) A fordítások a napilap lokális híreinek lokális nyelvi kontextusába kerülnek.

Az iménti felsorolás utolsó három pontja különösen azért érdemelhet figyelmet, mert Közép-Európában nagyjából a nemzeti irodalmi kánonok kialakulásával egy időben[332] (az 1850-es évtizedtől) vagy ehhez képest némi késéssel az olvasási aktusok zömét, vagyis az irodalmi kommunikáció nagyobbik részét egy olyan műfaj, a tárcaregény uralja, amelyik az irodalmi szövegeket problémátlanul átültethetőnek mutatja a forrásnyelvről a célnyelvre, amelyik jellemzően fordításokban létezik. Sőt: az epizódok olyan szériát alkotnak, amelynek minden egyes darabja a globális és lokális hírek kétpólusú erőterében jelenik meg, a lokalitás

[332] Amennyiben a nemzeti irodalmi kánon kialakulásának szimbolikus eseményét Toldy Ferenc *A magyar nemzeti irodalom története: A legrégebbi időktől a jelenkorig* (1864−1865) című művéhez kötjük. Dávidházi Péter azonban azt is kimutatta, hogy Toldy először Kazinczyval összefüggésben használta (1859) „a költői kánon" szókapcsolatot, a Kazinczy-centenáriumra kiadott akadémiai emlékkönyvben, és a „kánon" kifejezés ekkor még erősen rájátszik teológiai eredetére. Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai, Universitas, Budapest, 2004 (Irodalomtudomány és kritika), 306−315. Különösen: 311−313.

nyelvén, anyanyelven. A tárcaregénynek ez a forrásnyelvtől független anyanyelvűsége olyan sajátosság, amely megteremti a lehetőségét a kevésbé jól képzett olvasók, a nők és a gyermekek (szenvedélyes) olvasóvá válásának. Ez a nyelvi lokalitás kvázi az előfeltétele annak, hogy a szerialitás esztétikája működésbe tudjon lépni. A 19. század második felének irodalmi nyilvánossága tehát kétarcú. Míg a nemzeti irodalmi kánonok értékrendje az anyanyelvűség értelmében vett originalitást állítja előtérbe, illetve az értékrend csúcsára, addig a mindennapos olvasásban a fordítások úgy vannak jelen a tárcaregények révén, hogy mintegy el is „törlik" a forrásnyelv, a forráskultúra idegenségét, a lokális hírek szövegkörnyezetének köszönhetően. Az akadémikus, nemzeti irodalmi kánonokban a műalkotás egyedisége és egyszerisége magától értetődően kiterjed annak nyelvi meghatározottságára. Az elitkultúra nyilvánosságában, illetve a jól képzettek, a „professzionális" olvasók világában evidencia, hogy a szinguláris műalkotás megtapasztalására csak az eredeti (nyelvű) szöveg kínál lehetőséget, a fordítás ehhez képest mindig átirat, amely az eredetihez viszonyítva valamifajta differenciát állít elő. Az esztétikai szférájában az originális már mindig megelőzi a fordítást, amely így szükségképpen szupplementum, csökkent értékű másodlagosságként képzelhető csak el, amely hasznos ugyan lehet, de az eredetivel egybevágó soha.

Az olvasás, mint individuális tevékenység a 19. század második felében, a tárcaregény járványszerű elterjedésével a normálfelhasználók tömege esetében − akik tehát saját jószántukból és saját örömükre olvasnak − elsősorban ennek a heterogén fordításkorpusznak az olvasását jelenti. A tárcaregények jellemző megjelenési formája a fordítás vagy átirat, olyan szövegcsoport vagy műfaj, amelyen belül a fordítás és az eredeti között nincs hierarchikus vagy elvi különbség. A könyvkiadásban a fordítások világosan elkülönülnek az originális, anyanyelven írott, nemzeti kánonhoz tartozó művektől, amit az önálló világirodalmi sorozatok is jeleznek.[333] A fordítás „indexálása" valójában az olvasónak szóló utasítás, amely arra hívja fel, hogy reflektáljon a kulturális idegenségre, még azokban az esetekben is, amikor a fordítók nevét például nem tudjuk meg a kiadásból. A tárcaregényeknél – ha a szerkesztőség jelzi is, hogy fordításról van szó – a lokális hírek szövegkörnyezete sokkal erősebb, a fordítások az originális szövegekkel egy programsávban, egy rovatban jelennek meg, ami az olvasóban azt a benyomást erősítheti meg, hogy a hazai és külföldi szerzők státusa között nincsen különbség. Az az olvasói tapasztalat, hogy egyazon rovatban, egyazon nyelven (a lap olvasóinak és a lokális híreknek is az „anyanyelvén") jelennek meg a különböző kultúrákból és nyelvekből érkező szövegek, az irodalmat problémátlanul hozzáférhetőnek és átjárhatónak mutatja, olyan

[333] Csak két példa: Récsi Emil *Külföldi regénycsarnoka* 1853-tól, Friebeisz István *Legújabb külföldi regénycsarnok*a 1854-től, de a sor még hosszan folytatható.

globális kultúrjelenségnek, amelyhez nyelvtudástól, előképzettségtől függetlenül hozzáférhet bárhol és bárki. A tárcaregény „tündöklése és bukása” így megkerülhetetlenné teszi a kulturális regiszterek és műfajok, „világirodalom” és „nemzeti irodalmak” egymáshoz való viszonyának újragondolását is.

Mindez egyúttal azt is jelenti, hogy a tárcaregény abban a hermeneutikai értelemben, ahogyan Gadamer leírja, nem *eminens* textus.[334] Mindenekelőtt azért nem, mert a szöveghez való visszatérést maga a médium nem teszi lehetővé. A tömegmédiumként működő napilapoknak egyetlen értelemben van „konkrét címzettjük”: azoknak szólnak, akik egy meghatározott időpontban egy meghatározott lokális centrumban (vagy annak közelében, azzal valamilyen viszonyban) vannak. A tárcaregény, amely az újságpapír lebomló médiumában létezik, anyagával egyetemben „másnapra” aktualitását veszti. A tárcaregény, amely a legrégebbi tömegmédiumok termékeként elvileg mindenkihez szólna, paradox módon azért nem lehet képes túlmutatni a címzettek és alkalmak „korlátozottságán”, mert a tömegmédium elvileg mindenkit, de mindenképpen egy széles és heterogén olvasókört megszólító ajánlata csupán egyetlen napra érvényes. A tárcaregény tehát olyan műfaj, amelyhez *nem eminens* textusok tartoznak, de elvi értelemben nem a verbális szöveg komplexitásának vagy minőségének az értelmében. Azért nem működhetnek, azért nem használhatóak eminens textusként, mert maga a hordozó médium lehetetlenné teszi a hozzájuk való visszatérést. A popularitás ebben az esetben tehát a használat módjára vezethető vissza, és ez a használati mód minden esetben megelőzi azt a kérdést, hogy a verbális műalkotás, az irodalmi szöveg maga milyen összetettségű, hogy műalkotás-e vagy sem. A szövegek a *regény* műfaji kommunikációjának a keretei között, a könyv médiumában ugyanolyan eséllyel léphetnek be az irodalmi hagyományba és válhatnak „eminens” textusokká a szó gadameri értelmében, mint bármely más szöveg, amelyik bekerül az irodalmi cirkulációba.

---

[334] Gadamer *Az „eminens” szöveg és igazsága* (1986) című tanulmányában a következőképpen határozza meg az *eminens szöveg* fogalmát: „A költészettel irodalmi hagyományként találkozunk, vagy legalábbis része lesz egy ilyen hagyománynak. Lényegi és fontos értelemben szöveg, tudniillik egy olyan szöveg, mely nem egy elgondolt vagy kimondott beszéd rögzítéseként utal vissza erre, hanem eredetétől eloldódva saját érvényességet igényel, mely a maga részéről az olvasó és az interpretátor számára végső instancia. […] Az »irodalmi hagyomány« szó különösen sokatmondó. Ami hozzá tartozik, az nemcsak azáltal van definiálva, hogy írás, hanem azáltal is, hogy bár »csak« írás, egy saját készletbe tartozik, mely mindent átfog, ami számít: mint egy püspökség, hercegség, mint a kereszténység, hősiesség, papság, emberiség – röviden: mint egy terület gazdagsága, mely mindet magába zár, ami hozzá tartozik. Ez nyilvánvalóan annyit jelent, hogy az ilyen szöveg tartalomtól függetlenül érvényességre tart igényt, és nemcsak a kortárs információigényt elégíti ki. Legalábbis igénye szerint túlmutat minden korlátozott címzetten és alkalmon. Mint a nyelv egy műalkotása »eminens«. […] Itt tehát a »szöveg« nemcsak az a szilárd adottság, amihez az olvasó és az értelmező a végén visszatér – az eminens szöveg egy önmagában megszilárdított, autonóm képződmény, mely azt akarja, hogy újra és újra elolvassák, ha már értik, akkor is.” Hans-Georg GADAMER, *Az „eminens” szöveg és igazsága* (1986) ford. TALLÁR Ferenc = UŐ, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 188−201. Itt: 188, 192−193.

A kilencvenes évek közepén először Norbert Bachleitner hívta fel a figyelmet arra, hogy európai elterjedése a tárcaregényt − amelynek a 19. század második felében az olvasás tömegesedése köszönhető −, igen gyorsan komparatisztikai jelenséggé tette.[335] Bachleitner megállapítása a tárcaregény európai cirkulációjára vonatkozik. Lényeges azonban, hogy tárcaregény tengerentúli elterjedése azt bizonyítja, globális jelenségről van szó, amely nem korlátozódik a kontinentális Európára.[336] Az egyszerre két vagy több nyelven, szinte párhuzamosan futó sorozatok mintegy megelőlegezik a mai globalizált könyv- és filmpiacot, amelyet általában a huszadik század produktumának tekintenek. Továbbgondolva az eddig elmondottakat: talán nem túlzás azt állítani, hogy a tárcaregény par exellence a komparatisztika műfaja. A tárcaregény a 19. század második felében a globális cirkulációnak köszönhetően egyfajta globalizált kulturális tudásbázist hozott létre, miközben a 19. század új irodalmi formájaként annak az új tudásrendnek a tapasztalatát is közvetítette, amely a tömegmédiumok megjelenésével a tudás korábbi státusát és az információ disztribúciójának, valamint felhasználásának metódusait radikálisan alakította át. Wilhelm Voßkamp a műfajt irodalmi-társadalmi intézményként képzelte el. A tárcaregény műfaja innen nézve az olvasás és a művelődés demokratizálódásának intézménye, hiszen a tömegmédiumban megjelenő irodalom – legalábbis elvi szinten – a populáris kommunikáció sajátosságaiból eredően mindenképpen úgy viszi színre önmagát, mint amely bárki számára hozzáférhető, vagyis megszólítottja bárki lehet, aki a napilap olvasója. A műfaj ugyanakkor a kultúratudomány perspektívájából nézve a tudás keletkezésének, fejlődésének, rögzítésének és disztribúciójának a megjelenítési formája is egyúttal.[337] A tárcaregény a 19. század globalizált világirodalmának a műfaja, amely a

---

[335] Vö. Norbert BACHLEITNER, *„Littérature industrielle": Bericht über Untersuchungen zum deutschen und französischen Feuilletonroman im 19. Jahrhundert,* Internationales Archiv für Sozilgeschichte der deutschen Literatur, 6. Sonderheft, (1994), 159−223. Itt: 161. „A tárcaregénnyel foglakozva nagyon hamar megállapítható, hogy transznacionális jelenségről van szó, amely a 19. század folyamán egész Európában elterjedt, összeurópai jelenség." Norbert BACHLEITNER, *Fiktive Nachrichten: Die Anfänge des europäischen Feuilletonroman,* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2012, 21.

[336] Bár az angolszász világban a tárcaregény nem terjedt el, mert a heti mellékletek viszonylag korán kikülönültek a hordozólapokból, Észak-Amerikában a nem angol nyelvű napilapok közöltek tárcaregényt. Angol nyelvű tárcaregény azonban létezett: az ausztrál napilapokon kívül más, gyarmatokon kiadott napilapok is közöltek tárcaregényt. A tárcaregény tengerentúli elterjedéséről vö. Patricia HERMINGHOUSE, *Tagesfragen und Absatzfragen: Der Feuilletonroman in der liberalen deutschamerikanischen Presse zwischen 1848 und dem Bürgerkrieg = Amerika und die Deutschen: Bestandsaufnahme einer 300jährigen Geschichte,* hg. Frank TROMMLER, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1986, 300−313; Elisabeth MORRISON, *Serial fiction in Australian colonial newspapers = Literature in the Marketplace: Ninteenth-century British publishing and reading practices,* eds. John O. JORDAN, Robert L. PATTEN, Cambridge UP, Cambridge, 1995, 306−324; Graham Law közlése szerint Japánban a 19. század utolsó évtizedeiben jelent meg a napilapokban francia hatásra a tárcaregény, és Japán négy legnagyobb, országos napilapjában 2000-ben még rendszeresen szerepelt a műfaj japán változata (shimbun shôset su). Vö. Graham LAW, *Serializing Fiction in the Victorian Press,* Palgrave, New York, London, 2000, 249.

[337] A „Gattungs-Wissen" kifejezést Marion Gymnich és Birgit Neumann Jerome Bruner 1986-os *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge, London) című munkájából kölcsönzik. A szerzők Ansgar Nünninggel közösen kiadott kötete szintén ezt a címet viseli. A műfaj-tudás lehetséges értelmezéséről bővebben: Michael BIES, Michael

tömegmédiumok által globális faluvá tett világ első irodalmi jelensége. A 19. század második felében a tömegmédiummá váló napilapok és a klasszikus „tudáshordozók”, a könyvek hálózatának összekapcsolásával egy addig elképzelhetetlen, új tudástér körvonalai rajzolódnak ki: a tudásnak ezt az új formáját viszi színre az új műfaj, a tárcaregény. Azt a tapasztalatot erősítve meg olvasóiban, hogy miközben az információ a lapszámokkal együtt megvásárolható és bármely szövegnek bárki lehet az olvasója, az irodalmi szövegek olyan, mindig a saját anyanyelvünkön megszólaló képződmények, amelyek bármilyen genotextus, pretextus és kontextus igénybevételével megszólaltathatóak.

GAMPER, Ingrid KLEEBERG, *Einleitung = Gattungs-Wissen*, 18, illetve: Marion GYMNICH, Birgit NEUMANN, *Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts: Der Kompaktbegriff Gattung = Gattungstheorie und Gattungsgeschichte,* 31−52.

A novella

A műfaji „emancipáció” folyamatának lezárulása:
A regény és a novella műfaji távolsága

A sors különös iróniája, hogy Galamb Sándor Gyulai Pál novelláiról írott tanulmányának első része, amelyet a szerző a novella *műfajtörténeti* és a novellaműfaj *poétikai* kérdéseinek szentelt, ma elsősorban Jókai novellisztikájának összefüggésében válhat érdemessé az újraolvasásra. Mindenekelőtt azért, mert plauzibilis, lényegében a műfaj honi történetére visszavezethető magyarázatot kínál arra a nehezen megválaszolható kérdésre, miért részesítette a Jókai-filológia, illetve a történeti kritika „előnyben” az ötvenes években született kisprózai írásokat, miközben az életmű egészét tekintve Jókai novellisztikájára általában nem sok szót vesztegetett. A kispróza a „nagyregények” melléktermékeként, szatellit jelenségként, eleve másodlagosként maradt láthatatlan a Jókai-oeuvre amúgyis kiterjedt, jellemzően nem egyetlen mestermű, hanem az elsőségért versengő opus magnumok sorozata köré szerveződő, vagyis a magyar irodalomban is inkább atipikus mintázatában. Galamb Sándor műfajtörténeti érveléséből olyan, lehetséges narratíva rajzolódik ki, amelyben az ötvenes évtized a magyar novella kibontakozásának, műfaji emancipációjának folyamatát lezáró évtizedeként értelmezhető; a műfaj magyarországi története szempontjából kitüntetett, kvázi alapítótörténetként is olvasható hőskorként, amelynek poétikai és esztétikai viszonyulása a novella kisprózai műfajához már az 1920-as évek laikus olvasója számára is értelmezésre, magyarázatra szorult.

Az a műfajtörténeti vázlat, amelyet szerzője lényegében bevezetésnek szánt a Gyulai-novellák elemzése elé, nyilvánvalóan azzal a céllal, hogy világossá tegye érvelése kontextusát és fogalmi kereteit, ezért is reflektál következetesen arra a nehézségre, amelyet a *műfaj* időben változó jelentése és jelentősége, vagyis történetisége okozhat. Galamb Sándor nemcsak tudatában van annak, hogy a műfajok történetisége, különösen pedig a műfaji terminológia „nominális” állandósága mellett a jelölt szemantikai tér folyamatos átíródása félreértések forrásává válhat, vagyis szakadatlanul kikényszeríti az értelmezői műveleteket, a műfaji szótár aktualizálását, hanem a cikk olvasóiban tudatosítani is akarja, hogy a huszadik század irodalmi ízlése és irodalomértése *mást* ért novellán, mint a 19. század derekának írója és olvasója:

> A ma széltében használatos terminusok nem adják teljesen azt az értelmet, amelyet a XIX. század közepe értett regényen és novellán. Ma hajlandók vagyunk novellának csak

> azt a rövid terjedelmű prózai elbeszélést nevezni, amely alig haladja meg a hírlapi tárca kereteit, s a régi értelmű novellát, mely ennél jóval hosszabb volt, a mai közfelfogás már regénynek tartja. A régi értelmű novellának – s jelen dolgozat is így használja a novella-terminust – legklasszikusabb művelői Prosper Mérimée és Konrad Ferdinand Meyer.[338]

A fenti érvelésből azonban nem kizárólag az válhat nyilvánvalóvá, hogy a huszadik századi olvasó/író/szerkesztő *más* kritériumok alapján érzékel és címkéz fel egy elbeszélőprózai szöveget novellának, mint 19. századi elődei.

A terjedelem kérdésének, vagyis a fikciós elbeszélések „osztályozásánál" és műfaji besorolásánál a *quantitatív* szempontnak az előtérbe kerülése, sőt kizárólagossá válása, amelyet Galamb a huszadik századra megváltozott műfaji konszenzus egyik jellemző sajátosságaként említ,[339] nemcsak a novellával, hanem a regénnyel kapcsolatos elvárások megváltozását is világosan jelzi. Ellenkező esetben azok a hosszabb terjedelmű fikciós elbeszélések, amelyeket Galamb szerint a huszadik századi publikum − szemben a 19. századival − már nem tudott novellaként, csupán regényként olvasni, a műfajok senkiföldjére kerültek volna. Magyarán: amennyiben a befogadók nem találtak volna olyan műfaji kódot vagy konvenciórendszert, amelynek a segítségével ezeket a szövegeket képesek lettek volna értelmezni, idegenségükben, régiségükben olvashatatlanná, értelmezhetetlenné, érdektelenné váltak volna. Bár Galamb Sándor érvelése nyilvánvalóan nem ezt célozta meg, a mai olvasó számára írásának egyik legfontosabb konklúziója az lehet, hogy a regény és a novella műfaji konvenciói, az érzékelésüket és befogadásukat vezérlő szokásrendek egymástól elválaszthatatlanul alakultak; hogy a *regény* és a *novella* műfaji „kódjai" kölcsönösen feltételezik egymást, lényegében olyan viszonyfogalmak, amelyek éppen az egymástól való elhatárolás, a megkülönböztetés kényszerében nyerik el értelmüket. A *regény* és a *novella* „műfajiságát" tehát az a „műfaji távolság" definiálhatja, amely a műfajok rendszerén belül elhatárolhatóvá és megkülönböztethetővé teszi a szövegeket egymástól, és az olvasás folyamatában az olvasó számára egyértelműsíti a szöveg hovatartozását; odatartozását az irodalmi szövegek egy meghatározott, virtuális, ám az adott olvasó számára mégis reális, hiszen korábbi olvasáseseményei tapasztalatából kiépülő hálózatához.

---

[338] GALAMB Sándor, *Gyulai Pál novellái*, ItK, 1921/1, 99−141. Itt: 100.

[339] Az a kérdés, hogy önmagában a terjedelem elégséges támpontot kínál-e egy szöveg novellaként való meghatározásához, a 19. század második felében is felmerült. A Galamb Sándor által is hivatkozott P. Szathmáry Károly azokkal szemben, akik szerint a novellaműfajt „súly szerint is" meg lehet határozni, „más szókkal: hogy az ívek száma, a terjedelem ezt már teljesen eldönteni képes", amellett érvel, hogy a terjedelem következmény: a novella sajátos, más műfajoktól eltérő poétikájának az eredménye. Vö. P. SZATHMÁRY Károly, *A beszély elmélete*, Ráth Mór, Pest, 1868, 6.

A bevezetőnek szánt műfajtörténeti vázlat két, egymástól aligha elválasztható, ám önmagában is lényeges megállapításból indul ki. Az egyik, hogy a durván 1840 és 1860 közötti két évtized a magyar novella alakulástörténetének, műfaji kibontakozásának szempontjából döntő jelentőségű időszak volt. A „lökést", amelyet a „beszélyirodalom" ekkor kapott, a szerző elsősorban arra vezeti vissza, hogy a magyar irodalmi közgondolkodásban, és persze az alkotókban is, ekkortájt kezdett el „tudatosodni", mi a novella. Pontosabban: hogy a novella és regény műfaji elkülönülése nem pusztán quantitatív, terjedelmi, hanem mindenekelőtt poétikai, Galamb interpretációja szerint pedig kitüntetetten *kompozicionális* kérdés. Ekkor válik igazán ketté − műfaji értelemben − a regény és a novella,[340] és ennek a periódusnak köszönhető a novella emancipációja, az a fordulat, amelynek az eredményeképpen a novella már nem egyszerűen „kis" (terjedelmű) regény, hanem valamely középponti esemény köré szigorúan megkomponált cselekménysort elbeszélő rövid, narratív szöveg.[341]

Második, kiindulásul szolgáló hipotézise a magyar irodalom sajátos történeti fejlődésével kapcsolatos: nevezetesen, hogy a modern novella műfaja − a regényhez képest – némi megkésettséggel illeszkedett be és nyert „polgárjogot" az elbeszélő prózai művek rendszerében, amelynek elsődleges okát Galamb Sándor a novella tudatosabb és művészibb kompozícióigényével magyarázza:

> A magyar novellairodalom jóval később találja meg magát, mint a magyar regény, ami nem is csoda, hiszen művészibb kompozíciója miatt hosszabb iskolán is kell keresztülmennie. A magyar beszély – bár technikai fogások tekintetében értékes fejlődésen megy át -, sokáig nem tud teljesen felszabadulni a regényszerű elgondolás alól. A harmincas, negyvenes és még itt-ott az ötvenes évek számos magyar novellája is úgy hat, mint egy-egy kivonatolt regény. Sokágú, szétfutó történetek, epizódokkal vegyített eseményközlések novellai keretben, széles milieu-rajzok, vagy sok fejezetre szaggatott elbeszélő-formák. Ilyenek Kisfaludy Károly *Tihamér*ja, Vörösmarty *Orlay*ja, Bérczy Károlytól *Egy zsidó a XIII. században*, Jósikától *Az Ilmérek*, Kemény *Két boldog*ja, s Jókai első novellái közül is a legtöbb nem találja el az igazi novella-formát.[342]

[340] Vö. *Uo.*, 99−100.
[341] A novella műfaji emancipációjának folyamatában Imre László is fordulópontnak tekinti a negyvenes évtizedet: az 1820-as, 1830-as években a „sokarcúság", a „más műfajoktól átvett képletek és funkciók" indítják el azokat a prózapoétikai változásokat, amelyeknek eredményeképpen a negyvenes évtizedtől már gazdag novellairodalomról beszélhetünk, amit viszont a publikációs lehetőségek kiszélesedése segített elő. Vö. IMRE, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, 41−42.
[342] GALAMB, *i.m.*, 100. sk.

Ebben a műfajtörténeti narratívában az ötvenes évek egy három évtizedes differenciálódási, kikülönülési folyamatnak volna a záró periódusa. Az az időszak, amelyben a novella önálló műfajként, véglegesen leválik a műfajok rendszerében már korábban stabil pozíciót elfoglaló regényről és a két műfaj távolsága érzékelhetővé válik. Ez, vagyis az újrafelismerés „nyilvánvalósága" pedig éppenséggel a megkülönböztethetőség minimális feltétele. Jókai korai kisprózájából az általa számba vett kritériumok alapján tehát azok a fikciós elbeszélések „vétik el" a novellaformát, amelyeknek (1) több szálon fut a cselekménye; (2) az egyes cselekményszálak egyenes vonalú előrehaladó elbeszélését kitérő epizódok szakítják meg; (3) az elbeszélt világ totalitásának leírására törekszenek; (4) a szöveg fejezetekre bontása miatt az olvasási folyamatot nem kizárólag az olvasó és az általa konstruált cselekménylánc belső logikája tagolja. Galamb Sándor példái a *Márce Záre, A Nepean-sziget,* a *Fortunátus Imre*; *Az aegyptusi rózsa*, amelynek témája ugyan „novellisztikus", kidolgozása azonban „regényszerű" (a színhelyváltások és a fejezetek nagy száma miatt), valamint a „novellának induló", de „regényszerű" narrációba forduló *A kalózkirály*. Jókai említett írásai két kivétellel a negyvenes évekből származnak. *A kalózkirály*, illetve a *Fortunatus Imre* a Pesti Naplóban jelent meg folytatásokban, 1852-ben, az előbbi 16 epizódban, „történeti novella" műfajmegjelöléssel, az utóbbi 10 epizódban, önmagát „regényes krónikaként" definiálva.[343] Míg az első esetben a „novella" műfajától való elkülönbözést a „történeti" jelző nyilvánítja ki, addig a második szöveg esetében a „novella" mint műfajmeghatározás fel sem merül. A Jókaitól vett példák, amint az itt felsorolt többi szöveg is, a differenciálódási folyamatnak abból a szakaszából valók, amelyet Galamb Sándor a későbbiekben a „keresés" időszakának nevez. Az „igazi novella" utáni kutatás a művészet rendszerében elsősorban az elbeszélő technikákkal való kísérletezésben, míg a művészetet „megfigyelő" tudományos-kritikai diskurzusban a regény és a novella elhatárolásának kísérleteiben érhető tetten.[344]

A novella elméletének szentelt bekezdésben Galamb mindössze utal rá, hogy Bajza *A román-költésről* szóló elméleti töredékeiben „élesen különbséget tesz a regény-és a novella-forma között", és a továbbiakban Gyulait és Erdélyi Jánost is megidéző szakaszt végül azzal a konklúzióval zárja, hogy P. Szathmáry Károly az egyetlen szerző, akinek némely megállapítása „még ma is megállja a helyét."[345] Bajza futólagos említése már csak azért is hiányérzetet kelthet

[343] JÓKAI Mór, *A kalóz-király,* PN, 1852. március 3. – március 31.; JÓKAY Mór, *Fortunatus Imre: Egy öreg ember naplójából 1522,* PN 1852. június 16. – július 9. (A főszövegtől eltérően a címek és a szerzői név esetében ehelyütt az első közlés írásmódját követtem, amely eltér a kritikai kiadásban kanonizálttól.)
[344] Vö. GALAMB, *i.m.,* 101. skk.
[345] *Uo.,* 101.

az olvasóban, mert Galamb történeti vázlatának megfontolásai alapvetésüket tekintve szinte egészében Bajza argumentációjára támaszkodnak; szofisztikáltság és korszerűség dolgában pedig − az első magyar narratológusként is újraolvasható – Bajza írását aligha lehet összevetni P. Szathmáry korrekt, ám szerény vállalkozásával. P. Szathmáry Károly munkája, *A beszély elmélete*, amely a Kisfaludy Társaság pályázatán első díjat nyert, az elméleti reflexió oldaláról támasztja alá Galamb Sándornak azt a feltételezését, hogy a novella emancipációja a regényéhez képest megkésett, és csak az ötvenes évek gazdag irodalmi termésének köszönhetően zárul le végérvényesen az a folyamat, amelynek eredményeképpen a novella a regénytől függetlenedni képes. P. Szathmáry a novella helyét a műfajok rendszerében rokonsági relációk egymásnak ellentmondó metaforáival írja le, a novellát egyszerre azonosítva a regény „leányaként", „legédesebb testvéreként", végül pedig „nagynénjeként". A három azonosítás a leszármazás evolúciós logikája alapján persze kizárja egymást (az adomát az értekezés egy későbbi pontján a beszély „kishúgocskájaként" definiálja), a fölé- és alárendelések, a rokonsági fokok zavara az antropomorfizáló metaforákban azonban jól mutatja azt a bizonytalanságot, amely a műfajok (esztétikai és érték-) hierarchiájával, valamint eredettörténetük értelmezésével kapcsolatosan a hazai diskurzust a hatvanas években uralta.[346] P. Szathmáry a *novella* és a *beszély* terminusokat szinonimaként használja, és a következőképpen határozza meg (mondandója összegzéseként) a fogalmat:

> A beszély egy, a történet-, a közélet- vagy képzeletből vett, regényes természetű és valami váratlant tartalmazó, egységes eseménynek, mindvégig érdekfeszítő és változatos fordulatokban, jellemzetes alakok által megszemélyesített előadása, még pedig oly szerkezettel, hogy abban az elbeszélő és elbeszéltető elem váltakozva és lehető egyensúlyban legyenek; irály tekintetében megtartva a szépirodalmi műveknél elengedhetetlen emelkedettséget, jellemzetességet és szabatosságot. [347]

Bajza, aki a *Töredékek*[348] bevezetésében felsorolja német forrásait,[349] a „beszély" – vagyis az *elbeszélés* (*Erzählung*) – szó tágabb értelméből kiindulva azokat a fikciós elbeszélő

[346] A *rege* és a *történeti novella* összefüggésében a műfajtörténeti diskurzus alakulásának egy korábbi korszakáról vö. SZAJBÉLY Mihály, *A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában*, It, 1999/3, 424−440.
[347] P. SZATHMÁRY, *i.m.*, 13.
[348] BAJZA József, *A' román-költésről: Töredékek*, Kritikai Lapok III. (1833), 5−64.
[349] Erről bővebben: FENYŐ István, *Bajza József a regény elméleti kérdéseiről*, Literatúra, 1983/1−4, 228−236. Itt: 230. skk. Négyesy László a Jean Paul teóriájával való rokonságot emelte ki: „…jeles, de töredékben maradt aesthetikai értekezés a románköltésről, Jean Paul theóriájához csatlakozva." NÉGYESY László, *Bajza József emlékezete*, A Kisfaludy Társaság évlapjai, Új Folyam, 39. (1904−1905), 51−74, itt: 63. Hogy Bajza nem minden előzmény nélkül lépett be a regényelméleti diskurzustérbe, vagyis hogy ez a tér semmiként sem volt a *Töredékek*

műfajokat tekinti egy műfaji családhoz tartozónak, amelyeket függetlenül a forma kötöttségétől vagy éppen szabadságától a narratív kijelentés értelmében eseménysort közlő *beszéd,* a narráció aktusa és az ennek a tárgyát képező események egymásutánja egyszerre határoz meg (vagyis az *elbeszélésnek* az a három egymásra épülő jelentése, amelyet Genette a *récit* szemantikai rétegeiként különített el egymástól):[350]

> Elbeszélésnek, vagy beszélynek neveztetik általában minden elmult 's végbement esetnek másokkal közlése. Különbözik a' leirástól, mert benne az eset mint valósággal elmult közöltetik, a' leirásban ellenben az elmult, végbement, vagy távol lévő tárgy is jelenné tétetik.[351]

Bajza szerint ide tartozik az allegória, a mese, a parabola, a legenda, a románc, az idill, a monda (*Sage*), a tündérrege (*Märchen*) és a hősköltemény mellett a *román* és a „*novella,* vagy szorosb értelemben vett beszély."[352] Ahogyan a felsorolásnak is a végére került, a novellával *A román-költésről* utolsó előtti fejezete foglalkozik részletesebben. Műfajrendszertani szempontból a novellát Bajza (is) a regény egyik alfajának tekinti.[353] Ez is indokolhatja, hogy a novella műfaji sajátosságait szisztematikusan számba vevő, nyolcadik töredék az összehasonlító elemzés módszertanát választja. Ebben a komparatív vizsgálatban a regényt és a novellát műfaji értelemben meghatározó karakterjegyek egyrészt a „műfaji távolságot" teszik beláthatóvá, másrészt azonban azt is, hogy a különbségek valójában csak ebben a kontrasztív elrendezésben, egymáshoz képest nyernek tényleges jelentőséget. A rendszertani „közelség", a két műfaj közeli rokonsága Bajza felfogásában morfológiai, nem pedig leszármazási vagy eredetkérdés.

---

megjelenésekor „légüres", arra Szajbély Mihály hívta fel a figyelmet, az előszavak és ajánlások igen kiterjedt és meglehetősen mostohán kezelt szövegkorpuszának vizsgálata alapján: „A lírára vagy a drámára vonatkozó forrásanyag szegényességéhez képest egyenesen meglepő az elméletileg hasznosítható szövegeknek az a relatív bősége, amely a korabeli regényelmélet kutatóját fogadja. Igaz, az első önálló, magyar nyelvű regényelméleti tanulmányok csak az 1820-as évektől jelentek meg Magyarországon, először Almási Balogh Sámuel, majd Bajza József tolla nyomán, de a kor regényfordításainak és magyarításainak előszavaiban gyakran találunk elméleti érdekű utalásokat is […]." SZAJBÉLY Mihály, *„Idzanak a' magyar tollak": Irodalomszemlélet a magyar felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Akadémiai, Universitas, Budapest, 2001 (Irodalomtudomány és kritika), 159.

[350] Vö. Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diskurzus,* ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei* I, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 61−98. Itt: 61.

[351] BAJZA, *i.m.*, 6.

[352] *Uo.*, 14.

[353] „A' románnak többféle alosztályai vannak: müvészi, philosophiai, humoristikai, satirai, útazási, érzékeny románok; de különös faja tudtomra csak egy, az ugy nevezett novella, mellyet mi magyarok beszélynek nevezhetnénk." *Uo.*, 57. Bár Bajza itt világos javaslatot tesz a műfajmegjelölés magyarítására, feltehetőleg a *beszély* többértelműsége okán (amely ismétli az *Erzählung* fentebb már tárgyalt többes jelentését), vagyis az egyértelműség kedvéért inkább a *novella* megjelölést használja a *Töredékek*ben. A *beszély* szót a novella szinonimájaként a *TESz* is Bajzának tulajdonítja, és a *Töredékek*ből eredezteti. Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára,* I, szerk. BENKŐ Loránd, Akadémiai, Budapest,1967, 289.

A novella műfajának eredetét az *anekdotára* vezeti vissza;[354] a novella „epigrammai éle", amelyben Bajza a novella esztétikai, felkavaró hatásának egyik fő forrását ismeri fel, hasonlóképen innen eredeztethető. Bajza felismerése a kortárs médiaantropológia nyelvére talán úgy lenne lefordítható, hogy az impulzus rövidsége fordítottan arányos az impulzus hatásának nagyságával, ez a tapasztalat pedig különösen felértékeli a rövid műfajokat a 19. század második felében, a nyomtatott sajtó előretörésének időszakában.

Az „apró epigrammái élű történetecskékből" kifejlődő, poétikailag egyre kidolgozottabb formai változatokban továbbélő műfaj alakulástörténetének Bajza két, számára lényeges mozzanatát emelte ki. Egyrészt, hogy a novella műfajtörténetét az egymástól meglehetősen eltérő variánsok nagy száma jellemzi („a' novella sokképen változtatgatta alakját"[355]); másrészt viszont története során ezek a variánsok olyan közelségbe kerültek a regényhez poétikailag, ami kétségessé tette a műfaj önállóságát, elhatárolhatóságát a regénytől.[356] Bajza, miközben nem vonja kétségbe a két műfaj közeli rokonságát, a regény és a novella önálló műfajisága mellett foglal állást; a műfaji távolságot pedig az elkülönböződések rendszerszerűségével, sorozatosságával látja bizonyíthatónak. Ez azonban nem csupán arról a bizalomról tanúskodik, amellyel Bajza a komparatív módszerhez fordul; az itt citált latin közmondásból („Ki jól különböztet jól tanít, úgy tartja egy latin közmondás, mi tehát ügyekezni fogunk e' két költemény' különbözéseit fő vonásokban előadni."[357]) az is kiderül, hogy a megismerésben kitüntetett szerepet tulajdonít azoknak a differenciáknak, amelyek a megismerés tárgyát elkülönböztetik és elhatárolják más, közeli vagy rokon jelenségektől. A *Töredékek* VIII. fejezetében a következő differencia-sor rajzolódik ki:

---

[354] A német műfajelméleti hagyományt Himmel két paradigma összjátékaként írja le: az egyik a novellát az anekdota és a regény közötti prózai elbeszélésként értelmezi, míg a másik a műfaji korpusz történetileg Bocaccióig visszavezethető kánonjából indul ki. Vö. Hellmuth HIMMEL, *Geschichte der deutschen Novelle*, Francke, Bern, München, 1963, 6. Friedrich Schlegel *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* című írása, amely lényegében megalapozta a későbbi műfajelméleti diskurzus kérdéseit, mindkét hagyomány kiindulópontjának tekinthető: a novellát olyan anekdotaként határozza meg, amely a szóbeli történetmesélés beszédszituációjának illúziójára épül. Vö. Friedrich SCHLEGEL, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio = Charakteristiken und Kritiken* I (1796−1801), hg. Hans EICHNER, Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, 1967 (KFSA II), 373−396. Schlegel koncepciójáról bővebben ld. HIMMEL, *i.m.*, 30. skk; Florian FUCHS, *Agierende Form: Über Friedrich Schlegels Theorie der Novelle*, Athenäum Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 26, hg. Ulrich BREUER, Nikolaus WEGMANN, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2016, 23−50.

[355] BAJZA, *i.m.*, 58.

[356] Vö. *Uo.*

[357] *Uo.*

	Regény	Novella
történetet alkotó esemény/körülmény:[358]	sorokat alkot/szeriális	szinguláris
narratív séma:[359] (expozíció, bonyodalom, eszkaláció, megoldás)	ismétlődő, teljes szekvenciák, amelyek hosszabb szekvenciákba is rendeződhetnek	egyszeri; a szekvencia második fele (bonyodalom, eszkaláció, megoldás) a fontosabb
történet:[360]	folytatható/nyitott	zárt/befejezett
történet elbeszélése:[361]	folyamatra irányul, kauzális	végkifejletre irányul, teleologikus
elbeszélt idő − karakterek viszonya:[362]	korszak	epizód

A differenciák számbavételét lezárandó Bajza az alábbi négy következtetésben összegzi a novella műfajáról korábban elmondottakat:

> (1)A'novellában szigorúbb egység van, mint a' románban. (2) A' románt apró novellákra lehetne felbonczolni, mellyek részei ugyan a' nagy egésznek, de magokban

[358] „A' novella egy tökéletesen elválasztott 's magába zárt körülmény' folyamát teljes kifejlési pontjáig, a' román ellenben az élet' változásait a' körülmények' hosszu során festegetve szövi tovább és tovább a' távolba, gyakran teljes határozottság nélkűl." *Uo*., 58.

[359] „A' román, a' maga nagyobb 's kiterjedtebb irányában, az életnek sokfelé ágazó folyamát valamelly individuum' sorsához kötve adja- elő;" *Uo*., 58. „A' román a' maga kezdetében motiváltabb, a' dolgokat inkább eredetöknél fogja - fel 's hosszú vándorlását nagyobb előlátással kezdi; a' novella ellenben olly körülményeknél kezdődik, mellyek már a' kifejlésnek bizonyos pontján állanak;" *Uo*., 60. Ez utóbbi kitétel vonatkozásában kortársai közül talán Ludwig Tieck koncepciója áll Bajzáéhoz a legközelebb. 1829 májusában a művei harmadik kiadásának tizenegyedik kötetéhez írott csaknem százoldalas „előszóban" annak tisztázására tesz kísérletet, miért nevezi újabb munkáit *novellá*nak, ellentétben a korábban használt *elbeszélés* megjelöléssel. A *novella* Tieck értelmezésében is olyan narratív fikció, amelyet a „fordulat" (*Wendung*), az eszkaláció és a bonyodalom kiemelt szerepe különíthet el a teljes narratív sémát kidolgozó, hosszabb terjedelmű elbeszélő szövegektől: „A történetnek ez a fordulata, az a pont, amelyből kiindulva váratlanul teljesen más irányt vesz, és mégis természetesen a karaktereknek és a körülményeknek megfelelően a következményeket kibontakoztatja, az olvasó fantáziájába annál erősebben befészkelődik, mintha a dolog, még a csodaszerű is, más körülmények között ismétcsak hétköznapi lehetne." Vö. Ludwig TIECK, *Vorbericht zur dritten Lieferung* = Ludwig TIECK's *Schriften Bd. XI,* Reimer, Berlin, 1829, VII−XC. Itt: LXXXVI. Erről bővebben: HIMMEL, *i.m.*, 35. skk; Elena WASSERMANN, *Die Novelle als Gegenwartsliteratur: Intertextualität, intermedialität und Selbstreferenzialität bei Martin Walser, Friedrich Dürenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass*, Röhrig, St. Ingbert, 2009 (Mannheimer Studien zur Literatur und Kulturwissenschaft 46.), 62. skk.

[360] „A' román' fonalát gyakran végzeténél újra fel lehetne fogni 's végetlen messzeségig tovább és tovább fonni: nem a' novelláét." *Uo*., 59.

[361] „A' novella' érdeke a' kifejletben áll, a' románé inkább az élet' változatos folyamának haladásában 's irányai' hív ábrázolatiban." *Uo*., 59-60.

[362] „A' román, a' maga nagyobb 's kiterjedtebb irányában, az életnek sokfelé ágazó folyamát valamelly individuum' sorsához kötve adja- elő; […] melly törekedései' hosszú során időszakaszt (epochát) alkot. A' novella csak episodja az élet' románjának." *Uo*., 58−59.

véve is egy egészet tesznek. (3) Ezek fő vonásokban a' novella' ismertető bélyegei, mellyek bár mint alakitsa is magát, bár milly arczot és színt kölcsönözzön is ez vagy amaz költő' termékeny képzeletétől, ez eredeti vonásokat kisebb nagyobb mértékben mindig magában fogja hordozni. (4.) Mi a' beszélyről általányosan 's a' románról különösen mondatott, a' novellára is alkalmazható, mennyire ennek rövidségével, egy pontra irányzott czéljával összefér.[363]

Bajza a két műfaj kontrasztív vizsgálatával egyrészt bizonyította, hogy a műfaji távolság regény és novella között konkrét kompozíciós, poétikai sajátosságokon keresztül igazolható. A differenciák sora azonban azt is világossá tette a számára, hogy azok a műfaji sajátosságok, amelyek a *regényhez képest* a novellát újrafelismerhetővé és az olvasó/író számára önálló műfajként azonosíthatóvá teszik, a konkrét szövegekben különböző mértékben és módon realizálódhatnak. Ez pedig eleve kizárja a „tiszta" formák lehetőségét. Nemcsak az következik ebből, hogy az összegzés tulajdonképpen a novella egyik *műfaji* sajátságaként számol a variánsok nagy számával. Az is, hogy a kontrasztív módszerrel kimutatott poétikai jegyeket nem tekinti „kritériumkatalógusnak", amely a hagyományos normatív poétikák esetében szigorúan előíró jellegű (vagyis a megvalósult szöveg műfajhoz rendelése és a műfaji kódok felismerése a kritériumkatalógus alapján egyszerűen és egyértelműen végrehajtható). A két műfaj átjárhatóságának tézise (vagyis hogy a regényből novella, a novellából regény „hozható létre") abból is következik, hogy Bajza számára mind a regény, mind pedig a novella esztétikai hatása elsődlegesen a *narráció* retorikai és poétikai meghatározottságaira vezethető vissza. Vagyis az a tény, hogy mind a regény, mind pedig a novella narratív fikciós próza, erőteljesebben határozza meg a két műfaj működését és hatásmechanizmusait, mint azok a differenciák, amelyek alapján elkülönböztethetőek egymástól.

A *Töredékek* utóéletében azonban Bajza végkövetkeztetései egyáltalán nem jutottak szerephez: hogy olvasói és értelmezői teljességgel eltekintettek a szövegnek eme passzusától, azt P. Szathmáry és Galamb Sándor írása egyaránt alátámasztja. Az utókor az első *normatív poétikaként* olvasta, amely korát megelőzve jelölte ki a novella műfaji kanonizációjának eljövendő útját:

Bajza munkája viszonylag pontosan határoz meg egy olyan novellakoncepciót, melyhez az egykorú magyar novella még föl sem nőtt, de amely később poétikai kánonná lett.[364]

[363] *Uo.*, 60. (*A számozás tőlem származik. – H.Á.*)
[364] THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és múltja*, Forum, Újvidék, 1986, 43.

A később kanonikussá lett poétika ekképpen tehát megelőzte a műfaji differenciálódási folyamatot, vagyis a művészi „kísérletezés” korszakában született szövegek műfaji értelmezéséhez a kibontakozó magyar kritika számára már jóelőre rendelkezésre állt az a kritériumkatalógus, amely lehetővé tette az új műfajban megszólaló fikciós narratív szövegek normatív poétikára alapozó megítélését. Hogy a *Töredékek* normatív poétikaként ténylegesen kanonikus rangra emelkedett, Galamb Sándor példái is alátámaszthatják. A négy poétikai sajátosság, amelyet Jókai korai rövidprózai írásai közül az említettek is „elvétettek”, a Bajza által vázolt differencia-sort egyszerűsítve ismétli el. Ha azonban a *Töredékek*et *nem* normatív poétikaként olvassuk, és számot vetünk Bajza előzetes megfontolásaival, valamint azokkal a konklúziókkal, amelyek a regény és a novella átjárhatóságával, a novella műfaji differenciáltságával és variabilitásával is szembesítenek, akkor a bajzai hipotézisből − amely szerint a regény és a novella műfaji távolsága, a két műfaj elkülönbözése egymáshoz képest, vagyis a novella *műfajként* a regénnyel való összehasonlításban tárulhat fel csak fel – más következtetésekre is juthatunk.

Egymást „kanonizáló” Jókai-műfajok az 1850-es években

Jókai novellisztikáját az ötvenes évtizedben nem csak az tette attraktívvá, hogy a műfaji differenciálódás utolsó időszakára, lezárulásának idejére esett, és ennek köszönhetően a szövegek nem kizárólag a maguk szingularitásában, irodalmi műalkotásokként, hanem egy „új” műfaj „képviseletében”, egy műfaj „példáiként” is kanonizálódtak. Az ötvenes évtized Jókai számára a regényírói siker kezdetét is jelenti, ebben az évtizedben jelennek meg egymás után, sorozatszerűen (és egyenként is szeriálisan) azok a nagyregények, amelyek megalapozzák a későbbi regényíróról alkotott képet. Vagyis: megkockáztatható, hogy éppen a nagyregények sorozatának, az így létrejövő kontrasztnak köszönhetően, a regénykorpusszal *együtt* kanonizálódik ennek az időszaknak a novellisztikája. A szerialitás ebben a folyamatban azért is lehet döntő jelentőségű, mert mind a kapitalista irodalmi termelési mód, mind pedig a populáris kommunikáció meghatározó ismérve.[365] A *popularizálódó* nyilvánosság médiumaiban, a divatlapokban, hetilapokban és folyóiratokban addig is virulens, és a fikciós prózai műfajok között mindenképpen domináns novella először akkor válik megragadhatóvá és önálló szövegtípusként is leírhatóvá, amikor a nyomtatott tömegmédium által megvalósított populáris kommunikáció terében a tárcaregények közötti „űrök” kitöltőjeként valójában másodlagos szerepbe kényszerül. Mint ismeretes, Jókai első tárcaregényének, az *Erdély aranykorá*nak közlése a Pesti Naplóban 1851 őszén zárult le, ezt a szériát azonban a következő évben tárcanovellák követik, 1852 őszén *A kétszarvú ember* az első olyan hosszabb szöveg, amely ugyan egyetlen epizóddal, de átlépi a tárcaregény minimális terjedelmi küszöbét.[366] 1853 nyarán, az *Egy magyar nábob*bal indul meg a tárcaregények sorozata. A tárcanovellák, például ugyanez év januárjában a *Carinus*, decemberben pedig *A pruthi csata*, csupán a regényközlések közötti időszakok kitöltését szolgálják, és funkciójuk, hogy áthidalják a két tárcaregény közötti időszakot. Innen nézve 1852 akár szimbolikus dátumnak is tekinthető: Galamb utolsó példája az „elvétett” műfajú „novellákra” ebből az évből származik, és ez aligha a véletlen műve. 1852 után alakul ki a Jókai-szövegeknek az a közlési gyakorlata, amely később sem változik: a napilapban lezáruló tárcaközlés után a tárcaregény regényként, a könyv médiumában jelenik meg a könyvpiacon; vagyis a populáris nyilvánosságból lép át az irodalmi nyilvánosságba. A rövidprózai elbeszélések hasonló utat követnek: a napilap tömegmédiumában másodlagosak ugyan, de a hetilapokban és egyéb periodikatípusokban (a naptárig bezárólag) továbbra is

[365] Vö. pl. FELTES, *Modes of Production of Victorian Novels,* 9*;* HUCK, *Was ist Populärliteratur?*, 55.
[366] A kritikai kiadás a kisregények közé sorolta. A szöveg műfaji besorolásának fordulatos történetéről ld. VADERNA Gábor, *Erdély – identitás – Jókai*: A kétszarvú ember = *A kispróza nagymestere*, 114−141. Itt: 114−118.

megőrzik vezető szerepüket, és mielőtt a könyv médiumába (és ezzel az irodalmi nyilvánosságba, illetve ennek archívumába, a könyvtárba) kerülnének, a tárcaregényhez hasonlóan először a populáris kommunikáció nyilvánosságába lépnek be.

Ezzel párhuzamosítható jelenséget írt le Gerhart von Graevenitz, amikor a ma kanonikusnak számító német realista elbeszélések hetilapokban való megjelenését vizsgálta, egyebek mellett az itthon is népszerű Gartenlaube; illetve az Über Land und Meer és az Illustrierte Zeitung példáján. Ennek a sajtószegmensnek az irodalmi korpusz szempontjából az a legfontosabb sajátossága, hogy „újrahasznosuló" szövegekkel dolgozik, vagyis nem közöl olyan elbeszéléseket, amelyek kizárólag az adott médium számára íródnak. Vagyis: ezek a szövegek (minimum) „kettős" kötődésűek. A szeriális közlés lezárultával a periodika sajtónyilvánosságából a szöveg a „szépirodalom" „klasszikus" médiumába, a könyvbe kerül át. Ennek az az egyik következménye, hogy a hetilap- vagy folyóiratirodalom nem „akar" új műfaji, narratív konstrukciókat feltalálni, sőt, ennek éppenséggel az ellenkezője az érvényes:

> A „klasszikus" irodalmiság hasonlóképpen „klasszikus" és konvencióvá válni is igencsak hajlamos jegyeinek demonstratív használatával a maga „klasszikus" irodalmiságát akarja bebizonyítani.[367]

Bár a magyar sajtópiac az ötvenes években közel sem olyan rétegzett, mint a német, Jókai szeriális közléseire a periodika típusától függetlenül igaz Graevenitz megállapítása, legalábbis annyiban, hogy ezek a szövegek hangsúlyosan a maguk irodalmiságát kommunikálják. A novella esztétikáját, a műfaj sajátszerűségeit tehát éppenséggel a regények tették láthatóvá és újrafelismerhetővé. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a nagyregények elsődleges kanonizációja a műfaji értelemben addig elmosódó, poétikailag elhatárolhatatlan, következésképpen „láthatatlan" novellát a műfaji távolság megképződésével „láthatóvá" és újrafelismerhetővé tette.

---

[367] Gerhart von GRAEVENITZ, *Memoria und Realismus*: *Erzählende Literatur in der deutschen 'Bildungspresse' des 19. Jahrhunderts = Poetik und Hermeneutik*, hg. Anselm HAVERKAMP, Fink, München, 1993, 283−304. Itt: 298. Tágabb összefüggésben, Hajdu Péter Mikszáth Kálmán műveinek kritikai kiadása kapcsán mutatott rá arra a gyakorlati nehézségre, amelyet a szövegek műfaji besorolása a műfaji kommunikáció szabályrendjeinek, a műfajfogalmak változása miatt okozhat: „A regények primátusa azzal a következménnyel is járt, hogy az akár csak egy kicsit hosszabb elbeszéléseket a regények között találjuk meg." HAJDU Péter, *Szövegváltozat – novellaváltozat – műfajváltozat: A Mikszáth kritikai kiadás némely tapasztalatai = Textológia – filológia – értelmezés,* 134−150. Itt: 141. skk. Jókai esetében gyakran inkább fordítva történt, a szerző által regényként értett szövegek kerültek a kisregények vagy a novellák közé. Az értekezés utolsó fejezetében szereplő *Egy ember, aki mindent tud* például ez utóbbira példa.

Anélkül, hogy ehelyütt Galamb Sándor két, egymással szorosan összefüggő állításának igazságértékét – (1) a novella műfaji emancipációja megkésett a regényhez képest; (2) a novella műfaji emancipációjának folyamata az ötvenes években zárul le − műfajtörténeti szempontból alaposabb vizsgálat alá vennénk, annyi mindenképpen megállapítható, hogy Galamb kettős tézise 1921-ben annak a műfajelméleti vákuumnak (is) a dokumentuma, amely a két háború közötti irodalomértést alapvetően meghatározta, és amely a normatív műfaji kategóriák gyors elbizonytalanodásához és/vagy lebomlásához vezetett.[368] Ezt támaszthatja alá Galambnak az a javaslata is, amely a műfajtörténeti etimológiához folyamodva, Boccaccio *Decameron*jának, illetve Chaucer *Canterbury mesé*inek kerettörténetét, az idő eltöltését szolgáló konverzációba ágyazott szóbeli történetmesélést alapul véve, a novella műfaját az irodalmi kommunikáció egy meghatározott alapszituációjaként kísérelte meg értelmezni.[369] Amikor ugyanis a szerző a regényt és a novellát akként állatja szembe egymással, hogy „[a] novella – ellentétben a regénnyel – nem olvasó, hanem hallgató közönség számára készült,"[370] nem tesz mást, mint hogy a két műfajt, szakítva a normatív műfaji kategóriák preskriptív vagy deskriptív morfológiai katalógusára építő hagyományával, sajátos (irodalmi) kommunikációs formaként határozta meg. A novella művészibb szerkezetét és szigorúbb kompozícióját is erre vezeti vissza: a „hallgatót" (és nem magányos olvasót) feltételező műfaj ugyanis szükségszerűen kerül rokonságba a drámával.[371]

Rávilágít azonban arra is, hogy a Jókai-filológiának az a meglehetősen szép karriert befutott közmegegyezése, amely szerint a „novella"-korpusz − és itt a „novella" szót éppen a kisprózai műfajok átjárhatósága miatt szükséges hangsúlyosan idézőjelbe tennünk – művészi,

---

[368] Ebben a tekintetben lényeges lehet, hogy mind Ferdinand Brunetière evolucionista műfajelméletének (*L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*), mind Croce *Esztétiká*jának (*Estetica*, Bari, 1902), amely alapjaiban kérdőjelezte meg a normatív, statikus, és időben állandó kritériumrendszeren alapuló műfaji kategóriák fenntarthatóságát, igen élénk kortársi visszhangja volt Magyarországon (Benedetto CROCE, *Esztétika: Elmélet és történet*, ford. KISS Ernő, Rényi, Budapest, é.n. [1905]; Benedetto CROCE, *Az aesthetika alapelemei*, ford. FARKAS Zoltán, Franklin, Budapest,1917).

[369] A műfaji paradigma honi értelmezésében Bocaccio *Dekameron*jának kiemelt szerepére, és az ettől jelentősen eltérő angolszász értelmezési hagyományra reflektál Hajdu Péter is. Vö. HAJDU Péter, *Románcos történelem némi extrákkal: Jókai Mór:* A nagyenyedi két fűzfa = *A kispróza nagymestere*, 82−91. Itt: 82. A *Dekameron* és az anekdota szerepéről a német novellaértelmezés hagyományában vö. FREID István, *Jókai Mór novellatípusaihoz = A kispróza nagymestere*, 92−113. Hellmuth Himmel monográfiájának első fejezete, amely a német novella elméletét és előtörténetét tárgyalja, szintén a *Dekameron* és a *Canterbury mesék* paradigmaképző hatásából indul ki. Vö. HIMMEL, *Geschichte der deutschen Novelle*, 10. skk.

[370] GALAMB, *Gyulai Pál novellái*, 99.

[371] Mikes Kelemen invenciózus magyarítására, a *Mulatságos napok*ra, amely az elbeszélések elhangzását indokló keretelbeszélés korai példája, Szilágyi Márton hívta fel a figyelmet. Vö. SZILÁGYI Márton, *A keretes elbeszélés lehetőségei: Mikes Kelemen:* Mulatságos napok*; Faludi Ferenc:* Téli éjszakák = *Amicitia: Tanulmányok Tüskés Gábor 60. születésnapjára: Beiträge zum 60. Geburtstag von Gábor Tüskés*, főszerk. LENGYEL Réka, szerk. CSÖRSZ RUMEN István, HEGEDÜS Béla, KISS Margit, LÉNÁRT Orsolya, reciti, Budapest, 2015, 232−238. (Vö. még: SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, *Klasszikus magyar irodalom = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 372−376. Itt: 372. skk.)

esztétikai szempontból legértékesebbnek tekinthető (vagyis csúcs-) teljesítményei az 1850 és 1860 közötti évtized termésből kerültek volna ki, a műfajtörténeti narratívában talált megerősítésre. Nagy Miklós, amikor az Illés Endre által 1955-ben kiadott háromkötetes válogatást recenzeálja az Irodalomtörténet hasábjain,[372] az antológia arányainak helyességét az 1850−1860 közötti évtized kitüntetett szerepére vezeti vissza.[373] Ezt a közmegegyezést csak a legutóbbi évek új kutatási eredményei ásták alá végérvényesen, Szajbély Mihály[374] és Szilágyi Márton[375] a pályakezdő, korai, Fried István[376] pedig a kései novellák poétikai teljesítményének újragondolásával. Szilágyi Márton a negyvenes évek novelláinak „bonyolult és sokrétű hagyományértelmezésére" rámutatva hívta fel a figyelmet annak a megközelítésmódnak a veszélyére, amely a novellákat kizárólag az erősen kanonizált regények kontextusaként („előmunkálataként") olvasta, miközben eltekintett a korszak novellatermésével, az *azonos műfajú* szövegekkel való összevetéstől.[377] Ezzel a módszerrel élt Nagy Miklós a már citált recenzióban is,[378] de bő egy évtizeddel később, a monográfiában is gyakran megfigyelhető ez az eljárás, annak ellenére, hogy ekkor már Jókai novelláinak a műfaj hazai történetében betöltött meghatározó szerepét hangsúlyozza, és elhibázottnak látja azokat a regényeket előkészítő „műhelygyakorlatokként" értelmezni.[379] A novellákat a regények felől olvasva, amint erre Szilágyi Márton utalt is tanulmánya zárlatában, az életmű belső dinamikáiról[380] sok minden

---

[372] NAGY Miklós, *Jókai Mór Válogatott elbeszélések 1-3. kötet. Válogatta és az utószót írta Illés Endre, Budapest,1955, Szépirodalmi*, It, 1956/2, 230−235.

[373] „Az antológia arányaiban helyes. Jókai valóban 1850−60 között alkotta legértékesebb novelláit, így jogosult, hogy a kb. 1800 oldalból erre a korszakra a terjedelem fele jusson." *Uo.*, 230.

[374] Vö. SZAJBÉLY, *Jókai Mór*, 19−97.

[375] SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista = „…író leszek, semmi más…": Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben: Tanulmányok,* szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 32−39.

[376] FRIED, *Jókai Mórról másképpen*

[377] Vö. SZILÁGYI, *Jókai, a pályakezdő novellista*, 38. „A sajátos és egyedi novellapoétika kidolgozása, amely annál feltűnőbb, mennél inkább az 1840-es évek más, hazai prózaírói teljesítményeihez mérjük, pedig a későbbiekben sem szűnik meg. Ezért is lenne fontos, hogy nagyobb figyelem forduljon a Jókai-életműben nem elhanyagolható mennyiséget jelentő novellák értelmezése felé is." *Uo.*

[378] „Jókai valamiképpen terepkutatásnak, könnyűlovasságnak is szánta az elbeszéléseket, bennük próbált meg olyan jellemeket, helyzeteket megragadni, amelyeket később részletesebben kidolgozva regényeibe illesztett bele." NAGY, *Jókai Mór Válogatott elbeszélések,* 231.

[379] „Megszoktuk Jókait regényírónak tartani, gyakran megfeledkezünk kisepikájáról, legfeljebb műhelygyakorlatot látunk benne. Pedig a költő nagy becsvággyal, nem szűnő alkotókedvvel írta elbeszéléseit, s munkássága eltörölhetetlen nyomot hagyott széppprózánk történetében ilyen vonatkozásban is. Derűs életképei, csattanósra hegyezett anekdotái nélkül nemcsak Mikszáth művészete elképzelhetetlen, hanem a századvég több, új utakat kereső novellistájáé (Gárdonyi, Tömörkény, Papp Dániel) is. Legendákat idéző, mesés hangulatú darabjai erős szubjektivitásukkal és elmosódó körvonalaikkal a kortársi irodalomra hatottak, továbbrezgő hatásukra Cholnoky és az érett Krúdy írásaiban is felfigyelhetünk." NAGY Miklós, *Jókai: A regényíró útja 1868-ig*, Szépirodalmi, Budapest,1968, 60−61.

[380] Hogy miként lépnek be és alakulnak a regények egymásutánjában az új karakterek, cselekménytípusok, motívumok, narrációs technikák, és az új eljárásokat miként kísérletezi ki a szerző kisprózai munkáiban, arra Nagy Miklós megvilágító példákat kínál. A komáromi elbeszéléseket (*Kötél áztatva jó, Hazajáró lélek*) a *Politikai divatok* előkészítéseként, a *Véres könyv* és a *Milyenek a nők?* kaukázusi, szibériai és orosz történeteit a *Szabadság hó alatt*, a debreceni tárgyú novellákat a *Lőcsei fehér asszony* és a *Szép Mikhál* előtanulmányaként értelmezi,

megtudható, ám szinte semmi maguknak a novelláknak az esztétikai kapacitásáról, arról, miért és miként is hatottak az olvasók egymást követő generációira, miként voltak képesek az irodalmi kommunikációban nagyon hatékonyan részt venni egy évszázadnál is hosszabb ideig, amelyről a novelláskötetek számtalan újrakiadása hitelt érdemlően tanúskodik.

Az, hogy a novellák feltűnően hosszú ideig − az irodalmi *és* a közönségsiker, közkedveltségük ellenére − nem tudtak „autonóm" műalkotásként a kritikai diskurzus tárgyává válni (vagyis a legutóbbi időkig mintegy a regények „melléktermékeiként" kezelte őket a kritika), számos egyéb ok mellett bizonyosan visszavezethető arra a Galamb Sándor érvelésében is tematizálódó műfajelméleti bizonytalanságra, amely a novellákat, a rövidebb terjedelmű elbeszélő szövegeket a regényeknél sokkal erőteljesebben sújtotta. Nagy Miklós ki is tér arra a nehézségre, amelyet a rövidprózai szövegek műfaji elhatárolása okoz: „felfelé és lefelé sokszor meglehetősen nehéz elhatárolni a Jókai novellákat. Részben a kisregény, a regény, részben az adomák, visszaemlékezések, a publicisztika sokféle fajtája alkot határterületet."[381] Lényeges, hogy míg az iménti felsorolásban nem csupán irodalmi műfajok és az esztétikai irodalomra jellemző szövegfajták szerepelnek, addig a monográfiának abban a fejezetében,[382] amely részletesebben tárgyalja a kisprózai életművet, a *sokféleség* magyarázatát Nagy Miklós a művészi expresszió, a művészi önkifejezés lehetőségeinek kérdéseként vizsgálja, nyíltan elutasítva a „külső tényezők" szerepét.[383] Nagy Miklós beszédpozíciója ezen a ponton világos: az esztétikailag értékes, „tiszta" irodalmat „autonóm" műalkotásként tekintő, a populáris és az elitkultúra regisztereit élesen elválasztó irodalomszemlélet számára a páratlanul gazdag kisprózai korpusz létrejöttére *nem* szolgálhatott magyarázatul az irodalom korabeli mediális feltételrendszere (értsd: a folyóiratok és hetilapok novellaigénye és így „a kis formák kapóssága"). A marxista irodalomfelfogástól egyáltalán nem idegen a művészet és a piac kizáró ellentétes viszonyának előfeltételezése: Nagy Miklós argumentációjában Jókai kisprózai alkotásainak az irodalmi mező magas presztízsű térfelére, az esztétikailag értékes

vagyis elsősorban tárgy- és motívumtörténeti szempontból tárgyalja a novellákat. Vö. NAGY, *Jókai Mór Válogatott elbeszélések*, 231.

[381] *Uo.*, 230.

[382] A monográfia harmadik fejezete a „Népek tavaszától a történelmi regényekig" címet viseli, ennek második alfejezete „A Csataképek éve", amelynek felütésében taglalja az életmű egészét tekintve is jelentős hányadot kitevő novellák státuszát az életműben. Vö. NAGY, *Jókai,* 60−80.

[383] „E terjedelemben is hatalmas arányú munkásságot egészen reménytelen vállalkozás lenne külső tényezőkkel: a kis formák kapósságával, a folyóiratok – kivált a valójában Jókaitól szerkesztett *Vasárnapi Újság* – novellaigényével magyarázni. Többről van itt szó. Az elhivatott író nem az irodalmi piac embere, még csak nem is a saját tehetségének, lelke mélyének a bányásza, hanem azt is megérzi, mit követel kora, milyen művészi formákat akar életre hívni. És Jókai bizonyára érezte, hogy az elbeszélésben, mely csak az élet egy-egy mozaikdarabját jeleníti meg, biztosabban tájékozódhat, mint a regényben, a társadalom akkortájt különösen kusza összefüggéseinek festését megkövetelő műfajban. Erős hangulati ingadozásainak is jobban megfelelt e műfaj a regénynél, mely nagy szabadsága mellett is egységesebb alaptónust követel." NAGY, *Jókai,* 61−62.

irodalom pólusára pozicionálása[384] szükségképpen vonta maga után azt a premisszát is, hogy szerzőjük „nem az irodalmi piac embere."[385]

Az ezredforduló táján váratlanul megélénkülő műfajelméleti kutatások elsődleges inspirációját ugyanakkor a mediális feltételek megváltozása és a médiumok közötti határátlépések, a hibridizációs jelenségek gyors terjedése, sőt, általánossá, „alapesetté" válása jelentette. A „műfaj", amely a szinguláris műalkotás verbális kódjának szintjén a 20. században minden próbálkozásnak ellenállva értelmezhetetlen kategóriának bizonyult, az új műfajelméleti kérdésfeltevésekben *az irodalmi kommunikáció egy adott korszakra jellemző formájaként* vált ismét jól „operacionalizálható", vagyis termékenyen alkalmazható keretté, amely értelemszerűen nem választható el a mindenkor adott médiakonfigurációk technikai lehetőségeitől. Hasonló irányba mutat George Bornstein feltételezése is, mely szerint az *irodalmi beszédaktus*ban a mondatok összességét a *könyvészeti* kód teszi megnyilatkozássá.[386] Norman N. Feltes, az „irodalmi tőke" és a kapitalista *irodalmi termelési mód*, az irodalmi piac nagyhatású elméletének a megalkotója pedig az irodalmi szövegek *első* közreadásának médiaformátumát (almanach, folyóirat, napilap, könyv) egyenesen *időindexként*, vagyis olyan korjellemzőként értelmezi, amely az alkotás (irodalmi produkció) és az olvasás (a recepció, az olvasás fizikai körülményei és az olvasmányhoz való hozzájutás, vagyis a disztribúció), sőt, a kritika és a kritikai ideológiák formáit, társadalmi vonatkozásait is meghatározza.[387] A novellaműfaj hazai történetében ennek látványos alátámasztását kínálja a víg novella megjelenése, amely elválaszthatatlan a hordozó médium, az Aurora *almanach* megjelenésétől, de magyarázatul szolgálhat Galamb Sándornak arra a műfajtörténeti megállapítására is, amely a novella műfaji kibontakozását az 1840 és 1860 közötti periódusra teszi, és megvilágíthatja annak a Jókai-filológiában sokáig közmegegyezésnek számító tételezésnek a hátterét, amely az 1850 és 1860 közötti évtizedre datálta a legjobb szövegek megszületését. A novella műfaji transzparenciáját negyven és hatvan között a hetilapok, magazinok és folyóiratok, vagyis a periodikák irodalmi nyilvánosságban betöltött szerepének növekedése erősíthette fel; Jókai esetében pedig ötven és hatvan között következett be robbanásszerű változás a napilapok tárcaközléseinek köszönhetően.

[384] Vö. BOURDIEU, *A művészet szabályai,* 67−197.
[385] NAGY, *Jókai*, 61.
[386] Vö. BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt?,* 83, 85.
[387] FELTES, *Modes of Production of Victorian Novels*, 58. skk.

A diszkrepancia színrevitele

A novella mint az össze nem illő elemek egymásmellettisége

Jókai pályáján, ha eltekintünk a naptáraktól, amelyekhez több köze volt annál, minthogy írást közölt bennük,[388] különösen sűrű ez az évtized: 1853 januárjától egy éven át szerkeszti a Délibábot;[389] 1854-ben indul a Vasárnapi Ujság, amely haláláig egyik „jellemző" megjelenési felülete maradt, 1858-ban pedig az Üstökös. Ez utóbbi két hetilap azért is fontos a novellák transzparenciájának összefüggésében, mert mindkettő sokkal több, és sokkal több *új* olvasót ér el,[390] mint azok a korábbi sajtótermékek, amelyekben addig novelláit közreadta. A Jókai-életműnek azok a szövegei, amelyeket talán elnagyoltan, de az egyszerűség kedvéért „novellaként" szoktunk megjelölni, minden szempontból (terjedelem, epizódszám, narrációs technika, fikció/„tényirodalom", téma, nyelvi kidolgozottság/irodalmi érték, hírérték, más műfajoktól és kulturális regiszterektől való távolság) heterogén korpuszt alkotnak.[391] A „novellaként" felcímkézett szövegeket pusztán a verbális kódok vizsgálatával, tehát az elbeszélések *morfológiai* sajátosságai alapján aligha lehetne egyetlen, az irodalmi hagyományban bejáratott normatív műfaji kategóriához hozzárendelni.[392] (Bár kétségtelen, hogy ez valamennyi műfaji hozzárendelésre igaz, ebben az esetben azonban talán még kevesebb

[388] Mikszáth nem kevés iróniával utal az életregényben Jókai naptárvállalkozására: „maga is kiad egy kalendáriumot »Jókai országos nagy naptára« címmel és azt elejétől végig ő írja, de nincsen szerencséje vele, mert úgyszólván magának kell elolvasnia is; nem tudta a közönség közé kivetni, nem értett a naptárüzlethez." MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora* I–II, s. a. r. REJTŐ István, Akadémiai, Budapest,1960 (MKÖM, Regények és nagyobb elbeszélések 18–19.), I. 194. Jókai azonban később is ír és szerkeszt naptárat. (A Mikszáth által említett: *Országos nagy naptár …évre minden rendű és rangú hazafiak és honleányok használatára,* Emich, Eisenfels, Pest, 1853, 1854; a későbbiek: *Kakas Márton naptára: okos emberek számára való kalendárium,* Landerer, Heckenast, Pest, 1858–1864; *Egyesült humorisztikus naptár*, szerk. JÓKAI Mór, Emich, Pest, 1865.) Zsigmond Ferenc több összefüggésben is említi ezt a tényt, általában annak kontextusában, hogy Jókai sem a rövidebb sajtóműfajoktól, sem a szélesebb közönséget megcélzó, populáris hordozóktól, nyomtatott médiumoktól nem zárkózott el. Vö. ZSIGMOND, *Jókai*, 39, 170, 348, 391.

[389] Vö. *A magyar sajtó története* II/1, 1848–1867, szerk. KOSÁRY Domokos, NÉMETH G. Béla Akadémiai, Budapest, 1985, 431–432. Mikszáth kissé karikírozva, meglehetős szarkazmussal adja elő a lap történetét: vö. MIKSZÁTH, *Jókai Mór élete és kora*, I. 191–192.

[390] „Azonban ha fogyni is kezdett a régi közönség, egy új kezdette pótolni helyét a társadalom alsóbb osztályaiból, a mely a forradalom alatt megszokta az olvasást s érdeklődni kezdett az irodalom iránt. Minden oly vállalat, a mely e közönséget tartotta szem előtt, nagy részvétnek örvendett." GYULAI Pál, *A Vasárnapi Ujság XXV. évfordulóján: Nagy Miklós úrhoz, a Vasárnapi Ujság szerkesztőjéhez* = Uő, *Emlékbeszédek* I–II, Franklin, Budapest,1902[2], II. 52. Gyulai, aki szerint a Vasárnapi Ujság az első években 6–7000 előfizetőt nyert meg magának, a váratlan és gyors közönségsikert a lap olcsósága mellett az addigi néplapoktól elütő tartalommal és szellemiséggel magyarázza, amelyhez az akkoriban újszerűnek számító fametszetek közlése, a folyamatosan javuló minőségű képanyag is hozzájárult. Vö. *Uo.*, 57.

[391] Graevenitz például a *novellát* „gyűjtőfogalomnak" tekinti. Vö. GRAEVENITZ, *Memoria und Realismus*, 299.

[392] Ebben az összefüggésben igen tanulságos, hogy történeti regénypoétikájában Viktor Žmegač a huszadik század metanarratív típusú regényeinek leírásánál az elbeszélői hagyomány parodisztikus vagy rekapituláló reflektálását egyaránt jellemzőnek tartja a modern regényre és novellára. Vö. Viktor ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika: A huszadik századi regény alapvető kettőssége,* ford. RAJSLI Emese = *Az irodalom elméletei* I, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 157.

a szabályt erősítő kivétel.) Azok a szövegek azonban, amelyeket intuitíve vagy a hagyományt követve ebbe a szövegcsoportba sorolunk, az irodalmi kommunikációnak mégiscsak egy sajátos formáját valósítják meg, és az irodalmi nyilvánosságban a könyvészeti kódoknak egy jól leírható, sajátos mintázatába ágyazva jelennek meg. Míg a regények útja a 19. század második felétől a huszadik század első feléig a napilapok tárcaközlésétől a könyvregény formátumáig és az újrakiadásokig vezet, addig a novella tipikus első megjelenési közege a napilap mellett elsődlegesen a hetilap, a magazin és a folyóirat. A tárcaközlések esetében a húsz epizódos (tisztán kvantitatív) határvonalat az jelölte ki az első adatfelvételek tapasztalata nyomán, hogy efelett az epizódszám felett jelentek meg az elbeszélő prózai szövegek önálló kötetként, *regény* megjelöléssel.[393]

Ennek analógiájára kiindulhatunk abból, hogy a novella olyan narratív keretezésű szöveg, amelynek sorozatos vagy tárcaközlése húsz epizódnál rövidebb, és a könyv médiumába átkerülve soha nem alkot önálló kötetet, hanem mindig más, hasonlóképpen narratív keretezésű szövegek kontextusába kerül.[394] A novella, ellentétben a regénnyel, a mediális transzpozíció, a könyvbe való átkerülés után sem válik *önálló* könyvtárggyá: (és ebben a tekintetben mindegy, hogy többszerzős vagy egyszerzős novelláskötetekről beszélünk), a novella szövegkörnyezetének mintázata a periodikában éppúgy, mint a könyvben az *össze nem illő elemek egymás mellettiségeként* írható le. Ez a kontextuális meghatározottság befolyásolja az egyes szövegeken belüli és a szövegeken túlmutató előre- és visszautalások működését, valamint olyan random kontextusokat (össze nem illő történelmi kor, társadalom, téma, szövegtípus) kínálnak föl az egyes szövegek értelmezéséhez, amely a könyvek (regények vagy akár drámák) olvasásakor még extrém esetben sem igen fordul elő, és jobbára a periodikákban, vegyes tartalmú sajtótermékekben (napilap, hetilap, magazin) megjelenő irodalmi szövegek értelmezését jellemzi. A novella rövidebb terjedelménél fogva az olvasásra szánt idő és figyelem koncentráltsága szempontjából is más olvasási metódusokat enged meg: alkalmasabb a társas felolvasásra, hiszen sokszor egyetlen ülésre (f)elolvasható; ezért könnyebben tovább is mesélhető, jobban kitett a folklorizálódásnak, de a felejtésnek is. A tárcaregények epizódjaihoz

[393] Vö. NEUSCHÄFER, *Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien,* 11.

[394] A Pesti Naplóban 1850 és 1860 között megjelent Jókai-kispróza átlagos terjedelme 12 epizód (pl. *Carinus, Kelet királynéja*), de akadnak ennél rövidebb és hosszabb közlések is (a *Fortunátus Imre* 10, *A kétszarvú ember* viszont 21 epizódból áll, ami eléri a tárcaregények terjedelmét,1852-ben október 2-től november 7-ig, egy hónapon át futott). Nem ritkák azonban az egyepizódos tárcanovellák sem, igen gyakori a háromepizódos közlés. Himmel a monográfia előszavában a műfajra jellemző sajátosságként veszi számba az első közlés módját, pontosabban helyét: abból indul ugyanis ki, hogy a novella tipikusan almanachokban, heti- és havilapokban jelenik meg. A hordozó médium kérdése Himmel számára nem annyira a műfaj meghatározása, mint inkább a novellák datálásának szempontjából válik lényegessé, hiszen szakítva az első kötetközlést kiindulópontnak tekintő filológiai hagyománnyal, a folyóirat- és hetilapközléseket tekinti a novellák esetében elsődleges kiindulópontnak. Vö. HIMMEL, *Geschichte der deutschen Novelle,* 6.

akár 100−200 alkalommal is visszatér az olvasó, könyv formájában pedig akár heteket is eltölt a regény imaginárius világának vendégeként. A novella ilyen értelemben a pillanat műfaja: a néhány epizód, a szöveggel való egyszeri találkozás sokkal közelebb hozza a sajtóműfajokhoz, amelyeknek napi hírértékét lényegében az egyszeri olvasás fölszámolja.

Szajbély Mihály a *Dekameron* kötetszerkezetét vizsgálva[395] mutatott rá, hogy az a Mikszáth Jókai-életrajzára visszavezethető és később önálló életre kelt, a tényközlés rangjára emelkedett vélekedés, amely szerint a *Dekameron* szerkezetét éppen a szerkesztetlenség, az esetleges és minden rendszert nélkülöző átgondolatlanság jellemezné, nem állja meg a helyét. Mikszáth nyomán az irodalomtörténet-írás hosszú ideig osztozott abban a vélekedésben, hogy a kötet anyaga kiadói nyomásra, a közönségigény kielégítésére született (létezik olyan könyv, amelyik nem szeretne közönségigényt generálni?), a még kiadatlan vagy csak periodikákban megjelent novellaanyagból, és hozzáfűzhetnénk, hogy ez a kifogás visszatérő motívuma a novelláskötetek kompozícióját bírálóknak. Szajbély a kritikai kiadás anyagára és a noteszek 1858. januári bejegyzésére támaszkodva meggyőzően cáfolta az *Elbeszélések* (1858) nyolcadik kötetét sajtó alá rendező Fábián Györgyi állítását, aki szerint a végül megjelent tíz kötet nem valósította meg a noteszekből kiolvasható egységes kompozíciót.[396] Szajbély szerint a *Dekameron* esetében a tudatos kompozíciót nem az azonos típusú (műfajú, karakterű) szövegek egymás mellé helyezése jelenti, hanem éppen az, hogy a homogén vagy hasonlóság alapján szervezett tíz szövegcsoportot Jókai tudatosan elegyíti. Vagyis a *varietas delectat,* a változatosság (gyönyörködtet) elve alapján Jókai szerkesztői alapelve, hogy mind a tíz kötetben szerepeljen mind a tíz csoportból *egy* novella. Szajbély szerint tehát Jókai kompozíciós célja ebben az esetben éppen a sokféleség előállítása volt.[397]

Továbbfűzve a fenti gondolatmenetet: a *Dekameron* szerkesztésekor Jókai tudatosan törekedett *az össze nem illő elemek egymás mellettiségének a megteremtésére,* vagyis annak a mintázatnak a tudatos kialakítására, amely a novellát mint irodalmi kommunikációs formát (műfajt) a leghatározottabban megkülönbözteti más narratív formáktól, és ez a törekvés többé-kevésbé valamennyi kötetéről elmondható. Ha az 1857-ben megjelent és számtalan kiadást megélt *Népvilág*ot vesszük alaposan szemügyre, még egy lényegi mozzanattal egészíthető ki *az össze nem illő elemek egymás mellé helyezésének* az elve. (A *Népvilág* is a tíznovellás

[395] SZAJBÉLY Mihály, *Lám megmondtam: perverzió: Csáth-olvasásnyomok Jókai* Dekameron*jában* = *A homokvárépítés öröme. Irodalomtörténeti tanulmányok*, JATE Press, Szeged, 2016, 143−170. Itt: 145−150.
[396] Fábián a kötetszerkesztés dokumentálható (vagyis a följegyzésekből és az előfizetési felhívásokból is nyomon követhető) folyamatát *kudarc*ként értelmezi, amelynek végeredményeképpen „a szerkesztettség látszata is összeomlik." FÁBIÁN Györgyi, *Bevezetés a jegyzetekhez* = JÓKAI Mór, *Elbeszélések* (1858), s. a. r. FÁBIÁN Györgyi, Akadémiai, Martonvásár, 2000 (JMÖM, Elbeszélések 8.), 305−319. Itt: 310.
[397] SZAJBÉLY, *Lám megmondtam: perverzió,* 149−150.

modellt köteti, terjedelmileg a *Dekameron* egy kötetének felel meg, az újrakiadások számát tekintve pedig minden bizonnyal Jókai egyik legnépszerűbb novelláskötetének tekinthető.) A szövegek kötetbeli sorozata nemcsak azáltal tükrözteti az újság médiumának irodalmi kommunikációs alaphelyzetét, hogy a szinguláris irodalmi szöveget az értelmezéshez random módon igénybe vehető idegen kontextusok hálózatába helyezi. Azzal is, hogy a tematikus sokféleség az elbeszélői stratégiák sokféleségével társul, a különféle történetek különböző hangon szólalnak meg. A novella Graevenitz értelmezésében is olyan „műfaj", amely összefüggésbe hozható a modern sajtóval, bár a *Memoria und Realismus* érvelése egészen más logikai úton jutott el ennek a feltételezéséig. Graevenitz rendszerelméleti szempontból a sajtóemlékezet struktúraképző elvének a sajtó környezetétől való rendszeren belül elkülönbözését, „a differencia és egység differenciájaként" való megismétlését tekintette. Ennek a struktúraképző elvnek különféle megvalósulásai lehetségesek az irodalomban, amelyek közül Graevenitz szerint „a legnépszerűbb" a novellaséma volt:

> A „Boccaccio-modell" az elbeszélés környezethez való viszonyát mintegy színre vitte a keretül szolgáló fikcióban, amely egyszerre szolgált az elkülönböződöttek sokféleségének, azon elbeszélőminták − az exemplum, a kázus, a legenda vagy a mirákulum − telítettségének elrendezési szabályaként, amelyek másokkal egyetemben a „novella" gyűjtőfogalma mögött rejtőztek. Jóllehet a 19. század klasszicista műfajelmélete megkísérelte, hogy az elkülönböződötteknek ebbe a sokféleségébe az „őstípus" egységességét bevezesse, a „realista novella" konzerválta a „keret" jellegzetes kettős funkcióját, még ott is, ahol a keret nemcsak a novellaciklust szervezte, hanem az egyes szövegekbe emelődött be.[398]

A *Népvilág* novellatémáinak egymásutánja[399] (a szerelme halála miatt megőrülő lány; gazdasági csalás a világvégében bízva; hogyan lesz az arisztokratából betyár stb.) pedig a kis színes hírek folyamának, a pletykarovatoknak, a bűnügyi híreknek feleltethető meg,[400] ami más

[398] GRAEVENITZ, *Memoria und Realismus,* 299−300.

[399] *Kedves atyafiak*: hozományvadászat; *A falu bolondjai*: fiatal lány megőrül szerelmét gyászolva; *A világ vége:* sikkasztás abban a hitben, hogy jön a világvége; *A népdalok hőse*: hogy lesz az arisztokratából betyár; *Keselyeő Péter*: két önjelölt fűzfapoéta egymásra talál; *Kötél áztatva jó*: oktondi férj megleckéztetése, stb. Ha a történetek zanzáit egymás után felsorolnánk, egy napilap kis színeseinek, szórakoztató bűnügyi és botránykrónikájának főcímsorát kapnánk.

[400] A bűnügyi történet ontológiai és episztemológiai optimizmusát S. Varga Pál szubverzív, megvilágító erejű tanulmánya a „valóság mibenlétének és megismerhetőségének kérdésével" hozza összefüggésbe, ami ugyanakkor magyarázatul is szolgál arra, miért „kedvelik" a falusi történetek a történetalakításban a bűnügyi mozzanatot. Vö. S. VARGA Pál, *Mikszáth „tudásregényei"*, Tiszatáj, 2011/11, 52−79. Itt: 53. skk.

köteteinek anyagáról is elmondható, bár ezek a témasorozatok gyakran egészülnek ki a politikai „hírek” motivikus elemeivel.

A periodikához szokott olvasó − illetve: az irodalmi szövegeket elsősorban a populáris nyilvánosságból, tehát a lapokból ismerő olvasó − az össze nem illő elemek egymás mellettiségét feltehetőleg nemcsak a tematikus és karakterbeli variabilitás, hanem a minőségi diszkrepanciák tekintetében is természetesnek fogadja el. Az össze nem illés, a diszkrepancia elve nemcsak a „ciklusok”[401] szintjén jelenik meg, hanem az egyes elbeszélések narrációs technikájában is tetten érhető. A hiteltelen vagy kétes hitelű elbeszélő felléptetése, az olvasó eldöntetlenségekkel vagy eldönthetetlenségekkel való szembesítése a *Dekameron* és a *Népvilág* novelláiban is meghatározó szerepet kap, vagyis Jókai elbeszélő prózájában már meglehetősen korán fontos szerephez jut. A kései kisprózai elbeszélések kapcsán, például a *Magláy-család* (1887) elemzésében, Fried István mutatott rá ennek a jelentőségére.[402] Az az elbeszélői technika, amely az olvasót különféle módszerekkel, de folyamatosan kognitív disszonanciákkal konfrontálja, aligha választható el a 19. század tömegmédiumainak új tapasztalatától, ahogyan attól a „romantikus modernségtől”[403] sem, amely Jókai elbeszéléseit átvezette a modernség cusanusi paradigmájába. A sajtó, a korai tömegmédiumok hatásmechanizmusaira, működésmódjára Jókai gyakran reflektált. Sokszor finom, éles megfigyelései a tömegmédium és írott szó, valamint annak igazsága viszonyáról olyan törvényszerűségekre világítanak rá, amelyeket a 20−21. század médiaelmélete, teoretikus alapon, megerősített. Ezek közül az egyik legfontosabb, hogy a tömegmédia miként hozza létre saját valóságát:

> A tömegmédia valóságáról azonban egy másik értelemben is beszélhetünk, nevezetesen hogy számára vagy általa mások számára mi mutatkozik valóságnak. Kanti nyelven szólva: a tömegmédia transzcendentális illúziót teremt. […] Tartjuk magunkat ahhoz a kiindulóponthoz, hogy a tömegmédiumok mint megfigyelőrendszerek kénytelenek különbséget tenni önreferencia és kifelé irányuló referencia között. Egyszerűen nem tehetnek mást. Egyszerűen nem tekinthetik önmagukat igazságnak – s ez elég garancia.

[401] A „ciklus” terminust ezért is szükséges idézőjelbe tenni: ezek az elbeszélések ugyanis éppen nem a metonimikus érintkezésnek az elve alapján szerveződnek (vagyis itt nem a tér, idő vagy a szereplők kontiguitására épül a szövegek egymás mellettisége), mint azok a ciklusok, amelyeket Hajdu Péter „műfajként” értelmez, illetve amelyeknek egy sajátos esete, megvalósulása a regény Bezeczky Gábor szerint. Vö. HAJDU Péter, *Az elbeszélésciklusok elmélete*, Literatura, 2003/2, 163−184; BEZECZKY Gábor, *Az elbeszélésciklus poétikája*, Literatura, 2003/2, 185−198.
[402] FRIED, *Egy furcsa Monarchia-történet*, 128−144.
[403] Vö. BOHRER, *A romantika kritikája*, 63. skk.

> Következésképpen meg kell konstruálniuk valamilyen valóságot, méghozzá a saját valóságukhoz képest egy másikat.[404]

A *Névtelen vár* (1877) cselekményláncában meghatározó szerephez jut ennek a törvényszerűségnek a felismerése: a titkosrendőr Fervlans márki (alias Barthelmy Léon) ezt kihasználva teremt magának tökéletes álcát, amely európai utazásai során mindenütt kitűnően működik.[405]

A novellák kétes hitelű vagy megbízhatatlan elbeszélői nemcsak megrendítik az elbeszélt történet által felépített valóságillúziót, hanem az olvasót az írott szó és a valóságtapasztalat komplikált, le nem egyszerűsíthető viszonyával is szembesítik, a tömegmédia újszerű tapasztalatának szimulákrumát[406] az elbeszélő és az olvasó interakciójában alkotva újra. A megbízhatatlan elbeszélők sokféle típusa jelenik meg az elbeszélésekben, funkciójuk is különböző. Az *Egy komondor naplója* a *Dekameron* egyik legérdekesebb novellája.[407] A komondor visszaemlékezéseit *A közlő előszava* vezeti be, amely az elbeszélői

---

[404] Niklas LUHMANN, *A tömegmédia valósága,* ford. BERÉNYI Gábor, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet, Gondolat, Budapest, 2008, 12−13.

[405] Dealba Thémire grófnőnek, aki a párizsi titkosrendőség kéme, és akit Fertőszegen Landsknechtsschild Katalinként ismernek, a doktor, „a vármegye harangja", három teóriát ad elő arról, kik lehetnek a névtelen vár titokzatos lakói. A legvalószínűbbnek a harmadik verziót tartja, az újságokból megismert asszonyszöktetetési históriát, amelyet a doktor és környezete hiteles információként, tényként kezel és ad tovább: „A hírlapok ezelőtt négy évvel híresztelek el egy nevezetes asszonyszöktetési esetet. Egy francia előkelő tisztnek a feleségét elszöktette a dieppe-i fürdőből egy idegen: nem tudni ki. A kijátszott férj mind ez idő óta keresi a feleségét az egész világon, de a csábítót nem ismeri. Ezek ők." JÓKAI MÓR, *Névtelen vár* (1877), s. a. r. HARSÁNYI Zoltán, Akadémiai, Budapest,1965 (JMÖM, Regények 34.), 73. Az olvasó és a regény egyik központi karaktere, Vavel Lajos hat fejezettel később, a nyolcadik, „A magyar inszurrekció" című részben, egy elfogott levélből értesül csak arról, hogy a mindenki által megtörtént eseményként továbbmesélt, vagyis az igazságról, tényekről tudósító újsághír a francia titkosrendőrség fejének, Fervlans Lyonel márkinak az „alkotása": „Azt mondanom sem kell, hogy az egész Barthelmy Ange-ról való hír az én költeményem: én iktattam be azt egy vidéki hírlapba, ahonnan minden európai lapba átvették, azzal a tervvel, hogy magam, mint ez ideális nőrablás negatív hőse, e jogcím alatt fogom keresni a magam szökevényeit a széles világban." *Uo.*, 342. A márki azért helyezi el a lapokban a történetet, mert pontosan tudja, hogy a tömegmédia megteremti azt a „másik valóságot", amelyet olvasói kétely nélkül, a saját életvilágukban „referencializálhatóként" kezelnek majd. Vagyis bárhová érkezik Európában, ott már ismerni fogják annak az általa kreált karakternek az előtörténetét, akinek kiadva magát úgy üldözheti áldozatait, hogy elhagyott férjként újdonsült ismerőseitől még támogatásra, segítségre is számíthat. Azzal is tisztában van, hogy a napilapok hírigénye, különös tekintettel a társasági élet botránykrónikáira, kiapadhatatlan és kielégíthetetlen: a vidéki lapban elhelyezett kis színest más napilapok is át fogják venni. Az eredeti beszámoló nyomát azután az átvételek hosszú sora gondosan eltünteti: mindenki a nagyobb, tekintélyesebb lapokra hivatkozik majd, a sztori pedig néhány hét alatt egymástól nagy földrajzi távolságokra bukkan fel, lényegében „önmagát" hitelesítve.

[406] Szimulákrum, hiszen az irodalmi szöveg olyan nyelvi konstrukció, amelynek fikciós volta eleve kizárja, hogy megnyilatkozásként igazságigénnyel, vagyis a referencializálhatóság igényével lépjen fel. Az olvasó azonban készséggel elfogadja a valóság illúziójának ajánlatát, így azok a retorikai eljárások, amelyeket a szöveg egyfelől a valóságillúzió és a hitelesség megteremtésére, másfelől pedig ennek aláásására és a fikció önfeltárására használ fel, együttesen képesek megteremteni annak az eldönthetetlenségből származó bizonytalanságnak a tapasztalatát, amelyet a tömegmédiumok „saját" valóságának megjelenése az olvasók tapasztalati valóságának terében a 19. század második felében jelentett. Vö. Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv* I, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor sk., ODORICS Ferenc, Ictus, JATE, Szeged, 1996, 161−193.

[407] Az *Egy komondor naplója* először *Müller Gyula nagy naptárá*ban látott napvilágot: JÓKAI Mór, *Egy komondor naplója = Müller Gyula nagy naptára 1853 dik évre*, szerk. FRIEBEISZ István, Müller Gyula, Pest, 1853 [Második

alaphelyzetnek a narrátor „személyéből” fakadó paradoxonára reflektál. Miközben az előszó megteremti a közreadó és a szerző közötti differenciát, az implicit szerzőként felléptetett, egyes szám első személyű narrátor (a komondor) és a szerző elkülönbözésének leleplezése a fikció önfeltáró aktusát a szöveg irodalmiságának hangsúlyozásával, a levélregény 18. századi hagyományára való utalással viszi véghez. A levélregény „azon alapul, hogy a szerzők kiadónak álcázzák magukat.”[408] Wolf Kittler invenciózus olvasatában *Az ifjú Werther szenvedései* nemcsak a szerző és kiadó felcserélésének játékával hoz létre új paradigmát.[409] Az anonim; csupán a fiktív közreadó rövid bevezetőjével és utószavával ellátott levelekben kizárólag a főhős jut szóhoz, a levelek megválaszolatlansága így „tökéletes csapda az olvasó számára”: utasítás „a szerző, a főhős és az olvasó felcserélésére.”[410] Az előszó azzal, hogy a szerzőt a szöveg kiadójaként viszi színre, nemcsak a valószerűség, hanem a kommunikáció „közvetlenségének” illúzióját is megteremti: az irodalmi kommunikációban többféleképpen is jelölt közvetítettség helyébe lépő játékban az olvasóhoz „közvetlenül” beszél a hős.

A fikció önfeltárásának eszközéül Jókai által választott műfaji reminiszcencia éppen ezért aligha értelmezhető másképpen, mint ironikus gesztusként. A komondor „önvallomását” bevezető közreadói előszó ugyanis nemcsak a kommunikáció „közvetlenségének” és a naplóforma „őszinteségének” a mítoszát leplezi le. A műfaji konvenció parodisztikus újrahasznosítása görbetükröt tart az olvasónak is, amennyiben kikényszeríti a szembesülést a „valóságillúzió”, az „őszinteség”, a „realista”, „hiteles” „valóságábrázolás” narratív ajánlatainak ideologikus természetével. A közreadói előszónak a szöveg hitelesítésében játszott szerepét Thienemann Tivadar az irodalmi tudat összefüggésében értelmezte. A naiv olvasó gyakran azért lapozza át az előszót, mert nem szeretne az illúzióromboló kulisszák mögé látni,

évfolyam], 168−173. A 297 oldalas kiadványnak a *Szépirodalmi csarnok* (*Uo*., 107−175.) − amelyben vers, verses epika, novellák és anekdoták kaptak helyet többek között Vahot Imre, Arany János, Bernát Gáspár, Tompa Mihály, Vadnay Károly, Tóth Endre, Gömöry Frigyes, Lisznyai Kálmán tollából – durván az ötöde, 68 oldalon kínált olvasnivalót a közönségnek. A szerkesztő és a kiadó ambíciója azonban ennél feltehetőleg több lehetetett: Jókai novellájának címénél a csillagozott szerkesztői megjegyzésből kiderül, hogy az irodalmi anyag „karcsúságát” a kéziratok késedelmes beérkezése okozta, és ezért kérik a következő évben itt publikálni szándékozó írókat, hogy kéziratait legkésőbb áprilisig juttassák el a kiadónak. Vö. *Uo*., 168. Ez az epizód azért is lehet lényeges, mert alátámasztja az *Egy komondor naplójá*nak 1852-es keletkezését. A szöveg ezért nem került be a kritikai kiadás *Elbeszélések* folyamának 5. kötetébe; a sajtó alá rendező azonban a datálás indoklását nem közli, csupán felsorolja az 1853−54-ben megjelent, de korábban keletkezetett és ezért fel nem vett elbeszélések címét. Vö. SZAKÁCS Béla, *Bevezetés a jegyzetekhez* = JÓKAI, *Elbeszélések* (1853−54), 509. Az *Egy komondor naplója* a *Dekameron* VIII. kötetének XII. sorszámmal közölt novellája (ami ebben, a nyolcadik kötetben valójában a második, a *Történetek egy ócska kastélyban* után következik: JÓKAI Mór, *Egy komondor naplója* = JÓKAI Mór *Dekameronja: Száz novella*, VIII, Heckenast, Pest, 1859, 69−87. (A továbbiakban a szöveget *Müller Gyula nagy naptárá*ból idézem, megadva a *Dekameron* oldalszámait is. A két kiadás szövegében nincs lényeges eltérés.)

[408] Wolf KITTLER, *Irodalom, szövegkiadás és reprográfia*, ford. LÉNÁRT Tamás = *Metafilológia 2: Szerző − könyv − jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2014, 19−56. Itt: 27.

[409] Vö. *Uo*., 28. skk.

[410] *Uo*.

a szerzővel – mint a történet megalkotottságának „jelölőjével" számolni, vagyis ragaszkodik ahhoz, hogy a szerző a főhős tükörképe maradjon. Az irodalmi tudat fejlődésében ezért is tekinti döntő jelentőségűnek a közreadói előszó új funkcióját:

> [A] kíváncsi olvasót, aki az előszóban a könyv mögé kíván tekinteni, csak újabb kulissza elé állítja, és az előszó igazmondásába vetett bizalmat is arra használja föl, hogy költött mondanivalójának hitelét emelje. Goethe Wertherje elé írt ilyen ál-előszót és tudjuk, hogy hiszékeny olvasók fejében teljes zavart idézett elő, akárcsak nálunk Kármán, akinek képe mellé Fanni képét illesztették.[411]

Szilágyi Márton mutatott rá, hogy Kármán éppen a szerzőfunkció poétikai kapacitásának felismerésével és kiaknázásával újította meg a magyar levélregény már létező hagyományát,[412] és a Jókai által kínált csere értelmezhető utalásként (ekkoriban már) a *Fanni' Hagyományai*ra is.

A közlő előszava felütésében a közreadó a tudományos diskurzus laikusok körében is ismert egyik legnagyobb tekintélyére, Püthagoraszra hivatkozik, a második számú, megidézett autoritás helyén azonban már a mitológiából ismert Melampusz[413] áll:

> Ha Pythagorásnak szabad volt harminczháromféle madár nyelvét értenie; ha Melampusnak egy sárkány megnyalván a fülét, megengedtetett minden állatok beszélgetéseit kihallgatnia: szeretném tudni, miért ne lehetne nekem eme komondornyelven irt munkát közzétennem?
>
> Hogy pedig a komondornyelv nem poétai fictio, hanem a tudományos világ előtt nagyon ismeretes idioma, arról mindenki meg lehet győződve, a ki valaha nyájas irodalmi vitatkozásokat olvasott.
>
> Az előttünk fekvő memoirok szerzője tehát épen nem valami átváltoztatott tündérherczeg, sem egy állatnak maszkirozott mesebeli személy, hanem egy valóságos

[411] THIENEMANN, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 151.
[412] Vö. SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 392. skk.
[413] Melampusz „Egyiptomból hozta magával és honosította meg Hellaszban a Dionüszosz-kultuszt és a phallikus körmeneteket. Elsőként ő alkalmazta a gyógyírekkel és megtisztítással történő gyógyítást. A melampodíták papi rendje megalapítójának tartották. Melampusz látnoki képességének megszerzése a következő mítoszhoz fűződik: Melampusz egy szétdúlt kígyófészekből magához vette a kígyófiakat, és táplálta őket; amikor a kígyók felcseperedtek, egy éjszaka felkúsztak az alvó Melampusz vállára, és tisztára nyalták a fülét; ettől kezdve érteni kezdte az állatok beszédét, és jövendölni tudott." *Mitológiai enciklopédia* I–II, szerk. Sz. A. TOKAREV, Gondolat, Budapest,1988, I. 716.

becsületes négylábu állat, a ki büszke arra, hogy komondornak született, s nem vizslának, kopónak vagy más efféle fürkésző baromnak. [414]

Valóság és fikció viszonyát a közreadó sajátos metodikával viszi színre az előszóban. Dorrit Cohn a fikciós elbeszélés paradoxonaként írja le azt az ellentmondást, amely a leginkább kézzelfoghatóan a „realista elbeszélések" valóságillúzióját megteremtő elbeszélői metódusokban érhető tetten. Cohn szerint ugyanis a fikciós elbeszélés annak köszönheti az életszerűségét, „amiről az írók és az olvasók a legkevesebbet tudják az életben: hogyan gondolkozik a másik ember, hogyan érez egy másik test. A belső világ megrajzolásakor a regényíró valójában feltaláló."[415] A napló, mint a bensőségesség műfaja, az egyes szám első személyű elbeszélést azzal teszi különösen alkalmassá az életszerűség megteremtésére, hogy az elbeszélő nemcsak tudósítója, hanem átélője, megtapasztalója, vagyis főhőse is a történéseknek, több, mint szemtanú, amit a belső nézőpont is jelez. Az animális elbeszélő megszólaltatása ezt a paradoxont viszi a végsőkig, hiszen blokkolja a prosopopoeia retorikai működését. A komondor-elbeszélő „személyéhez" a beszélő és fokalizáló nyelvi képtelenségének képzete kapcsolódik. A kutya nyelvtelensége, az olvasott szövegben megszólaló hang és a hozzá társított komondorfej kizárja, lehetetlenné teszi a beszélő hang és a tapasztaló test egymáshoz rendelését.

Az előszó retorikája az apológia logikáját követi. Az első bekezdést alkotó, többszörösen összetett mondat olyan kérdés, amelyet a közreadó az olvasónak szegez, de amely valójában visszakérdezés. Reakció a publikum odaértett ellenvetésére, arra az elvárásra, amelyik a naplótól a valószerűség illúziójának megteremtését várja el. A közreadó tehát dialógushelyzetet teremt, párbeszédet rendez, amelyben a saját szólama riposzt az olvasó tiltakozására. A viszontkérdés a legerősebb referenciaigényű, tudományos diskurzusból ismert módszerrel, az autoritás hatalmára hagyatkozva, tekintélyi hivatkozások beiktatásával igyekszik olvasóját meggyőzni a képtelen elbeszélői szituáció lehetségességéről. A matematikai alapoktatásból ismert Phütagorasz mellé azonban mitológiai figura kerül (Melampusz), vagyis a retorikai szabályok szerint elvileg autoritással rendelkező személyek a valóság és fikció tengelyén egymástól a lehető legtávolabb álló diskurzusokból vétettek. A komondor elbeszéléséhez Jókai ráadásul azt a memoár- vagy visszaemlékezés-formát választja, amely az én-elbeszélések sorában a leginkább kötődik a valóságillúzióhoz, sőt, a tényirodalomhoz. A befogadótól pedig az *önéletrajzi paktum* értelmében elvárja, hogy azt egy

[414] *Egy komondor naplója*, 168. [JÓKAI *Dekameronja* VIII, 69–70.]
[415] COHN, *Áttetsző tudatok,* 85.

(életvilágbeli) biográfia sematikája szerint olvassa. Az előszó, ahogyan a cím is, olyan paratextus, amely nem a hagyományos, megszokott módon segíti elő a törzsszöveg megértését. Nem előre ad poétikai kulcsot vagy szabályt a szöveg megértéséhez, hanem arra szólítja fel az olvasót, hogy találja ki a szöveget szervező játékszabályokat. A cím műfaji „tévesztését", dezinformációját maga a közreadói előszó leplezi le, hiszen a címben *naplóként* bejelentett szöveget saját maga is memoárnak nevezi.

Az animális elbeszélés, pontosabban az állati, a nem emberi nézőponttal való kísérletezés a modernség két olyan emblematikus alakjának a nevéhez köthető, mint Virginia Woolf és Márai Sándor.[416] Kétségtelen, hogy sem Woolf sem Márai nem „beszéltetik" az elbeszélés kutya főhősét: sem a *Csutorá*nak (1932), sem a *Flush*nak[417] (1933) nem a főszereplő kutya az elbeszélője, mindazonáltal a harmadik személyű elbeszélő mindkét esetben sokszor él azzal a lehetőséggel, hogy a kutya látószögéből meséli el az egyes epizódokat, vagyis a harmadik személyű elbeszélés *fokalizációja* lesz „animális".[418] Az *Egy komondor naplója* azonban nemcsak az elbeszélői paradoxon ad absurdum vitele miatt tarthat számot a figyelmünkre, és nem is csak azért, amire Márai és Woolf elbeszélése „használja" az animális nézőpont beléptetését. Nevezetesen: hogy a megszokott, magától értetődő emberi szabályrendeket nem magától értetődőként, sőt olykor abszurditásig menően irracionálisként

[416] Woolf és Márai regényének megkerülhetetlenségét az állati „elbeszéléssel", pontosabban az animális nézőponttal való elbeszélői kísérletek sorában jól érzékelteti, hogy az Irodalmi Szemle 2015. novemberi, „Kutyaszövegek, szövegkutyák" címmel megjelent tematikus számában mindkét regényről olvasható egy-egy (amúgy kitűnő) értelmezés. Vö. GRENDEL Lajos, *Néhány gondolat Márai Sándor* Csutora, *Lengyel József* Igéző *és Kosztolányi Dezső* Alfa *című művéről*, Irodalmi Szemle, 2015/11, 13−19; SÉLLEI Nóra, *Kutyaszimat és a viktoriánus kultúra rétegei (Virginia Woolf:* Flush), Irodalmi Szemle, 2015/11, 37−50.

[417] Virginia Woolf *Flush* című regénye Rónay György fordításában 1947-ben jelent meg magyarul.

[418] Séllei Nóra értelmezése a narrációnak ebből a kettősségéből, a kétféle fókusz, emberi és állati oda-vissza-játékából indul ki, Flush és a költőnő első találkozásának jelenetét elemezve: „Az első találkozás megteremti az olvasó számára is azt a kettős látásmódot, amelyben egyszerre van jelen kutya és ember, de mindkettő a kutyának – vagy legalábbis a kutyaélet narratívájának – a perspektívájából, beleértve azt is, miképpen képződnek meg az emberi élet történései a kutya (paradox módon mégiscsak emberi képzelet által megteremtett) nézőpontjából. Ezért nem lehet eldönteni azt a kérdést, hogy mennyiben Flush és mennyiben Elizabeth Barrett fiktív életrajza a *Flush*, mert a narratíva – azon túl, hogy a kutya életéről szól – kihasználja a kutyalét azon kétségbevonhatatlan jellemzőjét, hogy a kutyák kötődnek a gazdájukhoz, mi több, hihetetlen érzékenységgel reagálnak a gazdák lelki rezdüléseire, hangulat- és szokásváltozásaira, azaz a kutyák perspektívájából is megképződhet egy emberi életrajz – ez esetben Elizabeth Barretté." SÉLLEI, *i.m.*, 38−39.

tudja a narráció láthatóvá, szembe ötlővé tenni.[419] Ennek retorikai eszköze a leggyakrabban a katakrézis.[420]

A novella nyelvi kidolgozottságát is érzékelteti az a jelenet, amelyben a divatos, elkényeztetett városi kutya a komondort a „paraszt" jelzővel illeti, azért, mert nem tudja, mi a divat:[421]

> Egyszer azonban találkozom itt is amott is rokonokkal, kiknek az orrukra mindenféle réz-, drót- és szíjkosarak voltak felkötözve. „Hát ez miféle megszorítása a szólásszabadságnak?" kérdém egytől közülök; az egy fényes feketeszőrü állat levén, végig nézett rajtam megvetőleg, s nyakát örvébe huzva, viszonza: „látszik, hogy paraszt vagy, nem tudod mi a divat, a te gazdád mezitláb jár, az enyém még a kezére is tokot huz; én pedig, mert gavallér vagyok, az órromra huzom a keztyüt, ez csak civilisatió." Ez idő óta kezdtem félni a civilisatiótól.[422]

---

[419] Grendel Lajos Rónay László *Csutora*-olvasatát, amelynek a fókuszában éppen a szabadság kérdése áll, gondolja tovább, és mozdítja ki a természet−kultúra harcának, egymással való küzdelmének a problematikája felé. A Rónay-monográfia némiképp leegyszerűsítő értelmezésével szemben − miszerint Csutora „életének az értelmét", a szabadságát igyekszik védeni az embertől, aki törvények és szabályok megalkotójaként és betartatójaként meg akarja ettől fosztani (Vö. RÓNAY László, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 2005, 114−118. Különösen: 117.) − Grendel az emberi és állati viselkedésnek éppen az ember és az állat interakciójában, együttélésében megtapasztalható különbözőségére, kiszámíthatóság és kiszámíthatatlanság folytonos konfrontációjára hívja fel a figyelmet: „Csutora ugyanis nem jó kutya, legalábbis az ember szempontjából. A jó kutya Jimmy King. Csak hát unalmas, mert minden cselekedete kiszámítható. Ellenben Csutora kiszámíthatatlan, ahogy a szabadság is kiszámíthatatlan." Az emberi kultúra, amely szabályokat alkot, és éppen ezeknek a segítségével teszi saját világát kiszámíthatóvá, az állattal való együttélésben a természet kiszámíthatatlanságát éli át: „Márai regénye – akarva-akaratlanul – az ember találkozását idézi a természettel. A természet pedig erősebb mindenféle emberi akaratnál. A természetben az erősebb győz. Az embernek van esze, egyébként gyönge figura. Ezért kell egy Csutora, hogy figyelmeztesse az embert: az ész csodálatos dolog, de korántsem minden. Ezért történik az, hogy a vereségen, mi tagadás, Csutora és a gazdi osztoznak." GRENDEL, *i.m.*, 15.

[420] A komondor memoárjának harmadik mondatában már találunk is erre példát, de a katakrézis retorikája végig egyedítője marad az állati elbeszélésnek. „Születtem. És akkor nagyon kicsiny valék. A háznál, melyben laktam, egy kis kétlábu állat is élt, a melyet kis urfinak neveztek." A komondor-elbeszélő nem ismeri a „gyermek" vagy „csecsemő" szót: hozzá közeli, más szavakkal nevezi meg. A kisgyermek megnevezése egyfelől a saját magához való hasonlítással, vagyis a hasonlóságok (kicsi) és különbözőségek (kétlábú) megnevezésével, illetve annak idézésével történik, hogyan szólítják a gyermeket mások. *Egy komondor naplója,* 168. [JÓKAI *Dekameronja* VIII, 70.]

[421] Márai Csutoráját az elbeszélésben Teréz, „a cseléd" nevezi „sültparasztnak": „Csutora alacsony rangú élőlény, beszédre képtelen, műveltsége hiányos. Kutyatudományok elsajátítására alkalmatlan, nem jár szívesen két lábon, s legkisebb remény sincsen arra, hogy valamikor cirkuszban fejezi majd be a pályafutását, ahol az ámuló és ünneplő közönség előtt két lábon táncol kötélen, mancsában piros napernyővel, mint a tudós kutyák. Csutora zömök, idétlen, s egy kissé, Teréz szavával, sültparaszt." MÁRAI Sándor, *Csutora* (1932), Magyar Helikon, Akadémiai, Budapest, 1997, 55. Bár ehelyütt a szöveg alaposabb elemzésére nincs mód, de figyelemre méltó, hogy a kutyatudományok felsorolásában és a Csutorára nem váró kutyakarrier leírásában Márai Jókai novellájára, komondorhősének pályafutására utal.

[422] *Egy komondor naplója,* 170. [JÓKAI *Dekameronja* VIII, 74.]

A novella állat-elbeszélője, a komondor a szájkosarat funkcionálisan (mondhatnánk: *betű szerint*) értelmezi, ezért hozza összefüggésbe a szólásszabadság megvonásával. Vagyis: korlátozásként értelmezi. A városi kutya számára azonban a szájkosár ruhadarab, amely a divat szimbolikus rendjében viselőjét a jómódúak, a civilizáltak osztályához sorolja, amint a gazdák öltözködése is a társadalmi hovatartozás kifejezője. A humoros párbeszédben a „paraszt" jelző a szókimondás, a nyílt beszéd szabadságaként is olvasható, ami különösen a negyvenes évek falusi történeteivel összevetve lehet beszédes. A kesztyű–cipő–szájkosár metonimikus érintkezésen alapuló helyettesítéssora jól érzékelteti a novella nyelvi leleményességét.

Az elbeszélői paradoxon, az elbeszélt történetek hitelességének vagy hihetőségének a kérdését olyan Jókai-elbeszélések is színre viszik, amelyeket korábban a „népies" vagy „realista" elbeszélések között tartott számon a kritika, és amelyeknek harmadik személyű elbeszélője a „tudósító" extradiegetikus pozíciójából beszél. *Az én galambom nem vált porrá!,*[423] amelynek több szempontból is „pártörténete" *A falu bolondjai*[424] című novella, a *Dorfgeschichte*, a falusi történet elbeszélői hagyományához kapcsolható.[425] A cselekmény magja mindkét esetben születés-, de még inkább átváltozás-történet, hiszen egyik esetben sem indifferens, hogy „a falu bolondja" az őt ért sorscsapás előtt szép és boldog jövő előtt álló fiatal lány volt. Az elbeszélés aktusának időpontjában már mindkettő idős asszony; örök menyasszonyként vénültek meg; az „őrültség", a valóságból való kilépés hátterében mindkét esetében a szeretett vőlegény hirtelen, közvetlenül az egybekelést megelőző halálának traumatizáló eseménye áll. A veszteség, a tönkrement élet oka *bűntény*: *Az én galambom nem vált porrá!* történetében gyilkosság; *A falu bolondjai*ban a Marcsa összeomlásához vezető első lépést az esküvő elhalasztása okozza, amelynek az apa sikkasztása áll a hátterében. A két

[423] Először a Nővilágban jelent meg 1857-ben: JÓKAI Mór, *Az én galambom nem vált porrá!,* Nővilág: Hetilap magyar hölgyek számára, 1857/ I. félév, 3. (január 25.), 33–36. (A novella szövegét ebből, az első közlésből idézem.) A Nővilág *Uj Decameron: Száz novella Jókai Mórtól* cikluscím alatt, a címlapon, római egyes sorszámmal közli, előre jelezve az olvasóknak, hogy a sorozatnak folytatása lesz. Az 5. számban *A halál-fős álarcz*; a 8. számban *A tündérpalota*, majd hosszabb szünet után a 12. számtól 5 epizódban (a 16. számig, vagyis április 26-áig) a IV. darab, a *Valida* zárja le a sort. A szöveg a *Dekameron* harmadik kötetének harmadik novellája lesz: JÓKAI Mór, *Az én galambom nem vált porrá* = JÓKAI Mór *Dekameronja: Száz novella*, III, Heckenast, Pest, 1858, 45–53. Nemcsak a címből tűnik el a felkiáltójel, de a szöveg kötetbeli kontextusa a Nővilággal összevetve jelentősen módosul: *A bizebán* és az *I love you* közé kerül, ami kétségtelenül a kísérteties mozzanatát erősíti fel a novellában. Tolnai Vilmos mutatta ki, hogy a történet forrása a Hasznos Mulatságok 1819. január 27-i számában megjelent *A' holt, és eleven Szerető,* amely egy svéd tartományban játszódik: „Jókai meghonosítja a történetet és egy költött Somberek, felsőmagyarországi faluba helyezi. A részletek rajza, a hely színe, a szegény, meghibbant leány jellemzése természetesen Jókaié. A történet veleje azonban innen való." TOLNAI Vilmos, *Jókai forrásaihoz,* Egyetemes Philologiai Közlöny, 1919, 178–179. Itt: 179.

[424] JÓKAI Mór, *A falu bolondjai = Elbeszélések* (1853–1854), 116–131. Első közlése: Ásvai JÓKAY Móricz, *A falu bolondja,* Délibáb 1853/II. félév, 8. (február 20.), 244–253. Kötetben: JÓKAI Mór, *A falu bolondjai = Népvilág,* 1857, I. 135–158. (A novelláról és a novellát tartalmazó ciklusról bővebben ld. az értekezés „A *falusi történet* Jókainál és a *Népvilág*" című fejezetét. A novella szövegét a továbbiakban a kritikai kiadásból idézem.)

[425] A *falusi történet*ről, a *Dorfgeschichté*ről részletesebben a következő fejezetben lesz szó.

szerelmes hosszú várakozása már „csak” kiváltója a tragikus balesetnek, amelyben a vőlegény a Tiszába fullad. A történetmondás hitelességének bizonyossága vagy bizonytalansága mindkét elbeszélés központi motívumává válik.

A felütés retorikája mindkét novellában műfajilag a hitelességre igényt tartó ismeretterjesztő és/vagy sajtóműfajok hangvételét és módszertanát idézi, ami a Dorfgeschichte sajátossága. *Az én galambom nem vált porrá!* is az útirajzok, a turisztikai és országismereti leírások szabályait követve a színhely pontos meghatározásával kezdődik, majd a táj természeti adottságainak („nevezetességeinek”) ismertetése vezeti át az elbeszélést a leíró szünetből a tényleges történetmondásba.[426] A tájleírás az idilliből váratlanul fordul át kísértetiesbe, azon a ponton, amikor a szépség és tisztaság attribútumait a természeti környezetre ruházó leírásban megjelenik az ember. Ami a természetben a szépség forrása, az ember számára fenyegető és megbetegítő. A novella bevezetőjeként is szolgáló leírás az olvasás folyamatában utólag prolepszisnek minősül, amely egyszerre többféleképpen is értelmezhető. A „rézgálic” a falu imaginárius világában „oka”, magyarázata az anyóka „őrültségének”, hiszen mérgezi a vizet, és ezzel azokat is, akik isszák, vagyis előrevetíti, hogy az anyóka szavait, mint „bolond” beszédét a falu társadalma zajként érzékeli, és nem tulajdonít neki jelentést. Ez lesz az oka az anyóka félreértésének, meg nem hallgatásának. Másrészt viszont a rézgálic, amely konzervál, azt is előrejelzi, hogy a történetben a falu lakói és az olvasók számára végül feltárul az igazság.

A novella címe az elbeszélői közlés szerint az egyetlen mondat („Az én galambom nem vált porrá!”), amelyet a Jézus-kép alatt fonogató, „őrült, monomán” anyóka („Az a vén anyóka tulajdonkép nem is anyóka, hanem csak vén leányzóka,”[427]) kimond, akárki és akármilyen céllal

---

[426] „Somberek felső magyarországi kis falu; még a mappán is ugy el van rejtve erdők, hegyek közé, hogy alig vehetni észre.
Nem is venné észre senki, ha két nevezetessége nem volna: egyik egy kis kék patak, mely a hegyoldalból fakad, másik pedig a völgyi hűs levegő.
Az a »kék« melléknév pedig nem valami közönséges epitheton, a minővel a költők megszokták tisztelni a kisebb és nagyobb vizeket; hanem valóságos szine annak a pataknak; olyan szép világos kék, hogy indigo helyett festeni lehetne vele. Hanem azt persze senki sem teszi, mert az a fonálnemünek nem válnék egészségére. Azonfelül pedig az a tulajdonsága van a kis pataknak, hogy a mi vasdarabot belevetnek, pár nap alatt annak a felszine egészen rézzé változik.
A patakocska olyan hegyek menedékein szivárog keresztül, a mikben sok rézgálicz termelődik, ettől kapja szép ultramarin szinét, s a belevetett vas metamorphosisa is e természeti erőktől ered.
A másik nevezetesség, a völgyi saját hűs levegő ismét annyiban méltó a följegyzésre, hogy soha annyi kedélyháborodottat, őrültet, monománt egy-egy vidéken nem találni, mint ebben a kis faluban. Lehet, hogy a levegő az oka.” *Az én galambom nem vált porrá!,* 33.

[427] *Uo.,* 34. A „vén leányzóka” mondata, amelyet környezete ugyan értelmes szavakból összefűzött, de mondatként, *megnyilatkozásként* mégis értelmetlen, jelentés nélküli zajként, hiszen „bolond beszédként” érzékel, először az elutasított kérő, jegyese riválisának és gyilkosának szájából hangzik el, és címzettje az akkor még fiatal leány: „– Ne keresd őt olyan nagyon; a te galambod nem válik porrá soha.” A gyilkos állítása olyan kijelentés, amelyet azoknak a tényeknek az ismeretében tesz (a rézgálicos vízbe vetette ellenfelét), amelynek az elhangzás pillanatában a magáramaradt menyasszony számára nincs olyan kontextusa, amely konkretizálhatóvá tehetné. (hiszen nem tudja, mi történt a jegyesével, miért nem érkezik meg, holott ki van tűzve az esküvő.) Az anyóka

szólítsa is meg. A mondat „igazságtartalmát” a környékbeliek nem vizsgálják, mert az anyóka őrült, az általa ismételt mondat „bolond beszéd”, amely a társadalomban a Foucault által leírt *kizáró eljárások* hatálya alá esik.[428] A mondat még akkor sem válik a falusiak számára értelmessé, amikor az új híd építésekor a rézgálicos vízben a kék jegeccel bevont, konzerválódott tetemre rábukkannak a munkások. A halott zsebében az anyóka megtalálja a jegyajándékul kapott láda kulcsát, a láda ki is nyílik, ám az elbeszélő csak az anyóka reakcióiról tudósít. A novella tragikumát csak növeli az olykor ritmikusnak is ható próza nyelvi humora, de az olvasó számára megkerülhetetlen az azzal való szembesülés, hogy az igazságot feltáró mondat hangozhat akár zajként is. A „vén leányzóka” igaznak bizonyuló megállapítását a közösség egy életen át zajként, nem pedig jelként, „bolond beszédként”, nem pedig értelmes emberi megnyilatkozásként hallgatta. Vagyis: maga a verbális jelekből álló szekvencia, a közlemény nemcsak azt nem garantálja, hogy megértsék, de azt sem, hogy egyáltalán meghallják, jelsorozatként érzékeljék. Ebben a példában is a „hitelesítést” szolgáló retorikai eljárás (tekintélyi hivatkozás, ismert diszkurzív szabályok reflektált alkalmazása, szemtanúság) az, ami végül önmaga ellen fordul, és aláássa a leírt és kimondott szó bizonyosságát. Arra emlékeztetve a novella olvasóját, hogy azok az eljárások, amelyek az írott szót hitelesíthetik − függetlenül attól a hordozótól, amelynek köszönhetően a kezében tarthat vagy nézhet egy szöveget −, csupán a valóságillúzió hitelesítő retorikáját leplezhetik le és nem a valóságot.

---

beszédeként az elbeszélő mindig felkiáltójellel citálja a mondatot, amely eképpen maga is citátum, a gyilkos szólamát idéző mondat. A felkiáltójel emotív jelzése éppen a tényközléséül határolja el a „bolond beszédet”, ezért sem véletlen, hogy amikor a novella zárlatában a mondat variációs ismétlésében utoljára íródik le, már pont és nem felkiáltójel zárja. Az elbeszélést lezáró konstatívum ugyanis olyan állítás, amely az olvasó és a történetben szereplő szemtanúk számára is hiteles, amennyiben igazságát a vízből kiemelt holttest és a halott vőlegény zsebében megtalált kulcs tanúsítja. Vö., *Uo.*, 36.

[428] „Társadalmunkban egy másik kizáró elv is létezik: ez már nem tilalom, hanem megosztás és elutasítás. A józan ész és az őrület szembeállítására gondolok. A korai középkor óta a bolond az, akinek a szava nem vehet részt oly módon a társadalmi körforgásban, mint másoké: előfordul, hogy szavát semmisnek tekintik, nem tulajdonítva neki igazságot, sem fontosságot, mivel jogilag nem hitelesíthet cselekedetet vagy szerződést, sőt a mise áldozatában az átlényegülést sem teljesítheti be, amennyiben nem alkothat a kenyérből testet.” Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, ford. TÖRÖK Gábor, Holmi, 1991/7, http://www.holmi.org/1991/07/michel-foucault-a-diskurzus-rendje-torok-gabor-forditasa

A „falusi történet”

Dorfgeschichte

Azok a mélyreható strukturális változások, amelyek 1840 és 1880 között az irodalmi kommunikációt a német nyelvterületen alapvetően átalakították, és amelyeknek egyik legfontosabb hozadékaként az irodalmi kommunikáció − a populáris kommunikáció rendszerébe tagozódva − elválaszthatatlanná vált a tömegkommunikáció új jelenségeitől,[429] a magyar nyelvű sajtóban és nyilvánosságban hasonlóképpen zajlottak le. Ezeknek a folyamatoknak a tárcaregény megjelenése mellett a másik leginkább emblematikusnak tekinthető műfaja, irodalmi kommunikációs formája a *Dorfgeschichte*, amely Berthold Auerbach *Schwarzwälder Dorfgeschichten*[430] című novellagyűjteményéről, vagyis egy (kis)prózai ciklusról kapta a nevét. A *Schwarzwälder Dorfgeschichten* a Habsburg birodalom nem németnyelvű peremvidékén is óriási visszhangot váltott ki; nem egyszerűen divatot, hanem új irodalmi nyelvet és új irodalmi kommunikációs formát teremtett; bő egy évtized alatt a 19. század egyik legnagyobb könyvsikerévé nőtte ki magát.[431] A *Dorfgeschichte* egyes számban azért alakulhatott át szinte azonnal „gyűjtőnévvé”, sőt egy műfaj jelölőjévé, mert Auerbach

[429] Vö. Katja MELLMANN, *Literarische Öffentlichkeit im mittleren 19. Jahrhundert: Zur Einführung = Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*, hg. Katja MELLMANN, Jesko REILING, De Gruyter, Berlin, Boston, 2016 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur), 1−32; Manuela GÜNTER, *Im Vorhof der Kunst,* 21−42. (A „Literatursystem oder Mediensystem?” című fejezetből: *Literatur und Medium*, illetve a *Literatur als Massenkunst* című részek.) A szigetországban ehhez hasonló folyamatokról vö. Linda K. HUGHES, Michael LUND, *The Victorian Serial*, Virginia UP, Charlottesville, London, 1991, 8. skk, 43. skk, 230. skk; Graham LAW, *Trollope and the Newspapers*, Media History, 2003/1, 47−62.

[430] Berthold AUERBACH, *Schwarzwälder Dorfgeschichten* I−II, Bassermann, Mannheim, 1843. Auerbach későbbi kiadója, Johann Georg Cotta 1842 szeptemberében még elutasította a kéziratot, 1855-ben (ekkor már nagyon drágán) szerezte meg a kizárólagos jogokat. Vö. Uwe BAUR, *Dorfgeschichte: Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*, Fink, München, 1978, 41. Gerhard Rostin szerint további tizenegy kiadó utasította el Auerbachot, amíg a Bassermann végül vállalkozott a kiadására. Vö. Gerhard ROSTIN, *Nachwort* = Berthold AUERBACH, *Schwazwälder Dorfgeschichten*, Union, Berlin, [1969], 371−382. Itt: 371. Cotta 1857−1858-ban adta ki azt a húsz kötetből álló életműkiadást, amelynek az első nyolc kötete a *Schwarzwälder Dorfgeschichten*. (Berthold AUERBACH's *gesammelte Schriften*. Erste, neu durchgesehene Gesammtausgabe I−XX, Stuttgart, Augsburg, Cotta, 1857−1858.) 1857-ben az első négy, 1858-ban pedig a további négy kötet jelent meg. A későbbi népszerű kiadások ezen a kiadáson alapulnak, de nem követik pontosan az első összkiadás kötetbeosztását, márcsak azért sem, mert ez a nyolc kötet 19 elbeszélő szöveget tartalmazott, és a *Gesammelte Schriften* 9. köteteként, önállóan, regényként jelent meg szintén 1858-ban a *Barfüßele*, amely például az 1871-es népszerű kiadásban a hatodik kötetbe, vagyis a cikluson belülre került. Az 1871-es népszerű kiadásban már 23 elbeszélés szerepel a *Schwarzwälder Dorfgeschichten* 8 kötetében. Ilyen az Akadémiai Könyvtárban található kiadás is: Berthold AUERBACH's *sämmtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Volksausgabe in acht Bänden, Cotta, Stuttgart, 1871.

[431] Vö. Franco MORETTI, *Kurven, Karten, Stammbäume: Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, übers. Florian KESSLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, 63. Vö. még: BAUR, *i.m.*, 19; St. René TAILLANDIER, *Über Roman und Kritik in Deutschland* (1846) = *Realismus und Gründerzeit: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848−1880*, II, hg. Max BUCHER, Werner HAHL, Georg JÄGER, Reinhard WITTMANN, Metzler, Stuttgart, 1975, 155−157. Itt: 156. Taillandier cikke eredetileg a Revue des deux mondes 1846. június 15-i számában jelent meg, német fordításban még ugyanez évben közölte a Die Grenzboten.

valamennyi Nordstetten-elbeszélése ez alá a ciklus-, illetve kötetcím alá rendezve jelent meg, amikor válogatásba vagy sorozatba került, és az összkiadás megjelenése lényegében valamennyi elbeszélésre kiterjesztette ezt a gyakorlatot. Kivételt csak a hosszabb, önálló kötetben is kiadott, kisregény terjedelmű elbeszélések képeztek, mint például a *Buchenbergi Diethlem története*. Praktikusan ez azt is jelenti, hogy a mai olvasó a könyvtári katalógusokban keresgélve *Schwarzwälder Dorfgeschichten* cím alatt az elbeszélések *különböző* sorozatait, illetve különböző elbeszélések sorozatát találja.[432]

Ha a *Schwarzwälder Dorfgeschichten* 1857−1858-as Cotta-kiadását a későbbi, szintén Cotta-kiadásokkal összevetjük, a sorozat és a műfaji kommunikáció viszonya tekintetében még egy fontos, szembeötlő sajátsága mutatkozik meg ezeknek a szövegeknek. Amennyiben ugyanis helytálló az az értekezés korábbi fejezetében megfogalmazott feltételezés, amely szerint a regény, illetve a novella műfaji kommunikációjában a szövegek és a könyvtárgy kapcsolata meghatározó szerepet játszik − vagyis novellaként olvassuk azokat a fikciós prózai elbeszélő szövegeket, amelyek soha nem válnak önálló könyvtárggyá és mindig más szövegek kontextusában vagy kontextusaként válnak az olvasási aktusok alanyává; míg regényként azokat a szövegeket olvassuk, amelyek önálló könyvtárgyként kerülnek a kezünkbe −, akkor a *Dorfgeschichte* egyik legmeghatározóbb sajátossága, hogy kibújik a műfaji kommunikációnak ez alól a szabályszerűsége alól. Az első, 1842-ben már megjelent írások kivételével ugyanis a *Dorfgeschichte* sem a regény, sem a novella műfaji kommunikációs szabályrendjéhez nem alkalmazkodó fikciós elbeszélés. Még ha önálló könyvtárggyá is válik, a leggyakrabban egy sorozat, széria részeként; vagyis ilyenkor is „visszailleszkedik" abba a novellákra jellemző szöveghálózatba, amelyben egy adott szöveg nem a maga szingularitásában, hanem más szövegek kontextusában és kontextusaként lép be az irodalmi kommunikációba. A szinguláris szöveg sorozatba rendeződése ugyanakkor olyan sajátosság, amely a „populáris irodalom" egyik fontos megkülönböztető jegye is. A *Dorfgeschichte*ként számontartott 23 szövegnek változó a könyvtárgyhoz való viszonya: ugyanaz a szöveg az egyik kiadásban önálló könyvként, máskor pedig egy könyvtárgyon több szöveggel osztozva jelenik meg. Csupán a két Cotta-kiadás összevetése is érzékelteti a szövegek műfajiságának az ingadozását: a húszkötetes, 1857−1858-as *Gesammtausgabe* első nyolc kötetének és az 1871-es *Volksausgabe* nyolc kötetének a beosztása a következő sorokat állítja elő:

[432] Az Union Verlag 1969-es, gondosan jegyzetelt népszerű kiadása például 6 elbeszélést tartalmaz a Cotta 1864-es, 20 kötetes összkiadásából, amit az utószó meg is magyaráz. Vö. ROSTIN, *i.m.*, 379−382. Könyvcímként azonban ez a jelzős szerkezet más szövegcsoportoknak is lehet a jelölője. Az ezen a címen megjelenő szövegválogatások között a szerző neve és gyakran a novellák helyszíne teremt kapcsolatot.

Schwarzwälder Dorfgeschichten					
Gesammtausgabe 1857−1858.			Volksausgabe 1871.		
kötet		cím	kötet		cím
I.	1.	Der Tolpatsch	I.	1.	Der Tolpatsch
	2.	Die Kriegspfeife		2.	Die Kriegspfeife
	3.	Des Schloßbauers Wefele		3.	Des Schloßbauers Wefele
	4.	Tonele mit der gebissenen Wange		4.	Tonele mit der gebissenen Wange
	5.	Befehlerles		5.	Befehlerles
	6.	Die feindlichen Brüder		6.	Die Feindlichen Brüder
	7.	Ivo der Hajrle		7.	Ivo der Hajrle
II.	1.	Florian und Creszenz	II.	1.	Florian und Creszenz
	2.	Der Lauterbacher		2.	Der Lauterbacher
III.	1.	Sträflinge		3.	Sträflinge
	2.	Die Frau Professorin		4.	Erdmuthe
IV.		Lucifer	III.	1.	Die Frau Professorin
				2.	Lucifer
V.		Die Geschichte des Diethelms von Buchenberg	IV.	1.	Die Geschichte des Diethelms von Buchenberg
				2.	Hopfen und Gerste
VI.	1.	Brosi und Moni	V.	1.	Der Lehnhold
	2.	Der Viereckig oder die amerikanische Kiste		2.	Der Viereckig oder die amerikanische Kiste
VII.		Der Lehnhold		3.	Der Geigerler
			VI.	1.	Ein eigen Haus
VIII.	1.	Hopfen und Gerste		2.	Barfüßele
	2.	Ein eigen Haus	VII.	1.	Joseph im Schnee
	3.	Erdmuthe		2.	Brosi und Moni
	4.	Der Geigerler	VIII.		Edelweiß

Míg az 1857−1858-as *Gesammtausgabe* IV., V. és VII. kötete (*Lucifer; Die Geschichte des Diethelms von Buchenberg; Der Lehnhold*) „regényként" olvasható (hiszen egyetlen fikciós prózai szöveg alkot egyetlen könyvtárgyat), addig az 1871-es népszerű kiadásban ezek a szövegek más szövegek társaságában, mintegy hosszú novellaként jelennek meg, és csupán az utolsó, nyolcadik kötetbe kerülő *Edelweiß* című elbeszélés olvasható regényként. A szövegek ellenállása a már ismert és bevett műfaji kódoknak nemcsak azt eredményezi, hogy a történetek nyitottsága vagy zártsága, az előre és visszautalások rendszere sokkal szabadabban kitölthető a különböző olvasási aktusokban. Ennél lényegesebb, hogy ezek a szövegek láthatóvá is teszik, deklarálják, hogy nem illeszkednek bele a műfaji kommunikáció már ismert rendszerébe; vagyis új, másfajta befogadói magatartást várnak el, olyasfajta nyitottságot, amely hajlandó, kész valami új, eddig ismeretlen irodalmi kommunikációs ajánlat el- és befogadására.

Uwe Baur, aki a hetvenes években először vállalkozott a tényleges szövegkorpusz számbavételére és a szövegek tüzetes vizsgálata, „szoros olvasása" alapján a műfaj mint irodalmi kommunikációs forma leírására,[433] a német, svájci és osztrák szövegek mellett magyar és cseh szerzők műveit is szerepelteti a monográfia függelékeként közölt katalógusban.[434] Magyarul először Szenvey József fordításában a Pesti Napló tárcarovata közölte a ciklusból a *Buchenbergi Diethelm története* című írást, 29 epizódban, 1856. május 31. és 1856. július 15. között.[435] A Pesti Napló választása nem véletlen: már a kortársak közül is sokan ezt tartották a sorozat legsikerültebb darabjának.[436] A közlés epizódszáma azt is előre vetíti, hogy amint a novella és a regény, a *Dorfgeschichte* sem könnyen választható el az elbeszélő fikció más, korabeli prózai műfajaitól.[437] A sorozat indulásánál a lap szerkesztői Auerbach honi ismertségére tekintettel a szerzőről nem mondanak semmit, a tárcaregény terjedelmű elbeszélő szöveget viszont „rajzként" ajánlják az olvasók figyelmébe:

> A jelen értékes rajz egyik kiegészitő része Auerbach Berthold „Schwarzwälder Dorfgeschichten" czimű több kötetes munkájának. Auerbach mint iró ismertebb, sem hogy müvét érdekébresztés végett itt hosszasan dicsérgetnünk kellene; mi feladatunkul főleg azt tekintjük, hogy a minden tekintetben jeles elmeterméket magyar irodalmunkba nem szolgailag, de mégis az eredetihez minél hivebben ültessük át. [438]

[433] Vö. BAUR, *i.m.*, 31.
[434] Vö. *Uo.*, 275−294. (*Bibliographischer Anhang*) A függelékben Nagy Ignác, Beck Károly egy-egy írással, Silberstein August, Carl Schröter és Mikszáth Kálmán pedig önálló kötettel szerepnek. (*A jó palócok* 1882-es lipcsei kiadása *Ungarische Dorfgeschichten* alcímmel jelent meg; Carl Schröter *Ilka* című novellája, amely először 1867-ben a Deutsche Roman-Zeitung 4. számában jelent meg, később pedig Otto Janke kiadásában önálló kötetben, 1868-ban, szintén *Ein ungarische Dorfgeschichte* az alcíme.) Vö. *Uo.*, 277, 282−284.
[435] Kötetkiadása: Berthold AUERBACH, *Buchenbergi Diethelm története: Novella,* ford. SZENVEY József, Emich Gusztáv, Pest, 1856.
[436] Berthold Auerbach Jakob Auerbachnak írt, 1852. november 21-én kelt levelében Gutzkow elismerő kritikájáról a következőképpen számolt be: „Örömteli dolgot osztok meg veled. A könyvem (amelyet Bassermanntól fogsz megkapni) rendkívüli hatást kelt. Gutzkow a *Diethelm*et „mesterműnek, szerkezetében és kidolgozásában is mintaszerűnek" nevezte, és mi úgy állunk, hogy igazat mondunk egymásnak." Berthold AUERBACH *an Jakob Auerbach, Dresden, 21. November, 1852. = Karl Gutzkow: Erinnerungen, Berichte und Urteile seiner Zeitgenossen: Eine Dokumentation*, hg. Wolfgang RASCH, De Gruyter, Berlin, New York, 2011, 286.
[437] Az epizódszám alapján akár tárcaregény is lehetne.
[438] PN, 1856. május 31., 1.

A műfaj ikonikus alakja, Berthold Auerbach, akit Turgenyev és Tolsztoj,[439] Eötvös és Jókai is nagyra becsültek,[440] itthon is népszerű volt,[441] falusi történetei pedig eleve életképekként kerültek be az irodalmi köztudatba. Jókai személyesen is találkozott Auerbachhal Berlinben, és levelezésben is álltak egymással.[442] Ferenczi Zoltán közlése szerint Eötvös a Népkönyvkiadó Egyesület alelnökeként már 1845 márciusában indítványozta Auerbach műveinek magyarítását, az első füzet lefordítását az egyesület elnöke, Jósika Miklós vállalta, ez a terv azonban nem valósult meg.[443] A *Schwarzwälder Dorfgeschichten* 1844-es, első két kötetének megjelenését a

---

[439] Vö. BAUR, *i.m.*, 88. skk; TURÓCZI-TROSTLER József, *Eötvös József: Elhangzott, mint opponensi vélemény Sőtér István: Eötvös József c. doktori disszertációjának vitájában*, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1954/1−4, 549−592. Itt: 573.

[440] Vö. FERENCZI Zoltán, *Báró Eötvös József* (1813−1871), Magyar Történeti Társulat, Budapest, 1903 (Magyar történeti életrajzok), 192. skk. Auerbach *Wiener Tagebuch*jának angol kiadásához az előszót és a jegyzeteket az emigrációban élő Pulszky Ferenc írta. Vö. ABAFI Lajos, *Magyar írók élete: Pulszky Ferenc Aurél*, Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny VI, 1879, 62−65. Itt: 62.

[441] A század utolsó évtizedében még iskolai olvasmány. Vö. SCHACK Béla, *Német olvasókönyv kereskedelmi középiskolák és akadémiák használatára I. rész az alsó I. osztály számára*, Stampfel Károly, Pozsony, Budapest, 1891. Balassa József a Schack-olvasókönyvről írott kritikájában leginkább azt kifogásolta, hogy Auerbach és több más szerző bemutatása valójában semmitmondó; utólag tanulságos azonban, hogy Schack egymondatos Auerbach-leírása („a népélet hivatott jellemzője") szintén a maga korában még újszerű tárgyat emelte ki. Vö. Balassa József, *Dr. Schack Béla, Német olvasókönyv kereskedelmi középiskolák és akadémiák használatára I. rész az alsó I. osztály számára, Pozsony, Budapest, Stampfel Károly, 1891.,* Egyetemes Philolologiai Közlöny, 1891/8, 903−907. Itt: 906. Vas Gereben *Nagy idők, nagy emberek* című könyvének végén (az „Egy kis ráadás" fejezetben) Dickens és Thackeray mellett említi Auerbach *Dorfgeschichté*it. Vö. VAS Gereben, *Nagy idők, nagy emberek*, Franklin, Budapest, 1906 (Magyar regénírók képes kiadása, szerk., bev. MIKSZÁTH Kálmán, 28.) 423.

[442] Amikor a Bismarck-interjú megjelenik, Auerbach Jókainak írott levelében utal is egy korábbi, a tárgyról szóló beszélgetésükre, és Auerbach ebben a magánlevélben nevezi először a Bismarck-intejút „kortörténeti manifesztumnak." Vö. Berthold AUERBACH *Jókainak* = JÓKAI Mór *Levelezése* (1860−1875), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1975 (JMÖM, Levelezés 2.), 920. Nyolcnapos berlini tartózkodásáról és a Prágán át vezető utazásról A Hon olvasóinak *Úti képek* címmel, tárcasorozatban számolt be. Ennek a részeként jelent meg március 10−11-én két epizódban az *Irói és müvészi körök Berlinben* című írása is azokról az új irodalmi ismeretségekről, amelyeket berlini látogatása alkalmával kötött. Ebben az egész bekezdésnyi, illusztris nevekből álló felsorolásban (amelyben többek között Paul Lindau és Julian Schmidt is szerepel) nyilván nem véletlenül Auerbaché az első hely: „Volt szerencsém megismerkedni Auerbach Berchtolddal, Németország egyik legkitünőbb regényirójával, ki legujabb regényét a »Hon« számára rögtön átengedé, mint »eredeti kiadást«". Jókai Mór, *Uti képek: Irói és müvészi körök Berlinben,* A Hon, 1874. március 11., 1. A március 3-án Jókai tiszteletére adott estélyről, amelyen Jókai és Auerbach először találkoztak, A Hon a német lapok tudósításai alapján is beszámolt. Vö. N.N. [LÁNG Lajos], *A berlini lapok Jókairól*, A Hon, 1874. március 8., 1. A cikk feltehetőleg Láng Lajostól, A Hon berlini tudósítójától származik. A Hon 1874. március 29-én, a vasárnapi szám „Különfélék" rovatában szintúgy az első helyen számol be a Jókai által is emlegetett Auerbach-regény közlésének megkezdéséről: „Jövő hó elsején Auerbach Berthold Németország hirneves regényirójának a napokban megjelent három kötetes regényét kezdjük meg közölni forditásban. A regény czime »Waldfried« és egy család keretében mutatja be szerzője Németország 1848-tól 1871-ig terjedő egységi törekvését és megvalósulását. A regény egyidejüleg megjelenik angolul, oroszul, hollandul és olaszul is." A Hon, 1874. március 29., 2. A lap április elsejei számában meg is kezdik a regény közlését, amely 1874. április 1. és 1874. július 31. között 72 epizódban jelenik meg. Az első epizódra a „Különfélék" rovat ugyanabban a lapszámban hívja fel az olvasók figyelmét, és azt is a közönség tudtára adják, mennyibe került A Honnak a regény: „Mai lapszámunkban kezdjük meg közölni Auerbach érdekesen vonzó »Waldfried« czimü három kötetetes regényét, melyet lapunk szerkesztője a szerzőtől 600 talléron vett meg." A Hon, 1874. április 1., 2. Első kötetkiadása: Berthold AUERBACH, *Waldfried*, ford. FRECSKAY János, Athenaeum, Budapest, 1874.

[443] Vö. FERENCZI, *Uo.* Vö. még: NACSÁDY József, *Vörösmarty népies elbeszélő költeményei = „Ragyognak tettei…": Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor, SZÖRÉNYI László, k.n., Székesfehérvár, 1975, 258−272. Itt: 262. Az Athenaeum 1841. november 28-i számában Eötvös és Vahot Imre jegyzi azt a beszámolót, amelyben a Népkönyvkiadó Egyesület alakuló üléséről tudósítják a lap olvasóit.

magyar kritikai nyilvánosság is fontos eseményként rögzítette: a Szalay László szerkesztette Pesti Hirlap már 1845 januárjában alapos ismertetést közölt Auerbach művéről az „Értekező" rovatban.[444] Trefort cikke nemcsak a magyar recepció későbbi alakulására volt döntő hatással; (fél bekezdésnyi) tételmondata tulajdonképpen a *Dorfgeschichte* magyar műfaji kommunikációs programjának az összegzéseként is felfogható, a negyvens és ötvenes évek magyar falusi történetei legalábbis ezt a benyomást kelthetik a kései olvasóban:

> Kik a' nép' müveltsége, érzés és gondolkodásmódja fölött csak a' müveltségi dressur' mértékével itélnek, a' néptől minden nemesebb érzeményt, minden lelki műveltséget könnyen megtagadnak; hisz' a' paraszt, durva öltönyével, durva beszédmódjával, belsőleg is csak durva lehet! 'S innen jő, hogy reformátorok, sőt philantropok is inkább a' humanitás' abstract eszméje, mint a' nép' alsó osztályai iránti rokonszenv által buzdittatnak, sorsa' javítására; innen jő, hogy sok kitűnő egyediség kész leend pénz 's vagyonáldozatokra, kész toll, szó, 's fegyver-harczokra a' nép' alsó osztályainak érdekében — de vonakodni fog a' paraszttal személyes érintkezésbe jöni. A' miveltebb osztályok' ezen visszavonulása, ezen félelme — minden személyes érintkezéstől a' néppel — természetesen a' népben idegenkedést 's bizalmatlanságot szül azok iránt, kik frakkot 's magos kalapot hordanak. 'S ez sok bajnak forrása, 's oka nem más mint a' müveltebb osztályok' tudatlansága 's ismeretlensége a' nép' érzelmi 's gondolkozási módjával. 'S valóban különös, hogy sokan, kik faluhelyen laknak, inkább olvassák az indusok 's kafferek' szokásainak 's életmódjának leirását, mint hogy a' körültök terjedő élet' könyvébe bepillantanának.
>
> E' bűn nagyrészt az irodalmat terheli, — az is finom öltönyök, parfümek's fehér keztyük után vágyódott. […] A' legkellemesb meglepetést nyújt e' tekintetben a' fönidézett munka. E' könyv több novellákból áll, — mindnyájan a' schwarzwaldi parasztéletből meritvék, 's az élet nincs idealizálva, — egész egyszerűségben van az fölfogva. De az egyszerűség valódi müvészet, 's e' könyv' becse müvészeti szempontból is nagy; 's ép' azért illy könyvet írni nem csekély föladat, — mert ki olly egyszerűen érezni tud, ritkán tud igy irni, — 's a' ki igy irni tud: ritka eset, hogy tudjon illy egyszerűen érezni!

(Athenaeum, 1841. november 28., 1006.) Ebben a rövid közleményben még nincs szó Eötvös és Jósika tervéről, ahogyan egy későbbi egyesületi beszámolóban sem (Vö. Athenaeum, 1843. szeptember 15., 212.)

[444] *t* [TREFORT Ágoston], *Népélet (Schwarzwälder Dorfgeschichten v. B. Auerbach 1844)*, Pesti Hirlap, 1845. január 26. 61.

> A' szerző e' könyv által több czélokat ért el: ő a' novellairás' egy uj nemét teremté, 's a' legműveltebb olvasónak is nemcsak uj, de kimondhatlan szép olvasmányt nyújtott; 's jeles népkönyvet irt; melly egyszersmind minden műveltebb embernek, kinek természetes állása a' néppel foglalkozni, a' népre hatni — kézikönyvül szolgálhat. Bár ismernék e' könyvet a' falusi papok, orvosok és mezei tisztviselők, mert valóban elszomorító, minő ellenszenvvel viseltetnek sokan ép' ez emberek közül a' nép iránt. Ha ez ellenszenv' okai után kérdezősködünk, a' felelet az: hogy azért nem szeretik a' népet, mert ismerik azt, — de mi ép' az ellenkezőt hisszük: ők nem birják fölfogni a' népet, 's ép' olly előítéletektől elfogultak, mint a' legelegánsabb dandyk. Ajánljuk e' könyvet nem kevésbbé szépirodalmi iróinknak is, kik a' magyar nép' életéből szinte sokat menthetnének 's bizonyosan jobb müveket alkothatnának, mint midőn a' párisi mysteréket 's e' féléket carriroznak. — E' novellák' legérdekesbike bizonyos tekintetben a' „Lauterbacher" czímü, mellynek hőse a' falusi iskolamester. Ő is műveltebb osztályokhoz tartozott, 's legjobb akarattal lépe hivatalába, de mivel a' népet nem ismeré, 's azt a' maga, nem a' nép' módjára akará polgárosítani, — működései nemcsak, hogy süker nélkül maradtak, de jó akarata félreismertetett, 's ellenszenvekre akadott, mig tapasztalása arra nem vezette, hogy a' népre csak az hathat, ki a' népet kiismerni törekszik, 's a' néppel mindennapi érintkezésbe bocsátkozik.
> Ha honunkban illy egyéniségek találkoznának, törekvéseikkel talán több sükert nyerhetnének mint bárhol másutt — mert a' magyar köznép, ha talán a' szabadalmozott osztályok' indolentiájától nemis egészen ment, de kitűnő tulajdonokkal bir; 's ha e' nemzetnek szebb jövője van — mit mi erősen hiszünk — e' szép jövő' előidézésénél mi többet várunk a' néptől, mint azon műveltebb osztályoktól, mellyek a' külföld' műveltebb osztályaitól minden hibákat 's bűnöket fölvettek — csak az erényeket nem.

Trefort kritikája azért lehet különösen tanulságos, mert a szöveg (amelyet éppen ezért majdnem teljes terjedelmében citálok) láthatóvá teszi, hogy a negyvenes évek közepén a falusi történetek hatásában az esztétikai *és* a politikai mozzanat hogyan kapcsolódik össze. Trefort érvelése nyilvánvalóvá teszi, hogy a parasztságról szerezhető „absztrakt" ismeretek, vagyis azok, amelyeket a korabeli tudományos leírások vagy metaszövegek kínálnak, nem lehetnek elégségesek ahhoz, hogy feloldják a társadalom műveltségi csoportjai közötti idegenséget. Az irodami szövegek éppen esztétikai kapacitásuknak, illetve az esztétikai tapasztalat nem kizárólag kognitív, hanem antropológiai, érzéki-érzelmi jellegének köszönhetően sokkal alkalmasabb az idegeneség kiváltotta szorongás feloldására, a megértésre, mint azok a más

jellegű „ismeretterjesztő” szövegek, amelyek csupán információt közvetítenek. Az esztétikai tapasztalat azért is alkalmas az idegenségtapasztalat gátolta kommunikáció lehetőségének a megteremtésére, mert Trefort szerint a személyközi kommunikáció és így a közvetlen tapasztalatszerzés elsődleges akadálya éppen az az idegenség, amely meghiúsítja az esetleges kommunikációs aktusok sikerességét. Trefort érvelésében hasonlóan fontos elem, hogy ez az idegenség kétirányú. Auerbach teljesítménye Trefort olvasatában egyszerre politikai és esztétikai. Esztétikai, amennyiben sikeresen tudja az írás kultúrájának a nyelvén elbeszélni azoknak az érzéseit, akik nem részei és részesei, következésképpen nem is a „termékei” az írásbeliség *Bildung*jának. Auerbach szövegeit, az első két, megjelent kötet alapján nem alaptalanul tekintette a novella egy új altípusának: az első két kötet szövegei között terjedelmüket tekintve legalábbis még kisebb arányban voltak a regény és a novella közötti, sem ide, sem oda nem sorolható szövegek, bár sokatmondó, hogy az általa kiemelt *Der Lauterbacher* talán a leginkább ellenáll a novella műfaji kommunikációs szabályrendjének. Azt azonban Trefort is érzékelte, hogy ezek a szövegek nem novellák; a cselekmény szerkezeti felépítése és az elbeszélt történethez való viszonya, az elbeszélésmód sajátosságai alapján a novella egy önálló alfajaként tenkintett Auerbach elbeszélő szövegeire. Trefort kritikája, amely követendő példaként állítja a magyar írók elé a *Schwarzwälder Dorfgeschichten*t, a magyar szerzőket éppúgy bírálja, mint a magyar olvasókat.

A Hölgyfutár 1857. augusztus 14-i száma a „Regényírók arcképei” tárcasorozatában közölte Székely József Auerbach-portréját.[445] A *Dorfgeschcichte* megjelenését a műfaji palettán Székely komoly fordulatként értékelte: „valóságos esemény”, amennyiben a művészi irodalom merőben új programját képviseli, a költészet visszatérését a valósághoz. Székely Auerbachot tudatos művészként mutatja be, aki „nem valami véletlen ihlet gyermeke,” hanem gondolkodó, kritikus és elemző író; a „franczia romanticus irodalommal teljesen ellenkező” poétikai iskola megalapítója.[446] 1859-ben Kecskeméthy Aurél *A jelenkori német irodalom* címmel, két részben közreadott, nagyívű tanulmányában Auerbachot a „népregény” képviselőjeként tárgyalta.[447] Kecskeméthy a „népregényt” a társadalmi regény egy lehetséges típusaként fogta fel, már a bevezető előre vetíti azonban, hogy ez a „besorolás” önmagában is értékítélet:

[445] SZÉKELY József, *Auerbach*, Hölgyfutár, 1857. augusztus 14., 815.
[446] *Uo.*
[447] KECSKEMÉTHY Aurél, *A jelenkori német regényirodalom: Második közlemény: A társadalmi regény*, Budapesti Szemle, VII. (1859), 22−23, 279−300. (A közlemény II. fejezete „A népregény” címet viseli.)

> A népregény tárgya a paraszt élet erőteljes volta, a küzdelemteljes földi lét, szegénység és nemesség, egy kis piszok és költészet, trágyadomb és holdvilág.[448]

A ma talán megmosolyogtató ellentét, amellyel Kecskeméthy a népregény meghatározását ironikus költőiséggel lezárja, a kritika tanácstalanságáról is számot ad. Auerbach elbeszélésmódja, amely a parasztábrázolás idilli és komikus hagyományrendjével egyaránt szembehelyezkedett, a kortársak egy része számára éppen ezért nehezen volt értelmezhető. Kecskeméthy esetében maga a „tárgy" a bizonytalanság forrása: a kitűnően képzett Auerbach, aki a kultúra embere, olyan szociális közeget választ ugyanis elbeszélései tárgyául, amely nem része a *Bildung*, a képzés elitkultúrájának. („Auerbach mívelt ember, neki el kell feledni az európai polgárisúltságot s a német philosophiát, hogy képes legyen magát áttenni a Schwarzwald népelemébe."[449]) A két kultúra, a népi és a képzési vagy magaskultúra feszültsége tehát alapvetően meghatározza Kecskeméthy máskülönben elismerő modalitású kritikáját. Kecskeméthy hatás és jelentőség tekintetében nem tesz különbséget Auerbach és Gotthelf között, tekintettel azonban Auerbach ekkoriban már nyilvánvaló világsikerére, ez éppúgy lehet a kritikus esztétikai szuverenitásának a kifejezése, mint olyan tudatos gesztus, amelynek szándékolt célja Auerbach jelentőségének megkérdőjelezése. Bár Kecskeméthy a két szerző bemutatásakor megemlíti, hogy Gotthelf protestáns lelkész, Auerbach pedig zsidó származású író, a konzervatív Gotthelf felértékelése a liberális Auerbach rovására ekkoriban még nem vallási vagy származási okokra vezethető vissza. Inkább arra, hogy a „népregény" olyan popularizálódó irodalmi képződményként ragadható meg az ötvenes évek végén, amely sokkal inkább összeegyeztethető a hazafias irodalom konzervativizmusával, mint az irodalom demokratizálásának programját radikalizáló liberális világszemlélettel. Kecskeméthy „igazi realistának" Gotthelfet tartja; Julian Schmidtre hivatkozva bírálja Auerbach nyelvét (népies, de keresett), és eszményítő idealizmusát, miközben elismeri, hogy „a mezei élet realis és árnyoldalai festésében a paraszt gőgnek és szivtelenségnek ecsetelésében sem marad hátra; személyei nem csak alakok, hanem jellemek; meséi nem pusztán ábrándok, hanem életképek; s végre – mi a fődolog – nem csinálja, hanem lelkesedéssel teremti műveit."[450] Kecskeméthy mindazonáltal arra a végkövetkeztetésre jut, hogy mind Gotthelf, mind pedig Auerbach jótékony és jelentékeny hatással volt az európai irodalomra, mindketten követésre érdemes elbeszélők. Auerbach értékelése a hazai irodalomkritikában is a nyolcvanas évtizedben változik

[448] *Uo.*, 281.
[449] *Uo.*, 282.
[450] *Uo.*, 282–283.

jelentősebben: az 1883-as évre visszatekintő Porzsolt Kálmán például azzal dicséri Mikszáth humorát és nyelvét, hogy az nem érdemli meg az Auerbachhal való összehasonlítást.[451]

A *Dorfgeschichte,* amelyet a kortársak új *műfaj*ként érzékeltek, és a negyvenes évek műfaji térképén mind tárgyát, mind pedig formai sajátosságait tekintve önálló, jól körülhatárolható jelenségként helyeztek el,[452] Auerbach számára az irodalmi cirkulációba váratlanul és kivételes sikerrel belépni tudó, új „szövegáru" márkaneveként vagy brandjeként is funkcionált. Hogy Auerbach a „márkanév" jelentőségét és a benne rejlő piaci lehetőségeket meglehetősen gyorsan felismerte, alátámaszthatja az a tény, amelyet Uwe Baur a kortársakkal folytatott levelezés alapján körültekintően dokumentált. Auerbach ugyanis szerkesztőként, irodalmi mentorként gondosan ügyelt arra, hogy azok a hasonló jellegű, ám más szerzőtől származó szövegek, amelyek a kezén átmentek, lehetőség szerint más műfaji kóddal azonosítsák magukat, és a *Dorfgeschichte* saját szövegeinek kizárólagos védjegye maradjon.[453] Auerbachnak ez a törekvése hasonlóképpen arra mutat, hogy a *Dorfgeschichte* már egy olyan, a populáris nyilvánosságon belül működő irodalmi cirkulációba lépett be, amelyben az eladások a sikeres író számára komoly anyagi haszonnal járhattak, miközben a szerzőnek nem kellett feltétlenül lemondania az irodalmi nyilvánosságban kivívott magas presztízsről sem. A kortárs kritikai visszhang, Jókai és Eötvös Auerbach iránti tisztelete ez utóbbi feltételezést is megerősítheti. Még akkor is, ha a ma egyre inkább újra a figyelem fókuszába kerülő irodalmi kommunikációs forma[454] a 20. század folyamán részint a (szinte tökéletes) felejtés áldozatául esett, részint pedig ennek következményeként is, a *Dorfgeschichte* „névhez" a szövegek ismeretének, esztétikai tapasztalatának a hiányában olyan sztereotípiák kapcsolódtak, amelyeknek igazságtartalmát a szövegkorpusz tüzetes vizsgálata nem igazolta vissza. (A „műfaji kód" törlésére kitűnő példa Gottfried Keller *Falusi Rómeó és Júlia* című elbeszélése, amely a magyar felsőoktatásban mindmáig szerepel a kötelező világirodalmi olvasmányok

---

[451] Vö. PORZSOLT Kálmán, *Egy év irodalma (1883)*, Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny XVI., 1884, 44−56. Itt: 51.

[452] Vö. BAUR, *i.m.*, 14. skk. Vö. például: Carl DOLDE, *Gegen 'ein Votum über die Literatur der Dorfgeschichten v[on] Ferd[inand] Kürnberger'* (1848) = *Realismus und Gründerzeit,* 166; n.n. [Gottfried KELLER], *Jeremias Gotthelf* (1849) = *Realismus und Gründerzeit,* 168−175; Friedrich Theodor VISCHER, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen: Zum Gebrauche für Vorlesungen* (1857) = *Realismus und Gründerzeit,* 189−190; J[ulian] S[CHMIDT], *Otto Ludwig* (1857) = *Realismus und Gründerzeit,* 190−193.

[453] Vö. BAUR, *i.m.*, 29. Auerbachnak ezt az eljárását következetes „reklámstratégiaként" értékelte. Vö. *Uo.*

[454] A már hivatkozott Moretti-köteten túl vö. például: *Poetische Ordnungen zur Erzählprosa des deutschen Realismus,* hg. Ulrich KITTSTEIN, Stefani KUGLER, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007; Marcus TWELLMANN, *Chamambo: Dorfgeschichten im globalen Vergleich*, Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2015/1, 57−83; Bettina WILD, *Topologie des ländlichen Raums: Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus: Mit Exkursen zur englischen Literatur,* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 723.); *Berthold Auerbach (1812–1882): Werk und Wirkung,* hg. Jesko REILING, Winter, Heidelberg, 2012. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 302.)

között; Ottlik Géza fordításának köszönhetően több modern antológiában is olvasható,[455] mégsem jut senkinek sem az eszébe, hogy ez a szöveg is *Dorfgeschichte* volna, amelyről, illetve az ezt tartalmazó ciklusról, *A seldwylai emberek*ről[456] maga Auerbach írt méltató hangú, de elemző, alapos kritikát.[457])

A három legelterjedtebb előítélet, amely a *Dorfgeschichté*vel kapcsolatban az irodalmi köztudatban máig jelen van, a következőképpen összegezhető: (1) a *Dorfgeschichte* jellemzően a műkedvelők műfaja, vagyis nem professzionális írók, hanem vidéki tanárok, papok, értelmiségiek írták; (2) az ebbe a korpuszba sorolható fikciós elbeszélések regionális, kis hatósugarú, nem irodalmi lapokban jelentek meg;[458] (3) értékrendje konzervatív; parasztábrázolása szentimentális, naiv és idealista.[459] A „műfaj" irodalmi-esztétikai „leértékelése" a 19. század végi német antiszemitizmustól sem függetleníthető, hiszen Auerbach ennek köszönhetően került ki az akadémikus kánonból,[460] miközben a *Dorfgeschichte* műfaji tradícióját éppenséggel az a Blut-und-Boden irodalom sajátította ki a következő évtizedekben, amely a 20. század második felében visszamenőleg is kérdésessé tette az 1840-es években még újszerű és kezdeményező műfaji hagyományt.[461] A *Dorfgeschichte* ebben a tekintetben is párhuzamba állítható a tárcaregénnyel: műfaji kommunikációs kereteik ugyanis jól alkalmazkodtak a populáris kommunikáció feltételrendszeréhez, és éppen ennek volt köszönhető, hogy a Harmadik Birodalom propagandagépezete számára mind a két műfaj az irodalmi kommunikáció formájaként kiemelten fontosnak bizonyult. Ez vezetett ahhoz is,

---

[455] Önálló kötetben: Gottfried KELLER, *Falusi Romeo és Julia*, ford. ELEK Arthur, Franklin, Budapest, 1904; UŐ, *Falusi Rómeó és Júlia, és más elbeszélések*, Szépirodalmi, Budapest, 1956. (Olcsó könyvtár); UŐ, *A hét igazak zászlaja: Elbeszélések*, Franklin, Budapest, 1950; *Halhatatlan szerelmesek: Tizenkilencedik századi elbeszélések*, vál. BORBÁS Mária, Európa, Budapest, 1983, 259−328; *Kleopátra egy éjszakája: Válogatás a világirodalom legszebb szerelmes elbeszéléseiből*, vál. VÉBER Károly, Fortuna, h. n. [Budapest], é. n. [1997], 94−167; *Klasszikus német kisregények*, vál. LATOR László, Helikon, Európa, Budapest, 1968, 411−476; *Mindörökké szerelem: Eredeti válogatás a világ romantikus novelláiból*, vál. GÁSPÁR Ferenc, Marfa−Mediterrán, Budapest, 1999, 267−378; *A világirodalom legszebb elbeszélései: Az ókortól a XX. századig*, I, vál. DOMOKOS János, Európa, Budapest, 1988, 507−588.

[456] Magyarul: Gottfried KELLER, *A seldwylai emberek: Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1963. (Gottfried Keller művei)

[457] Berthold AUERBACH, *Gottfried Keller von Zürich (Gottfried Keller:* Die Leute von Seldwyla, *Braunschweig, 1856.) = Realismus und Gründerzeit*, 104−108. Auerbach írása az (Augsburger) Allgemeine Zeitung mellékletében jelent meg, 1856. április 17-én.

[458] Vö. BAUR, *i.m.*, 40.

[459] *Uo.*, 20.

[460] Vö. Jürgen HEIN, *Dorfgeschichte*, Metzler, Stuttgart, 1976 (Sammlung Metzler M 145.), 78.

[461] Vö. *Uo.*, 81, 122. skk. Ennek az egyik magyar dokumentuma Pukánszky Béla kritikája Walther Linden *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Reclam, Leipzig, 1937.) című könyvéről az Egyetemes Philologiai Közlönyben. Pukánszky, aki általánosságban elismeréssel szól Linden a nemzeti szocializmus értékrendjét következetesen érvényesítő irodalomtörténetéről, Auerbachot is azok közé a szerzők közé sorolja, akiknek kihagyása (származása miatt) az irodalomtörténetből nem jelent különösebb veszteséget. Vö. PUKÁNSZKY Béla, *Walther Linden: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Philipp reclam jun., Verlag, Leipzig. (1937.) 8. 490.l.*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1938/1, 134−140. Itt. 137.

hogy a 20. század második felében a kutatás évtizedekre elfordult mindkét jelenségtől, és csak az irodalomtudomány társadalom- és médiatörténeti érdeklődésének megélénkülésével, egyfajta újrafelfedezésként fordult vissza a két műfaj 19. századi forrásdokumentumaihoz. Miközben a tárcaregény mint kommunikációs forma a propagandagépezetben az irodalmi nyelvjátékról és általában a nyelvi komplexitásról, a többféle értelmezhetőségről lemondó *populáris regényként* vált az ideológia „ideális" kiszolgálójává, addig a *Dorfgeschichte* esetében a nyelvi komplexitás redukciója szintén az esztétikai kapacitás kiüresítésén keresztül a *Heimatliteratur* rusztikus kisprózai formáihoz kínált tematikus előképet.

A téma első monografikus feldolgozása, Friedrich Altvater számos kiadást megélt kötete, annak ellenére, hogy több, ma is lényeginek tűnő sajátosságát leírja az 1840-es évek e meghatározó és új irodalmi jelenségének, a *Dorfgeschichtét* mint a hazafias művészet (*Heimatkunst*) tárgyterületére eső elbeszélőformát tárgyalja.[462] Altvater tehát saját jelenkorának, a húszas–harmincas éveknek az irodalomrendszeréből vonta le azokat a következtetéseket, amelyeket azután a „műfaj" történetének egészére kiterjesztett. A *Dorfgeschichte* leírása a monográfiában azonban nemcsak azért válik vészesen egybevágóvá a „populáris irodalom" mai meghatározásaival,[463] mert a *Heimatliteratur* általánosságban is inkább popkulturális műfajai közé sorolja. Altvater két nagyon fontos megfigyelést rögzít a szövegkorpusszal kapcsolatban: egyrészt azt, hogy ezek a szövegek a 19. század derekán a korai realista elbeszéléstechnika dokumentumai; másfelől pedig, hogy nem egy meghatározott vagy körülírható publikumhoz szóltak, hanem „mindenkihez", vagyis megszólítottjuk az „általános Te". A „realista" írásmód, a történetsémák ismétlődése és a valóságillúzió következetes fenntartása (a fikció önfeltáró aktusainak a kizárásával), valamint a sorozatszerűség a jelenkori irodalmi diskurzusban abban az esetben is egyértelműen a „populáris irodalom" korpuszához utalnák ezeket a szövegeket, ha Altvater nem sorolná őket eleve a *Heimatliteratur,* vagyis egy jellegzetesen használati irodalmi szövegcsoportba.

A téma későbbi monográfusai nem véletlenül törekedtek arra, hogy a *Dorfgeschichte* jelenségét időben is világosan elhatárolják a későbbi és korábbi, tematikusan hasonló fikciós elbeszélésektől. Altvater meghatározása azonban, amely éppen a témát emelte a középpontba, azt is előrevetítette, hogy a hagyományos morfológiai, az elbeszélések verbális, poétikai

[462] A „Heimatkunst" Altvater szerint alapvetően a „Dorfgeschichte" fogalmának a kiterjesztése. Vö. Friedrich ALTVATER, *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert*, Kraus Reprint, Nendeln, 1967, 12. skk. Első kiadása: Berlin, 1930. (Germanische Studien 88.)
[463] Ld. az értekezés „Populáris kommunikáció, »populáris irodalom«" című fejezetét.

sajátosságaiból kiinduló műfajmeghatározások a *Dorfgeschichte* esetében sem túl sokatmondóak, és nem is segítenek hozzá a jelenség megértéséhez:

> A *Dorfgeschichte* faluban játszódik és parasztokról szól. Ez az egyetlen megállapítás, amelyet a faluepika egészéről tehetünk. Bár a faluirodalomban a város−vidék és a kunyhó−kastély ellentét is benne van, a tulajdonképpeni faluepika mindazonáltal többé-kevésbé szigorúan ragaszkodik a paraszti röghöz mint színhelyhez.[464]

Altvater, aki alapvetően az elbeszélés tárgyán, az elbeszélt tárgyiasságok rendjén (Ingarden) keresztül értelmezte a *Dorfgeschichté*t, a falu−város ellentétet, amely már a kortársi recepcióban is kiemelt szerepet kapott,[465] hasonlóképpen műfaji sajátosságként vette számításba. Azzal a megszorítással kiegészítve, hogy szigorúan kizárta a korpuszból az olyan paraszti tárgyú történeteket, amelyekben az elbeszélő nézőpontja a kastély vagy nagybirtok tulajdonosaiéval azonosítható, és a falu paraszti világát ebből a perspektívából („felülről lefelé") szemlélik.[466] Jürgen Hein annyiban talán Altvater nyomdokain halad, hogy elismeri, a *Dorfgeschichte* megnevezés nagyon sokféle irodalmi szöveget jelölhet, mindazonáltal megkísérli a fogalom pontosabb meghatározását, és amellett érvel, hogy léteznek olyan ismérvek, amelyek alapján a szövegkorpusz jól elhatárolható más szövegcsoportoktól, és kiválthat olyan terminusokat, mint pl. a „faluirodalom", „vidékirodalom" (*Dorfdichtung, Landliteratur*). Hein a *Dorfgeschichte* történetében három korszakot különít el. Az első (1830−1860), amelyet Immermann, Gotthelf, Auerbach és Rank neve fémjelez, a *Dorfgeschichte* „uralomra jutásának" időszaka az esztétikai irodalomban. A második 1860-tól a *Heimatkunst*-mozgalom kezdetéig, a nyolcvanas, kilencvenes évekig terjed, Marie Ebner-Eschenbach és Karl May előtérbe állítása azonban már jelzi a szövegkorpusz elmozdulását az esztétikai irodalomtól a használati irodalom irányába, amelyet a századfordulót követően a „populáris irodalomban" való feloldódása követ. Hein a *Dorfgeschichte* formai jegyeit a következőkben határozza meg: terjedelme rövid (kevesebb, mint 200 oldal); az elbeszélés novellaszerű és nem regényszerű; sokszor hordozza a szak- és ismeretterjesztő szövegek sajátosságait (néprajz, országismeret, kultúratörténet formailag a tudósítás, riport, tárca jegyeivel); regionálisan jól körülhatárolt, lokális, szociális, gazdasági és kulturális miliőt visz

[464] ALTVATER, *i.m.*, 13.
[465] Vö. Karl HAGEN, *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1844) = *Realismus und Gründerzeit,* 152−154.
[466] Vö. ALTVATER, *i.m.*, 14.

színre; léteznek verses változatai is;[467] egyes formáiban a dramatikus műfajok közül a paraszti népszínmű prózai változata.[468]

Jürgen Hein informatív, de módszertanát tekintve inkább eklektikus kismonográfiájához képest Uwe Baur terjedelménél fogva is fajsúlyos munkája nemcsak azért helyezte új alapokra a *Dorfgeschichte* jelenségének megközelítését, mert megállapításai a szövegkorpusz szisztematikus feltérképezésén, a szinguláris szövegek vizsgálatán alapultak, hanem azért is, mert módszertani megfontolásai határozott és világos teoretikus alapokra támaszkodtak. Baur abból indult ki, hogy a *Dorfgeschichte*, amennyiben a műfajt az irodalmi kommunikáció egy adott időszakra jellemző formájaként fogjuk fel,[469] csak akkor és annyiban értelmezhető műfajként, illetve a kommunikáció egy adott formájaként, ha egyértelműen rögzítjük azokat az időhatárokat, amelyeken belül ezek a meghatározott irodalmi kommunikációs szabályok már és még érvényesek lehettek.[470] Baur mindezek alapján a *Dorfgeschichte* jelenségét a Vormärz időszakában, durván tehát a negyvenes évtizedben vizsgálja, és nem tekinti transzepochális fogalomnak azt, amit leír; vagyis abból indul ki, hogy a műfaji kommunikáció szabályrendje a forradalmak után lényegében megváltozik. Ez az időben a negyvenes évekre „rögzített" *Dorfgeschichte* funkciójában és céljaiban a társadalmi regénnyel párhuzamos, kisprózai vagy a regénynél rövidebb elbeszélésforma, amely a politikus, politizáló irodalom eszményét valósítja meg.[471] A negyvenes évtizedet Baur két, jól elkülönülő szakaszra osztja: míg az első időszakban, 1844-ig a *Dorfgeschichte* etnográfiai érdekeltségű szöveg, amely a kortárs falusi, paraszti társadalom feltérképezésére és „láthatóvá" tételére törekszik, az évtized második felének szövegeit már a politikai radikalizálódás jellemzi. Az évtized első felében az „új" irodalmi anyag, az irodalom demokratizálásának programja a nyelv demokratizálásának a programjával kapcsolódik össze; az elbeszélői nyelv ebben az értelemben egyszerűsödik és „tanul" a publicisztika nyelvéből; a cél a mindenki számára érthető, világos irodalmi nyelv kimunkálása, a népies elbeszélő hang így válik a liberális korszellem szócsövévé. Az évtized második felében az etnográfiai leírás alárendelődik a politikai és társadalmi feszültségek színrevitelének; a falu nemcsak a rétegzett agrártársadalom

[467] Beck Károly *Jankó, der ungarische Roßhirt* (1841) című verses regénye a példa erre. Erről bővebben: BAUR, *i.m.*, 139. skk.
[468] Vö. *Uo.*, 25.
[469] Baur Hans Robert Jauß meghatározásából indul ki. Vö. JAUß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters;* erről ld. az értekezés „A műfaj mint az irodalmi kommunikáció formája" című fejezetét.
[470] Ennek azért is lehet jelentősége, mert normatív poétikai értelmében a *Dorfgeschichte* aligha volna műfajként leírható. Himmel szerint az Auerbach nyomán irodalmi „polgárjogot" nyert megjelölés semmiképpen nem tekinthető a novella egy típusának, vagyis *nem műfaj*. Vö. HIMMEL, *Geschichte der deutschen Novelle*, 210.
[471] Vö. BAUR, *i.m.*, 37.

reprezentációját teszi lehetővé, de a bérmunka, az agrárproletariátus témáiban már megjelenik a hagyományos paraszti életforma és a kapitalizálódó, iparosodó társadalom konfliktusa is.[472]

Ha a témát a kortársak merőben újszerűként érzékelték, annak Baur szerint az egyik oka mindenképpen az explikáció módjában keresendő: a korábbi időszakok irodalmából a paraszti figurák színreviteléből mindenekelőtt a pásztorköltészet idillikus, és a vígjátékhagyomány, az alkalmi vásári komédiák buffó, komikus parasztfiguráinak a hagyománya élt tovább a 18. században.[473] A *Dorfgeschichte* realizmusa ezzel a tradícióval szakított. Amint azt már maga a megnevezés jelzi, abban is különbözik a paraszti létforma korábbi reprezentációs formáitól, hogy a falu társadalmát a maga egészében, önálló rendszerként vitte színre. A falu rétegzett és tagolt; kis és nagygazdák, kézművesek, kereskedők, agrárbérmunkások és a falusi értelmiség, valamint a nemesség komplex és konfliktusos interakcióinak összességéből; sokféleségből létrejövő, együtt élő közösség, amelyen belül a parasztfigurák is sokfélék. Vagyis magának a településformának lesz ebben az összefüggésben kitüntetett jelentősége.[474] Baur szerint ez olyan sajátossága a falusi történeteknek, amely 1850 után már nem vagy messze nem bír ilyen jelentőséggel:

> Sokféle hagyományhoz kapcsolódva a *Dorfgeschichte* az első specifikus irodalmi műfaj, amely a kortárs paraszti világot a maga realitásában kísérli meg megformálni. Az irodalom társadalomtörténeti dimenzióin belül nagy jelentőséggel bír, mert benne teljesedik ki az a német irodalom későbbi fejlődése szempontjából meghatározó törekvés, hogy a társadalom legalsóbb rétegét valamely műfaj középponti témájává emelje, amely nem pusztán szakpróza, hanem művészi forma kívánt lenni.[475]

A *Dorfgeschichte* nyelvi sajátosságai közé tartozik, hogy a narratív elbeszélői szólam gyakran építi be az egyes szereplői szólamokba a nyelvjárási sajátosságokat, amely részben a szereplők karakterisztikus, más régiókétól különböző kultúráját hivatott jelezni; közmondásokat és népdalokat, vagyis tulajdonképpen verseket. Ebben a tekintetben a népköltészet romantikus felfedezése mindenképpen hozzájárult az új műfaj létrejöttéhez: egyrészt a sajátos elbeszélői nyelv kialakításához, másrészt a népköltészet felértékelésének emancipatórikus gesztusa miatt, amely a szájhagyományban létező, és ezért az írásbeliség, a

[472] Vö. *Uo.*, 39.
[473] Vö. *Uo.*, 64. skk.
[474] Vö. *Uo.*, 35. skk.
[475] *Uo.*, 80.

képzés, a *Bildung* kultúráján kívül eső költészeti hagyományt egyenértékűként, végső soron értékként, az őt hordozó embert pedig kultúrahordozóként, a kultúra (csak egy másfajta kultúra) részeseként ismerte el.[476] A *Dorfgeschichte* elbeszélői nyelvét és modalitását ugyanakkor ebben az évtizedben az a másodlagosnak vagy az esztétikai mellett mellékesnek egyáltalán nem tekinthető kommunikációs helyzet is befolyásolta, amelyet a szövegeket közlő lapok áttekintése valójában már nyilvánvalóvá is tesz. A korábbi hiedelmekkel ellentétben ugyanis a negyvenes évek *Dorfgeschichté*i első közlésként a korszak olyan véleményformáló irodalmi lapjaiban jelentek meg, mint a Karl Gutzkow által alapított Telegraph für Deutschland,[477] August Lewald Europa: Chronik der gebildeten Welt-je,[478] Auerbach későbbi kiadójának, Friedrich Cottának az egyik „legsikeresebb" sajtótalálmánya, a Morgenblatt für gebildete Stände,[479] valamint a Theodor Wundt által szerkesztett Der Freihafen: Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft.[480] Vagyis az olvasóközönség, amelyet meg akartak szólítani, a magasan képzett városi és vidéki polgárság, de legalább ennyire fontos célközönségnek tekintették a közjóért felelős politikusokat, képviselőket. Auerbach egy kritikára válaszolva az Europa hasábjain nyílt levélben összegezte azokat a törekvéseket, lényegében ars poétikaként, amelyeket a *Dorfgeschichte* műfaji lehetőségei révén szeretett volna megvalósítani:[481]

> [K]észséggel elismerem, hogy Immermann eljárása bátorított, ha éppen nem ez indított először arra, hogy a népéletet a maga sajátlagosságában a költészet tárgyává tegyem. A mi korunk hivatott arra, hogy az úgynevezett tömeget független individualitásokká oldja fel. Többé már nem csak azok reprezentálják a kort és konfliktusait, akik a képzés vagy a hatalom csúcsára állíttattak. […]

---

[476] Vö. *Uo.*, 71. skk, 84. skk.

[477] Az 1838 és 1848 között hetente négyszer megjelenő orgánum az egyik legbefolyásosabb irodalmi-kritikai lap a korszakban.

[478] 1835 és 1846 között adta ki Stuttgartban, ez volt az első német lap, amelyik önálló tárcarovatot indított. Az igényes divatképek és népszerű, ismeretterjesztő útibeszámolók mellett Auerbachon túl olyan szerzők irodalmi pályakezdését is támogatta, mint Nikolaus Lenau, sőt Richard Wagner.

[479] Hetente hatszor jelent meg, csaknem hat évtizeden át (1807−1865) a legfontosabb irodalmi lap, amely a szélesebb, laikus közönséget célozza meg, Kleisttól Goethéig a korszak valamennyi fontos írója és költője megjelenik benne.

[480] Ezek közül a lapok közül ez volt a legrövidebb életű, 1838-as indulását követően 1844-ben megszűnt.

[481] 1857-ben, csaknem másfél évtized távlatából maga Auerbach kanonizálta a Braun-kritikára adott válaszcikket ars poétikaként, amikor *„Vorreden spart Nachreden"* címen, 1842-es keltezéssel, az 1857-ben meginduló életműkiadásban a *Schwarzwälder Dorfgeschcichten* előszavává emelte. (Az idézet második bekezdésétől szinte változatlanul szerepel a szöveg az összkiadás élén.) Vö. Berthold AUERBACH, *„Vorreden spart Nachreden" = Schwarzwälder Dorfgeschichten* I, Cotta, Stuttgart, Augsburg, 1857 (Berthold Auerbach's gesammalte Schriften, Erste, durchgesehene Ausgabe, 1.), V-X.

> Ezeket az elbeszéléseket távol a helyszínüktől kezdtem el és dolgoztam ki; ítélje meg az olvasó, hogy álláspontjuk és hangütésük helyes-e. A törekvésem az volt, hogy ezeket az életképeket egyrészt ne a paraszti életen belülről, kifelé, másrészt ne is városi nézőpontból láttassam; azt gondoltam, így a városiak is, mint az ország polgárai, érdeklődéssel fordulhatnak feléjük. A dialektus sajátosságait és a beszédmódokat ennélfogva csak annyiban tartottam meg, hogy mint lényeges ismertetőjegyek, ugyanezt segítsék elő. Magamat csaknem mindig mint szóbeli elbeszélőt képzeltem el, az események pedig mint történeti tények állnak itt. Ebből következett, hogy bizonyos életszabályokat és általános megjegyzéseket időről időre közbevetettem.
> Tudatosan nem a történelmi múlthoz nyúltam vissza, jóllehet az a fantasztikus teremtmények és a nagy eseményekből való kiindulás számára szabadabb játékteret kínálhatott volna; itt a mostani paraszti életnek valamennyi oldala kellett, hogy lehetőleg alakot nyerjen. […]
> Látható, hogy úgy a magasabb, mint az alacsonyabb körök a jelenkori elbeszélésekben szívesebben veszik a kitalált helyszíneket. Én azonban kötelességemnek tartom, hogy amennyiben minél közelebb akarunk lépni az élethez, úgy félelem nélkül egy valóságos helyszínt válasszunk az ábrázolásunkhoz, és nevezzük is néven. A történelmi regénnyel a realitás földjét akartuk megnyerni, és itt az írók félelem nélkül meg is nevezhettek egy konkrét helyet. Ez utóbbit azonban a kortárs elbeszélések sem kerülhetik el, ezáltal lesz ugyanis a korrajz történeti. […]
> Megkíséreltem, hogy egy egész falut, úgymond az első háztól az utolsóig leírjak; az erkölcsöket és szokásokat a való életből véve, úgy, ahogyan a dalokat sem a már kiadott gyűjteményekből vettem, amennyire tudom, ezeket sem adta ki még eddig senki.[482]

Auerbach nyílt levele átgondolt és ezért világos esztétikai és ennek gyakorlati vetületeként aprólékosan kidolgozott elbeszéléstechnikai koncepcióról árulkodik. Auerbach számára a *tematizáció* sikeressége nem a téma, vagyis a színhelyek és a karakterek, hanem éppen az irodalmi forma újszerűségének, az elbeszélői nézőpont, a fókusz és az elbeszélői nyelv

[482] Berthold AUERBACH, *An J. E. Braun vom Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843) = *Realismus und Gründerzeit*, 148−151. Amikor a kritikára adott választ másfél évtizeddel később, előszóként újrahasznosítja, Auerbach egyetlen bekezdéssel toldja meg a korábban az Europa hasábjain közreadott szöveget. Szükségesnek látja ugyanis, hogy megindokolja, miért tért vissza a jóval korábbi ars poétikához egy olyan szövegcsoport esetében, amelyről az első megjelenése óta nagyon sokat írtak. Ebből a bekezdésből is nyilvánvaló, hogy Auerbach tisztában volt az egykori vitacikk elméleti jelentőségével; hogy esztétikai, irodalmi szempontból is mérlegelte fikciós prózai szövegeinek hatásmechanizmusait. A zárlat korábbi esztétikai és etikai álláspontjának megerősítése; annak kinyilvánítása, hogy teoretikus elképzelései alapvetően nem változtak. Vö. AUERBACH, *„Vorreden spart Nachreden”,* X.

összjátékának a függvénye. A *Dorfgeschichté*t mindenekelőtt *irodalmi* szövegként gondolja el, amely az irodalmi kommunikáció része: annak, hogy az irodalmi szövegek hálózatába és egyúttal hagyományrendjébe illeszkedik, a létező olvasói elvárások szempontjából lesz számára jelentősége. Elsősorban azért, mert kijelölik azt a játékteret, amelyen belül az olvasói elvárások ki is mozdíthatóak vagy megváltoztathatóak, és a befogadó újként, elementárisként, felforgatóként érzékelheti az új olvasmányokat. A történelmi regény példája Auerbach számára nem annyira a valóságillúzió megteremtésének technikái, mint inkább a hitelesítő eljárások tekintetében lesz lényeges. A történetek színhelyéül választott tér referencializálhatósága, „valóságossága" egyfajta biztosíték az olvasó számára, hiszen nemcsak az ellenőrizhetőség, a visszakereshetőség feltételét teremti meg, hanem mintegy felkínálja a bejárhatóság testi tapasztalatának elvi lehetőségét is. A szövegek autoritását éppen ez a mozzanat „szavatolja": az elbeszélő úgy kér hitelt és bizalmat az olvasójától, hogy valóságos térképet ad a kezébe, mintegy „meghívja" az olvasót a történetek színhelyére.

Ahhoz a célhoz, hogy a zömében városi és polgári, illetve vidéki birtokosi olvasóközönség számára addig arctalan „tömegként" elképzelt, vagyis a kulturális térben érző, érzékelő és gondolkodó individuumként lényegében értelmezhetetlen és ezért „láthatatlan" falusi „szegény" az olvasóhoz (és az irodalom addigi hőseihez) hasonlóan érző és gondolkodó karakterként színre vihető legyen, Auerbach az elbeszélői nézőpont, a fokalizáció eszközrendszerét rendelte hozzá. Az elbeszélőnek ugyanis úgy kell megteremtenie az elbeszélt történet hitelességét, hogy azt, amit mond, le is kell tudnia „fordítani" az irodalmi szöveg olvasójának a nyelvére. A topográfiai adatok és a történet időkereteinek szinte a hírekre emlékeztető pontossága ezért lesz közös jegye a *Dorfgeschichte*ként értelmezhető szövegeknek. Uwe Baur ennek az elbeszélői módszertanát elsősorban a történeti regényekre vezeti vissza,[483] de azt gondolom, hogy a „hír" klasszikus definícióját sokszor pontról pontra teljesítő felütést a *Dorfgeschichte* legalább ilyen mértékben „tanulta" el a sajtóműfajoktól; ahogyan a topográfiai leírások sem csak a korabeli baedekkerek stílusát idézik,[484] hanem a novelláknak is helyet adó hetilapok és magazinok kedvelt műfajára, az úti levelekre és úti beszámolókra is utalnak. Ezek az irodalmi szöveghálón kívülről érkező impulzusok, illetve az irodalmi szövegek *nem irodalmi* szövegkörnyezetére rámutató allúziók és utalások, látszólagos és valós citátumok valójában a romantika önreflexív szövegalkotási technikáit fejlesztik tovább. Az irodalmi szöveg ebben a romantikus modernségben már nemcsak más, az olvasó számára ismert irodalmi szövegek citációján keresztül leplezi le önnön irodalmiságát, hanem a verbális

[483] Vö. BAUR, *i.m.*, 82.
[484] Vö. *Uo.*, 84.

szöveg hordozottságára magára mutat rá. A nyelvi művészetként értett irodalomnak a kiszolgáltatottságára: hogy a lebomló anyagra, az újságra, a hetilapra, a divatlapra szorul, amelyek nélkül nem válhatna olvashatóvá, nem jutna el az olvasóhoz, nem léphetne be az irodalmi kommunikációs aktusokba.

Baur az elbeszélői nézőpont vizsgálatából vonja le azt a következtetést, hogy a keretes szerkezetű un. „Bekanntschaftsnovelle" a *Dorfgeschichté*re már nem jellemző forma. Ez a keretes novellatípus, ahogyan arra az elnevezés is utal, két világ, két kultúra képviselőjének a találkozását viszi színre a keretelbeszélésben, és a romantikában, a biedermeier novellákban a népköltészet, a népi, szóbeli előadás reprezentációjának, írásos rögzítésének (is) kedvelt módja volt.[485] A keretelbeszélés első fokú, extradiegetikus, a tulajdonképpeni történeten kívül álló narrátora általában a „városi" ember, a közreadó, aki utazása során, a leggyakrabban valamilyen véletlennek köszönhetően találkozik a másodfokú, intradiegetikus narrátorral, aki a tulajdonképpeni, keretbe foglalt történet elbeszélője. Ezekben a novellákban az intradiegetikus narrátor a falu, a paraszti világ képviselője, a leggyakrabban saját vagy rokonai történetét homodigetikus narrációként meséli el a „messziről jött embernek", az utazónak. Baur számos szövegpélda bemutatásán keresztül arra a következtetésre jut, hogy ez a forma jellemzően nem fordul elő az általa vizsgált szövegkorpuszban, mégpedig azért nem, mert nem elégítette ki a *Dorfgeschichte* eredendő hitelességigényét. A keretelbeszélő általában olyan utazó, aki csak rövid időt tölt az adott helyen, és bár kíváncsi a számára idegen és ismeretlen társadalmi és szociális viszonyokra, éppen tájékozatlansága okán nem lehet hiteles tolmácsa egy számára idegen kultúrának.[486] Mint az majd a következő fejezetekben látható is lesz, a *Dorfgeschichte* magyar hagyománya ezen a ponton jelentősen eltér a negyvenes évek német szövegeitől. Baur két, a *Dorfgeschichté*re tipológiailag is jellemző elbeszélői pozíciót ír le. Az egyik lehetséges elbeszélői szerep az érzelmi azonosulásra, az empátiára épül, az elbeszélő ebben az esetben a „nép együttérző bizalmasa"; a másik esetben viszont az érzelmi kívülállás szavatolja a tudományos vagy dokumentatív igényű, „szakszerűen" pontos leírásokat.[487] A két típusnak számtalan variációja képzelhető el, az elbeszélő azonban mindig megőrzi az extradiegetikus pozíciót, hiszen ez teszi számára lehetővé, hogy magyarázza, kommentálja az általa elbeszélt történetet.[488] Az elbeszélői reflexiók kitüntetett szerepet játszanak a *Dorfgeschichté*ben, még

[485] Vö. BAUR, *i.m.*,89. skk. Vö. még: HIMMEL, *i.m.*, 197. skk. Himmel ugyanakkor a „Bekanntschaftsnovelle" egyik őstípusaként Hoffmann *Die Räuber* (1822) című elbeszélését említi, később pedig a *Serapionsbrüder* (1819) keretelbeszélését és novelláit, ami a „valószerűség" egy teljesen másfajta, a művészet önreflexiójától sem független kérdésére irányul. Vö. HIMMEL, *i.m.*, 106. skk.
[486] Vö. BAUR, *i.m.*, 97. skk.
[487] Vö. *Uo.*, 89–90.
[488] Vö. *Uo.*, 97.

azokban az esetekben is, amikor az elbeszélői hang nem a realista-dokumentarista, hanem inkább a biedermeiertől megörökölt kedélyeskedő elbeszélői modalitást követi. A negyvenes évek szövegeire azonban az a távolságtartó elbeszélői pozíció a jellemző, amely egyszerre oldja fel az idegenség tapasztalatát a színre vitt (falusi) karakterekkel, és az odaértett (városi) olvasókkal szemben. Erre jellemzően az elbeszélő „biografikus" háttere kínálja a lehetőséget, azáltal, hogy mint a faluból a városba elszármazott értelmiségi, egyszerre ismerője az elbeszélt falu színre vitt családjainak, és annak a városi olvasónak, akihez beszél.[489] A tárgyilagosság és a tárgyismeret bizonyításának igénye, valamint az auktoriális elbeszélő előtérbe kerülése jellemzi Baur olvasatában a legerőteljesebben a *Dorfgeschichté*t. Az elbeszélő, aki személyesen is ismerte a szereplőket, így egyszerre tud kívül kerülni a történeten, és informálni az olvasót a történetek és karakterek „utóéletéről".[490]

Az elbeszélő történethez való viszonya, az elbeszélői nézőpont mellett a *Dorfgeschichte* jellemzője még Uwe Baur szerint, hogy (1) az elbeszélés lineáris-kauzális; (2) nincsenek kitérők; (3) a történet (fabula/story) és a cselekmény (szüzsé/plot) a lehető legközelebb állnak egymáshoz; (4) a cselekmény a történet kauzális kronológiáját követi; (5) az elbeszélés folyamatosan tudatosítja az olvasóban a történet tényszerűségét.[491] A *Dorfgeschichte* a sztereotípiákkal szemben a leggyakrabban éppen nem idill, hanem olyan katasztrófanovella, amelynek egyik legfontosabb modelljét az elbeszélő és a történt viszonya kínálja. A falu ugyanis a negyvenes évek elbeszéléseiben soha nem az elégtétel vagy az igazságszolgáltatás helye, a történetek hőseinek sorsát sokszor a faluból való „kivándorlás" oldhatja csak meg. A faluból kivándorlók integrációja (a városban vagy másik faluban, vidéken) azonban nem mindig sikeres, a bevándorlók közül viszont a legsikeresebben a képzettek illeszkednek be.[492]

A *Dorfgeschichte,* amely terjedelmileg gyakran a novella és a kisregény határán mozog, éppen a „kívüliség" és az idegenség esztétikájának a megvalósítójaként mind funkcióját, mind módszereit tekintve elválaszthatatlan az életkép dickensi hagyományától,[493] de a kortársi kritika ugyanezen az alapon hozza összefüggésbe Eugène Sue tárcaregényével, a *Párizs titkai*val (1842−1843) is.[494] Karl Hagen 1844-ben, a *Scharzwälder Dorfgeschichten* kritikai ismertetését ennek a ma már talán megdöbbentő, de a kritikus számára nyilvánvaló párhuzamnak a kifejtésével indítja. Hagen szerint a két mű (pontosabban a regény és a novellák sorozata)

[489] Vö. *Uo*., 100. skk.
[490] Vö. *Uo*., 96.
[491] Vö. *Uo*., 103. skk.
[492] Vö. *Uo*., 106.
[493] Vö. *Uo*., 27. A *Sketches of London* és Dickens hatásáról a *Dorfgeschcichté*re vö. még HIMMEL, *i.m*., 212. Dickens hatása a magyar életképekre legalább ennyire meghatározó.
[494] Magyarországi kiadásairól és hatásáról bővebben: HANSÁGI, *Tárca – regény − nyilvánosság*, 81. skk.

egyazon törekvés kétféle megvalósulása: a társadalom legalsó, „láthatatlan” szegmensének a művészi reprezentációja, amely az olvasót nemcsak megismertetni akarja a számára idegen és ismeretlen közeggel, de az együttérzésére és a megértésére is igényt formál, ebben az utóbbi törekvésében pedig az esztétikai hatáselemek lehetnek egyedül sikeresek. (Hiszen az okok feltárásán túl azt is el tudja érni az elbeszélő, hogy az olvasó *megértéssel* legyen a számára idegen életnormákkal.) Hagen szerint a centralizált és urbanizált Franciaországban ez a törekvés értelemszerűen a nagyvárosi mélyszegénység, míg az egy centrummal nem rendelkező (hanem sok, kisebb centrum köré szerveződő) német világban a falusi társadalom bemutatásán keresztül valósítható meg.[495] Sue programja, amelyet a *Párizs titkai*nak megindulásakor, az első tárcaepizód előtt adott közre, alátámaszthatja ezt a feltételezést:

> Az egész világ olvasta azokat a csodálatraméltó könyveket, amelyekben F. J. Cooper, az amerikai Walter Scott, a vadak kegyetlen szokásait, festői, poétikus nyelvét és ezerféle furfangját írta le, amellyel megszöknek az ellenségeik elől vagy őket üldözik. Reszkettünk a telepesekért és a városlakókért, ha elképzeltük, milyen közel éltek hozzájuk ezek a barbár törzsek, és milyen közel kóboroltak körülöttük, törzsek, amelyek mégis, vérszomjas szokásaik miatt olyan messze állnak minden civilizációtól. Mi azt szeretnénk megkísérelni, hogy az olvasónak másféle barbárok életéből mutassunk be epizódokat, akik éppúgy a civilizáción kívül élnek, mint a Cooper által oly kitűnően leírt vad népek. Csakhogy azok a barbárok, akikről mi beszélünk, közöttünk élnek, találkozhatunk velük, ha elmerészkedünk búvóhelyeikre, ahol meghúzzák magukat, és ahol összegyűlnek, hogy rablásról és gyilkosságról tanácskozzanak, hogy végül áldozataik hagyatékát elosszák egymás között. Ezeknek az embereknek megvannak a saját erkölcseik, saját asszonyaik és a maguk sajátosan titokzatos, komor képszerűségtől és vértől csöpögő célzásokkal teli nyelve. Ahogyan a vadak, ők is általában azon a gúnynéven szólítják egymást, amelyet tetterejüknek, kegyetlenségüknek, előnyös tulajdonságaiknak vagy bizonyos testi torzulásaiknak köszönhetnek.[496]

A *Dorfgeschichte* hasonlóképpen arra törekszik, hogy olyan karaktereket vigyen színre a történetekben, akik az olvasó világában addig láthatatlanok voltak. A „kívüliség” azonban a falusi történetek esetében sokszor nemcsak kulturális és társadalmi, hanem territoriális is.

---

[495] Vö. HAGEN, *i.m.*, 152. skk.
[496] Eugène SUE, *Les mystères de Paris*, I., Laffont, Paris, 1989, 31., illetve tárcaközlésben: Journal de Débats 1842. június 19., 1–2. Az előszó a magyar kiadásokban nem szerepel.

Ahogyan azonban a tárcaregény, úgy a *Dorfgeschichte* is a popularizálódó, illetve a populáris nyilvánosság kialakulásának, a nyilvánosságszerkezet megváltozásának köszönheti megszületését. Míg a tárcaregény jellemzően városi témái a napilapok főleg nagyvárosi olvasóközönségét célozták meg, addig a jellemzően nem napi folytatásokban megjelenő és inkább a hetilapokban honos *Dorfgeschichte* a nagyvárosi (vagy fővárosi) olvasókon túl a kisvárosi vagy a falusi értelmiség érdeklődésére is joggal tarthatott számot.

A *falusi történet* a magyar fikciós prózában

A *falusi történet* hatása Jókai elbeszéléseire és narrációjára

A *falusi történet* a magyar műfaji kínálatban is megjelenik a negyvenes években, elsősorban az Életképek és a Regélő Pesti Divatlap hasábjain, de az ötvenes években is megőrzi újszerűségét és vonzerejét. Ennek minden bizonnyal az egyik fő oka az lehetett, amire S. Varga Pál mutatott rá az imagológia öszefüggésében:

> [A] saját kulturális mintázat, a saját valóságfelfogás viszonylagossága nagy hangsúlyt kapott a magyar irodalomban 1849 után, mikor az önvizsgálat kényszere minden igazság felülbírálatára késztetett.[497]

Jókai 1853-ban saját lapjában, a Délibábban *Magyar népvilág* címmel kezdi meg annak a három elbeszélésből álló ciklusnak a közlését, amelynek két darabja később egyik legsikeresebb novelláskötetének, a *Népvilág*nak az anyagába kerül. A *falusi történet,* amely a novellához hasonlóan a populárizálódó, de még nem populáris nyilvánosság feltételei között válik az irodalmi kommunikáció egyik különösen hatékony és kedvelt formájává, az ötvenes években, a populáris kommunikációra törekvő napilapok, a tömegmédiumok világában is megőrzi korábbi pozícióit, mindenekelőtt a hetilapokban, így például a Vasárnapi Ujságnak is fontos műfaja. A *Dorfgeschichte,* amelyet Kecskeméthy Aurél − aki távolról sem vádolható azzal, hogy Auerbachnak vagy követőinek lelkes híve lett volna − a társadalmi regény egyik műfaji leágazásaként értelmezett, a magyar kortársak, írók és kritikusok számára is az irodalmi kommunikáció új formájaként volt érzékelhető. Tanulságos, hogy Kecskeméthy „népregényként" magyarítja a *Dorfgeschichté*t: nemcsak a fikciós elbeszélés „témáját" jelöli meg ezzel, hanem arra is reflektál, hogy a korpuszba tartozó szövegek nem *novellák,* illetve a novellákhoz képest önálló, jól körülhatárolható szövegcsoportot alkotnak. A magyar *falusi történet*ek poétikája azonban több, lényegi ponton eltér attól, amit Baur (nem transzepocháliskénti felfogott) műfaji kommunikációs szabályrendként, a negyvenes évekbeli *Dorfgeschichte* összefüggésében, igen kiterjedt szövegkorpusz vizsgálata nyomán leírt. A

[497] S. VARGA Pál, *Idegenség és önkép az irodalomban: Néhány példa a 19. század magyar irodalmából* = UŐ, *Az újraszőtt háló: Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Ráció, Budapest, 2014, 75−86. Itt: 83.

magyar korpusz hasonlóan alapos vizsgálatára jelen értekezés keretei nem adnak lehetőséget. Az a kérdés azonban, hogy milyen elbeszélői hagyományba lépnek be Jókai Mór elbeszélései, és milyen elbeszélői hagyományból épül ki az a *romantikus modern*ként értelmezhető prózapoétika, amelyet Jókai már a negyvenes évek végétől, de főként az ötvenes években dolgozott ki, megkerülhetetlenné teszi ennek az irodalmi kommunikációs formának és szövegkorpusznak a vizsgálatát.

Jókai falusi történetei, Auerbach *Dorfgeschichté*ihez hasonlóan, annak a romantikus poétikának a meghaladása jegyében dolgozták ki a maguk narrációs eljárásait és a narratív fikció nyelvét, amelynek elsődleges célkitűzése a hétköznapi, az esendő irodalmi reprezentációja; a mindennapok valóságához, az „átlagemberekhez", az „itt és most" jelenidejűségéhez való visszatérés. Jókai elbeszélői nyelvének retorikájára és műfaji kísérleteinek alakulására éppen ezért lehetett a falusi történet döntő hatással.[498] A jelen, a társadalom sokféle és rétegzett, egyáltalán nem felemelő valóságának a színrevitele olyan elbeszélői feladat, amely a romantika narrációjával szemben a karakterek és az elbeszélés nyelvének teherbíró képességét nem a *fantasztikus*, a *heroikus* vagy az *egzotikus* határtapasztalatán keresztül teszi próbára. A *falusi történet* fókuszában az ember áll, a maga antropológiai valóságában, és az a társadalom vagy kultúra, amely a tágan-szűken értett lokális szabályrendek alapján belőle szerveződik. A *falusi történet* ennyiben mítosztalanít és metafizikátlanít. A *falusi történet* színhelye, a falu, mindenekelőtt társadalom és kultúra, nem pedig az a romantikus természet, amelynek a nyelvét a költészet megpróbálhatná emberi, fogalmi nyelvre lefordítani. A *falusi történet*ben a természet már nem könyv, amelyből olvashatnánk is akár, hanem az az ember számára adott fizikai közeg, amellyel állandó harcot kell folytatnia, és amelynek a jelenségeit a tudomány képes megmagyarázni és leírni.

A *falusi történet*, amely a bevezetőül szolgáló „bédekker" segítségével lényegében meghívja az olvasóját az elbeszélt történet (mégiscsak) imaginárius világába, az olvasót nemcsak az életvilágból ismerős, a „valóságos" és a „jellé vált", nyelvi jelölőkből összerakható imaginárius közötti közvetítés jelentőségével, a kettő játékával szembesíti. Folyamatos, aktív és kreatív részvételre kényszeríti, amennyiben az imaginárius világ karaktereit és az olvasót

[498] Walter Benjamin az újságolvasással hozza összefüggésbe ennek a jelen- vagy inkább egyidejűségnek a hatásmechanizmusát, amely egyúttal az olvasó viszonyulását is megváltoztatja az olvasott szöveghez: *„»Beleérzés« – erre fut ki az újságolvasás.* Annak igazi módszere, hogy a dolgokat jelenvalóvá tegyük a magunk számára: megjeleníteni őket a magunk terében (nem magunkat az ő terükben)." Walter BENJAMIN, *Első jegyzetek: Párizsi passzázsok <I> (válogatás)* = Walter BENJAMIN, *„A szirének hallgatása": Válogatott írások*, szerk., ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 204. A populáris kommunikáció feltételrendszeréhez szorosan kötődő irodalmi műfajok, a *falusi történet* és a tárcaregény is, az egyidejűséghez, a jelenhez való odafordulással tulajdonképpen a hordozó médiumok eme sajátosságához hasonultak.

(potenciálisan) közös térben és időben helyezi el. Az időben és térben tőlünk távoli vagy az olvasó saját világától merőben idegen (legyen az *fantasztikus, egzotikus* vagy *történelmi*) az elbeszélt történet imaginárius világa és a befogadó tapasztalati horizontja között nem kényszeríti ki azt az állandó összehasonlítást és „valóságkontrollt", amelyet az olvasó itt és mostjában játszódó történetek. Az olvasó „éberségét" nemcsak a referencialitás és az ellenőrizhetőség ígérete, de a párhuzamos valóságként érthető fikció és az érzéki, tapasztalati valóság határainak állandó mozgása, rögzíthetetlensége is fenntartja. Az itt és most játszódó történetek befogadói tapasztalatát az olvasó saját maga iránti kíváncsisága, a nárcisztikus olvasói érdekeltség, a saját világra kívülről rápillantás lehetősége alakítja, miközben ugyanezek a dinamizmusok kínálnak lehetőséget a fikció önfeltárására is. A *falusi történet*ek olvasói jórészt ugyanazok az előfizetők, akik általában olvasnak: világuk a *falusi történet*ekben színre vittel csak részlegesen egybevágó (ország, régió, populáció, nyelv, történeti idő), valójában lehetséges és párhuzamos (társadalmi) valóság, amelyben az egyazon történeti időben és azonos határok között élők létezhetnek. Az ötvenes években, a kifejlett populáris kommunikáció nyilvánosságában a *falusi történet* népszerűségéhez és olvasottságához azonban ezek a sajátosságok csak másodlagosan járulhattak hozzá. Terjedésük elsősorban a hordozó médiumoknak volt köszönhető, Jókai esetében például mindenekelőtt a Vasárnapi Ujságnak, amely ismeretterjesztő profiljánál fogva a nem irodalmi szöveget kereső olvasó kezébe is eljuttatta ezeket.

Jókai falusi történetei nem légüres térbe érkeztek: annak a magyar elbeszélőtradíciónak a gyökerei, amelyre támaszkodhatott, és amelyből számos eljárást át is sajátított, a harmincas évekig nyúlnak vissza. A magyar falusi történetek szöveghagyományában 1848−1849 távolról sem jelentett olyan éles határvonalat, mint amilyet Baur a német szövegkorpusz esetében mutatott ki. Az áttekintett szövegek inkább arra engedtek következtetni, hogy a műfaji kommunikáció szabályrendje a magyar fikciós prózának ebben a szegmensében nem változott ennyire radikálisan. A keretes szerkezet, az „ismeretségi novella" narratív lehetőségét is másképpen értelmezhetjük a magyar szövegekben: Nagy Ignác, Vas Gereben és Jókai esetében is jól érzékelhető, hogy a keretelbeszélő, a szöveg közreadója saját élettörténetének első személyű játékba hozásával megtalálja a lehetőségét a tulajdonképpeni, másodfokú narrátor által elbeszélt történet hitelesítésének, és ha Jókai elbeszéléseiben az eldönthetetlenség fontos szerephez jut a későbbiekben, annak más poétikai oka és célja van. A magyar falusi történetek között is jellemző forma a katasztrófanovella, de az is szembeötlő, hogy ez a séma sokszor csupán kiindulópont, amelyből azután az elbeszélés vagy a groteszk feloldás vagy a happy ending, a pozitívba forduló végkifejlet felé lép el. Ezzel viszont a falu gyakorta nemcsak az

eszkalációban színre vitt katasztrófa, de a pozitív megoldás, feloldás, végkifejlet színterévé is válik. A magyar falusi történetekben ugyan elő-előfordul verses népdalbetét vagy annak imitációja,[499] de a nyelvjárás beléptetése az irodalmi nyelvbe bizonyosan olyan sajátosság, amelyre hiába is keresnénk markáns példát.[500] A negyvenes és ötvenes évek falusi történeteiben a folytonosságot (1) a keretes szerkezet; (2) az ismeretségi novella sémájának gyakori alkalmazása; (3) a keretelbeszélés elsőfokú narrátorának közreadói, közvetítői vagy tolmácsszerepe; (4) a biedermeier örökségeként a kedélyeskedő elbeszélői modalitás; és végül, de valójában a leginkább szembeötlő sajátosságként (5) a harmadik személyű elbeszélések felütésében, mintegy „kötelező" elemként, a faluleírások szerepeltetése jelenti. Ez utóbbi olyan sajátossága a magyar falusi történeteknek, amely egyértelműsíti a rokonságot a német *Dorfgeschichté*vel. A faluleírások ez esetben is a hordozó médiumokban, jellemzően hetilapokban honos útleírások és más, ismeretterjesztő sajtóműfajok, illetve a bédekkerek stílusát és morfológiai sajátosságait idézik, ezzel is felerősítve a falusi történetek többhangúságának, polifóniájának a benyomását.

[499] A *Népvilág* elbeszélései között is találunk erre példát, *A népdalok hőse*nek már a címe előrevetíti a verses betétek szerepeltetését, és az idézetekkel a zenei utalások fontos szerepét.

[500] Petőfi Sándor *A nagyapában* ugyan kísérletezik azzal, hogy egyes karaktereket a beszédhasználat segítségével egyedítse, de ez elsősorban a dialógusokban, a megszólalók köznyelvi standardtól eltérő artikulációjának az érzékeltetésére korlátozódik, az elharapott szóvégek, a „hanyag" kiejtés semmiképpen nem értelmezhető a történet színhelyére jellemző lokális nyelv, a dialektus visszaadásaként, és inkább komikus vagy zavaró hatást kelt. A tízesztendős Pista („nyolczva' mázsa") és Ferkó, a béres megszólalásaiban („Mit paran' gazduram?") a hanyag artikuláció csupán az első dialógusban jut szerephez. Vö. PETŐFI Sándor, *A nagyapa*, Életképek, 1847/ I. félév, 6., 7., (február 6., 13.), 163−172, 199−209. Itt: 165, 164. Varjas Béla kiadásában: PETŐFI Sándor, *A nagyapa* = PETŐFI Sándor *szépprózai és drámai művei*, s. a. r. VARJAS Béla, Akadémiai, Budapest, 1952 (Petőfi Sándor Összes Művei IV.), 95−115. Itt: 96. (A szöveget a kritikai kiadásból idézem.)

A bűnös város sztereotípiája: bűnös város − bűnös falu

A falusi történetek megjelenése a magyar elbeszélőhagyományban elválaszthatatlan a „bűnös város” sztereotípiájától. A város topográfiai ellenpontjaként megjelenő falu azonban a korai falusi történetekben nem az ellentét logikájának várhatósága szerinti „tiszta falu”: ez az ellenpontozó sztereotípia olyan későbbi fejlemény, amely csak az ötvenes években, Vas Gereben és Eötvös József falusi történeteiben válik az elbeszélések fontos szervezőelemévé. Nem véletlenül. A populáris kommunikáció nyilvánossága az 1850-es években a magyar regényt a regénytárca és a szerializáció esztétikájának köszönhetően nemcsak meghatározó műfajjá, hanem sikeres „exportcikké” is tette, elősegítve azt a fordulatot, amelynek eredményeként a *regény* a magyar irodalmi piacon döntően már nem importcikként volt jelen. Ez a változás mindenekelőtt Jókai tárcaregényeinek, pontosabban a tárcaregénynek mint a globális irodalmi cirkuláció műfajának volt köszönhető.[501] Az 1850-es években először a Pesti Napló, majd a hatvanas évektől A Hon Jókai-regényei kínáltak az olvasó közönség számára olyan originális (magyar) regényeket, amelyek a fordításirodalmat vagy a nem magyar nyelvű könyveket másodlagos szerepbe kényszerítették. A pesti német lapokon keresztül, amelyek igyekeztek a magyar eredetivel szinte egy időben ellátni a németül olvasó közönséget jó minőségű fordításokkal, Jókai regényei meglehetősen gyorsan kerültek be a nemzetközi cirkulációba A század középső harmadában a (jellemzően nemzetközi cirkulációban és így fordításban jelenlévő) tárcaregények egyik súlyponti témája a „bűnös város”, illetve ennek a sztereotípiának különféle variációi. (Tekintve, hogy a tárcaközlés a 19. század harmincas éveitől az első világháborúig az esztétikai irodalom esetében is általánosan elterjedt, könyvformátumot megelőző publikációs módusz, ez a regényekre általában érvényes.)

Jókai ötvenes években írt regényeiben (*Egy magyar nábob*, *Kárpáthy Zoltán*) is fontos szerepet kap a „bűnös város” sztereotípiája,[502] amelynek ellenpontját a romlatlan, természetközeli falu jelenthet*né*. A feltételes mód azonban aligha hagyható el: a „tiszta” falu ugyanis olyan ellenpólusa a „bűnös városnak”, amelyet a századközép magyar novella- és regényirodalma a legritkábban tematizál, tesz olyan színhellyé, amelynek hatása volna a cselekményre. De „semleges” háttérként is inkább ritka. Az is kétségtelen, hogy a Jókai-

[501] A tárcaügynökségek működéséről vö. LAW, *Trollope and the Newspapers*, 49. skk; LAW, *Serializing Fiction in the Victorian Press*, 64−91; JONES, *Tillotson's Fiction Bureau,* 44–49; HANSÁGI, *Tárca − regény – nyilvánosság*, 70. skk; Bodo ROLLKA, *Die Belletristik in der Berliner Presse des 19. Jahrhunderts: Untersuchungen zur Sozialisationsfunktion unterhaltender Beiträge in der Nachrichtenpresse*, Colloquium, Berlin, 1985, 399; Ernst MEUNIER, Hans JESSEN, *Das deutsche Feuilleton: Ein Beitrag zur Zeitungskunde*, Carl Duncker, Berlin, 1931 (Zeitung und Zeit: Fortschritte der internationalen Zeitungsforschung, 2.), 91.

[502] Vö. NEUSCHÄFER, FRITZ-EL AHMAD, WALTER, *Der französische Feuilletonroman*, 7. skk, 113. skk, 183. skk.

szövegek árnyalt retorikája „a bűnös város” sztereotípiáját sem hagyta érintetlenül.[503] A vidéki élet pozitív mintája a „bűnös”, kaotikus és nehezen átlátható várossal szemben a magyar kora-reformkor irodalmi örökségének a része még akkor is, ha a „falu” a magyar elbeszélő próza e korai szakaszában a vidéki udvarházak világára korlátozódik, és a falu társadalma a maga egészében nem jelenik meg az elbeszélések imaginárius világában. Zentai Mária az 1810-es évek második felétől az 1830-as évekig tartó időszak prózatermését vizsgálva állapította meg, hogy az elbeszélések hősei számára az élet kívánatos színhelye a vidéki birtok vagy udvarház. A hősök innen indulnak el a városba, és a „tanulóidő”, a tapasztalatszerzés időszakát lezárva ide térnek vissza: a korszak irodalmi hősei ragaszkodnak az udvarházi életmódhoz. Zentai Mária kutatásának azonban legalább ennyire fontos tanulsága, hogy az elbeszélésekben a cselekmény helyszíne vagy a hősök lakóhelye csak ritkán maga ez a vágyott falusi-udvarházi környezet. Az elbeszélések imaginárius világában az események a városhoz kötődnek, a falusi udvarház, ahová vágyakoznak, a cselekmény városi kulisszáin kívül esik.[504] A magyar regény és novella történetének első évtizedeiben tehát a *falu* jobbára a „bűnös város” idealizált, ugyanakkor a regények vagy novellák imaginárius topográfiájában nem is létező, virtuális ellenpontjaként, *üres helyként* jelenik meg, amely jellemzően a vidéki nemesi fészek „zöldmezős” természeti környezetét jelenti, és nem a falu társadalmi (és értelemszerűen gazdasági) realitásának a világát.

A „bűnös város” sztereotípiájának az első és talán legismertebb példáját Kisfaludy Károly Tollagi Jónás-történetei kínálják (*Tollagi Jónás Pesten*, 1822; *Tollagi Jónás mint házas*, 1826; *Tollagi Jónás mint atya* – töredék).[505] Kisfaludy Károly, akinek nemcsak vígjátékai, de novellái is fontos előzményei Jókai prózanyelvének, úgy viszi színre Tollagi Jónás városi kalandját, majd hazatérését megszokott falusi közegébe, hogy falu és város szembeállítása elsősorban az elbeszélő-főhős reflexióin keresztül, a társasági- és magánélet körére korlátozódik. A levelek címzettje „a barát”, akinek Jónás beszámol a nagy utazásról és azután a szülőfaluba való visszatérésről. Az első levél felütése tisztázza az utazás célját. A szülőfaluból

[503] Erről bővebben: HANSÁGI, *Tárca – regény − nyilvánosság,* 80. skk.

[504] Zentai Mária az 1810-es évek második felétől a harmincas évekig tartó időszak 28 elbeszélő szövegét vizsgálta meg a hősök lakóhelye és a cselekmény helyszíne szempontjából: az elbeszéléseknek mindössze egynegyede (7) játszódik falusi helyszínen, értsd: vidéki birtokon vagy udvarházban. Vö. ZENTAI Mária, *A város szerepe a kora-reformkori magyar irodalomban*, ItK, 1999/3−4, 335−344. Vö. még: SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig,* I. 31. Szinnyei is azt emeli ki, hogy a 19. század első felének novellistái, akik maguk is gyakran ebből a társadalmi rétegből (a vidéki, nemesi birtokosságból) érkeznek az irodalomba, szívesen ábrázolják a vidéki udvarházak patriarchális világát. Vö. *Uo.*

[505] A Tollagi-sorozat kiadástörténetéről bővebben vö. jelen értekezés „Almanach és műfaji kommunikáció: az irodalmi program alternatívái a populáris nyilvánosságban” című fejezet 219. lábjegyzetét.

a fővárosba utazás Jónás számára a „grand tour” funkcióját hivatott betölteni:[506] az apa a felnőtt, férfikorba lépő fiút, aki befejezte az iskoláit, mielőtt örökébe és hivatalába lép (a falu jegyzője lesz), elküldi a „világba”. A falusi otthonhoz képest a főváros a „világ”, a tapasztalatszerzés és a tanulás terepe, az a helyszín, ahol befejeződik és lezárul a felnőtt életre való felkészülés. (Ennyiben a népmesék felnőtté avatási rituáléját is ismétli: a szülő örökébe lépés feltétele, hogy ki kell állni a próbát, az otthon elhagyását, és az idegenben való boldogulás kínálja az útlevelet a hazatéréshez.)

> Barátom! én nagy világba megyek! Azt megírtam már, hogy mióta egy gazdag bátyánktól tetemes successiót nyerénk, atyámnak velem szörnyű nagy plánumai vannak. Minap megáll előttem s a bodor füstöt igen sűrűn eregetve pipájából, így szólt: Fiam Jónás! huszonkét esztendős múltál, pénzed lesz, deákúl tanúltál, maholnap szép hivatalomba léphetsz; de még világi tapasztalásod nincsen: azért utazni küldelek; először is járd el a fővárost, szerezz tapasztalást s több e félét. Eszed van, künn még talán gyarapodik is, ennél fogva mentorra nincs szükséged.
> Örömmel hallám mind ezeket; mert az ember nem azért született, hogy azon helységből, hol nagy nehezen általfutá iskoláit, soha ki ne szökjék. Magam sürgetém elindulásomat.[507]

Jónás, amikor a barátjának írott levelében szó szerint idézi az apát, valójában nem tesz mást, mint hogy állításait − idegen beszédként − kívül helyezi a baráti levélváltás jellegéből fakadó, vitára és cáfolatra is nyitott dialógushelyzeten. Az apa tekintélyi közléseként (amelynek Jónás csupán tudósítója) megállapításai sem nem vitathatóak, sem nem megkérdőjelezhetőek. A citátum funkciója az (apai) autoritás színrevitele. Jónás, aki örömét (és talán a büszkeségét is) igyekszik megosztani a baráttal, az apa okfejtésének két elemét emeli az első levél középpontjába. Az apa ítélete szerint Jónás egyfelől kellően „okos” ahhoz, hogy „künn” mentor, segítő nélkül, vagyis egymaga boldoguljon; érettnek és alkalmasnak minősíti az otthon

[506] Dickens három évtizeddel később született regényében, a *Kis Dorrit*ban az adósok börtönéből kiszabaduló William Dorrit első dolga, hogy gyermekeit, Fannyt, Edwardot és a börtönben született Amyt a kontinensen körutazásra vigye, ezzel biztosítva (egyúttal le is zárva) rangjuknak megfelelő nevelődésüket. A „grand tour” a regényben fontos szerepet kap. A *Kis Dorrit* (*Little Dorrit*) 1855 decembere és 1857 júniusa között jelent meg először. A *Kis Dorrit* Filó Károly átdolgozásában jelent meg először magyarul 1908-ban (Szent István Társulat), majd 1910-ben Mikes Lajos fordításában adta ki a Révai először 1910-ben, a Gutenberg pedig 1928-ban Karinthy Emilia fordításában. Bizám Lenke fordítása először 1961-ben jelent meg a Magyar Helikonnál. A „grand tour” történetéről vö. SZIRÁK Péter, *Ki említ megérkezést?: A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Ráció, Budapest, 2016, 29. skk.

[507] *Tollagi Jónás viszontagságai* (Első rész: *Tollagi Jónás Pesten*), 51. (I. levél)

védettségéből való kilépésre. Másfelől bízik abban, hogy Jónás képes az önálló orientációra, vagyis az ismeretlenben a továbbfejlődésre. A falu ismerős közegében sikeresen lezárt *Bildung* jogosítja fel Jónást arra, hogy kilépjen a város idegen világába, a falusi társadalomba való betagozódásnak (az apa hivatalának megöröklése) ugyanakkor éppen az az előfeltétele, hogy a város idegen világában is kipróbálja magát, vagyis: tapasztaljon. Miközben a falu bensőségessége a képzés vagy kiművelés processzusát nem gátolta meg, vagyis az ismerős közegben ez a folyamat sikeresen végbemehetett, addig a képzési folyamat lezárását, a „vizsgát" jelentő *alkalmazás*, a tapasztalás csak a város idegenségében, (a falun) kívüliségében történhet meg.

Jónás világról való tudása, amelyet saját falujában megszerezhetett, az apa érvelésében olyan *elméleti* ismeretként tűnik fel, amelyet csupán az átélt tapasztalat, a gyakorlat tökéletesíthet, az „alkalmazásra" pedig a város ismeretlen terepe kínálja az egyetlen lehetőséget a fiatal felnőtt számára. A város az apa idézett beszédében „künn", vagyis olyan „kívüliség", amely előfeltételezi a „benn", a védettséget jelentő otthoni közeg, a falu létezését. A város a levélíró Jónás és az általa idézett apa okfejtése szerint is mintha a falu *szupplementuma* lenne. *Járulékos* – hiszen életük centruma, a „cél" számukra a falu, a város Jónás számára köztes, de a visszatérés feltételeként szükséges állomás –, és egyszerre *többletszerű* – a „teljességet gazdagító másik teljesség", kiegészítő, „segédlet, alárendelt instancia".[508] A város az apa és Jónás szemében kívüli és idegen, vagyis szupplementum, mert „csak" pótol valamit; azért kapcsolódik a faluhoz, hogy időlegesen helyettesítse. Az elbeszélés imaginárius világában a falu megőrzi az elsőségét, ellenszegülve annak az evolúciós logikának, amely az összetettebb, nagyobb, erősebb rendszereket az egyszerűbbek, kisebbek, gyengébbek elé helyezi. Az első levél, amely a várost *a falu szupplementumaként* definiálja, olyan nézőpontot kínál, amely a centrum–periféria-relációt is felforgatja. Jónás világában a falu lesz a centrum, amelynek így a város, hasonlóan más kívüli településekhez, csupán a perifériájaként gondolható el.

A város és a falu kontrasztja Kisfaludy novellájában elsődlegesen az ismerős–ismeretlen ellentéteként bontakozik ki, és azért sem válik élessé, mert az elbeszélő-főhős naivitását az olvasó azonnal fölismeri. Jónás belső nézőpontú elbeszélése a vele történtekről azért billen át a „hiteltelen" elbeszélés státuszába, mert az olvasónak folyamatosan korrigálnia kell Jónás interpretációit. Amit a levélíró én-elbeszélő a körülötte történő eseményekből betű szerint ért, azt az olvasó képes metaforikusan vagy az irónia retorikájával is értelmezni, és ez a széttartás nemcsak a verbális kommunikáció, de a gesztusok és szereplői

[508] Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014, 167.

akciók értelmezésének a szintjén is működik. A másik ok, amiért ma újraolvasva ezt a novellát nem érezzük erőteljesnek falu és város kontrasztját, hogy Tollagi Jónás szociális kapcsolatrendszerében a faluról a városba költözés nem minőségi, hanem elsődlegesen mennyiségi változásokat okoz. Jónás lényegében ugyanabban a társadalmi közegben mozog, a kis- és középnemesi birtokosság világában, a falusi társadalom megtestesítője a novellában éppen ő, a (második részben már falusi) jegyző, aki egyfajta összekötő láncszem az olvasó (és az író) számára egyaránt láthatatlan falu (láthatatlan) paraszti társadalma, és azok között, akik az előfizetői íveket aláírják vagy az Aurorát megvásárolják.

A falu paraszti társadalma a novellafüzér harmadik, befejezetlenül maradt darabjában (*Tollagi Jónás mint atya*) jut, sajátságosan, egy anekdota erejéig, szerephez − és egyetlen félmondat erejéig egyedül itt utal az én-elbeszélő a falu *gazdasági* tevékenységére, a mezőgazdaságra −, de az elcsábított lány története inkább olvasható olyan ballada-paródiaként, amely a levelek fikcionalitását, az elbeszélés irodalmiasságát, a szöveg megalkotottságát állítja előtérbe:

> Ma én a más szíve dolgával foglalatoskodtam, mert ha az ember elöljáró, taroznék a nép erkölcsére ügyelni. Halld csak.
> Reggel kisétáltam kaszásaimhoz; a mint az úton ballagok, az árok mellett ült egy leány, előtte kosár. A leány csinos képű vala s magában danolt lesütött szemmel; én feléje lappangtam, a nóta tartalmát érteni. Meg is tartottam fejemben és leírom.

> Komám asszony leányának
> A pártája elveszett,
> S ezen bíró uraméknak
> Szíve nagyon megesett.
>
> Mondd meg babám, ki okozta
> Néked azt a szörnyű bajt?
> Ha megkapom, kalodába
> Záratom a gaz tolvajt.
>
> Szőke Bandi az a tolvaj,
> Ki a nagy kárt okozta.

Pártám hagyján, de nagyobb baj:
Szívemet is ellopta.

Ha kend okos, bíró uram,
Jobb kalodát tudok én,
Szőke Bandi legyen uram,
Majd fogságba' tartom én.[509]

Jónás kérdésére a lány elmondja, hogy a dalt „egy deák csinálta", majd az is kiderül, hogy a dalban szereplő „Szőke Marczi nem költött", hanem „létező" alak: aki „sok mindenféle igéret mellett neki házasságot is igért, de ott hagyta és más gazda ember leányához adta magát s most az ő szíve bús."[510] Jónás a lány elbeszélését hallva a *dal*t úgy értelmezi, mint amelyben az énekmondó *saját történetét* fogalmazza újra („Hát a dal egészen rád illik"), de nemcsak az énekmondó lányt azonosítja a népdal történetének női főszereplőjével, hanem magára is szerepet oszt: a bíró szerepét. A „kihallgatott" dalt tehát olyan *megnyilatkozás*nak tekinti, amelynek a konkrét beszédhelyzet a referenciája, vagyis ő maga a lány dalának a megszólítottja, a bíró. Jónás nem késlekedik, és a kisbíróval magához rendelteti a „helység Adonisát". Szőke Marcinak nemcsak a neve balladai,[511] de szerepét is egy mitológiai figurán keresztül azonosítja

[509] *Tollagi Jónás viszontagságai* (Harmadik rész: *Tollagi Jónás mint atya*), 117−118. A vers önállóan is szerepel a *Népdalok* 33. darabjaként, vö. KISFALUDY *Károly versei négy könyvben*: *Második könyv*: *Népdalok* = KISFALUDY Károly *Minden munkái* I, s. a. r. BÁNÓCZY József, Franklin, Budapest, 1893[7], 119−120. Kisfaludy népdalairól Bajza József a következőt írja Toldy Ferencnek 1828. július 31-én kelt levelében: „Kisfaludy népdalai igen szépek. Bennek minden meg van a minek csak resultálnia lehet egy olly studiumból, melly a magyar népdalokat mint követésre méltó példányokat tartja szem előtt." *Bajza – Toldynak*, 1828. július 31. = BAJZA József és TOLDY Ferenc *levelezése,* s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1969 (A magyar irodalomtörténetírás forrásai 9.), 439. Kisfaludy Károly népdalai kapcsán Hermann Zoltán vizsgálta azt a kérdést, hogy Erdélyi János és Horváth János miért nem Kisfaludynál, hanem Petőfinél jelölték ki a lírai beszédmódként értett *népdal* műfajának megjelenését. A népdalok (népies műdalok) kiadástörténetében Kisfaludy Károlyt illeti az elsőség: 1828 végén Szalay Benjámin álnéven az Aurora hasábjain ő adta közre az első terjedelmesebb válogatást. A 25 népdalból álló ciklust a követező évben egy további nyolc darabból álló sorozattal egészítette ki. Vö. HERMANN Zoltán, *„Abstract vulgárizmus?" Kisfaludy Károly népdalairól* = UŐ, *A boldogtalanság iskolája: Esszék, tanulmányok az érzékenység és a romantika korának magyar irodalmáról*, Ráció, Budapest, 2015, 179−188.

[510] *Tollagi Jónás viszontagságai* (Harmadik rész: *Tollagi Jónás mint atya),* 119.

[511] Elegendő Arany János *Szőke Panni*jára gondolnunk. A Vasárnapi Ujság 1856. április 27-i (17.) számában a „Szerkesztői mondanivalók" rovatban, a 387. oldalon a következő, meglehetősen szarkasztikus szerkesztői üzenetet olvashatjuk: „*Szőke Laczi.* De gonosz ember volt az a szőke Laczi, ugyan jó, hogy megfogták és felakasztották. Reméljük, hogy nem fog többet erőszakos házbetöréseket elkövetni sem a tanyákon, sem a szerkesztőségeken." A népies elbeszéléseknek tehát „tipikus" neve, visszatérő figurája „Szőke". Kisfaludy költői beszélyének, a *Bandi*nak a főhőse is „szőke", a szövegben a hajszínre utaló megkülönböztető állandó jelző négyszer fordul elő (az 1., 2., 6., és az utolsó, a 12. strófában), a második versszak felütésében olvasható ragadványnévként is. KISFALUDY Károly, *Bandi* = KISFALUDY Károly *minden munkái* I, 206−209. Bánóczi a Negyedik könyvben, a *Balladák, költői beszélyek* részben közli. Eredetileg az Aurorában jelent meg, 1830-ban, *Népregék* cikluscím alatt, *A választás* és a *Karácsonyéj* társaságában. A *Bandi* verses elbeszélésében az egyszerű és csodás fordulattal záruló leánykérés-történet legfeljebb ha balladaparódiaként olvasható: a szöveg drámaiságát nem csak az ássa alá, hogy az olvasó nem tudja eldönteni, ki utasítja el a szegény kérőt, a lány szülei vagy maga

az elbeszélő. Az anekdota csattanójához azonban az vezeti el az én-elbeszélőt, hogy bár a „népdal" előírásainak megfelelően számonkéri a csábító „Szőke Marczit", a lány nevét nem tudja, és amikor a falu Adonisa visszakérdez, hogy kinek az elcsábításával vádolják, a nótárius nem tud felelni a kérdésére. A novella két paraszthőse tehát egy népdalból lép elő: a falusi szerelmi história, amelybe a nótárius belebotlik, a ballada-paródiát mintázza, innen a kaszás neve, miközben az elcsábított lány névtelen marad. Az orális (/nép)költészetből ismert séma és karakter, sőt „név", a „citált" és az elbeszélő által lejegyzett (!) népdal olyan intertextusként lép be a novella imaginárius világába, amely az elbeszélő számára a „saját" történet helyettesítésére szolgál. Jónás számára a kaszások idegen, paraszti világából való történet elbeszélését és leírását az orális kötészetből „kihallgatott" és lejegyzett dal (illetve: ballada-paródia) teszi lehetővé, az ismeretlen világ szereplőit és történéseit a költészeten keresztül értelmezi, a velük való találkozásról a népdal kölcsönzi mind a történetsémát, mind pedig a szavakat a beszámolóhoz.[512]

Bandi választottja („De csak ezt a választ nyerte:/ Jöj, ha gazdag lészsz, megint."). Gulyás Judit hívta fel arra a figyelmet, hogy Frankenburg Adolf Tompa Mihály *Sülyedés* című művéhez írott szerkesztői megjegyzésében (az Életképek 1845. május 24-i számában), amikor a néprege műfajmeghatározására tett kísérletet, a három, általa elengedhetetlennek vélt kritérium egyidejű meglétére (folklór eredet, a szüzsé lokalizáltsága, népies nyelvhasználat és stílusregiszter) éppen Kisfaludy *Bandi*ját hozta fel pozitív példa gyanánt. Vö. GULYÁS Judit, *Tompa Mihály* Népregék, népmondák *című munkájának forrásai és egykorú fogadtatása*, https://nti.btk.mta.hu/images/evkonyv/2008/gulyasjudit.pdf, 134.

[512] Kisfaludy Károly egy másik *falusi történet*ében, a *Mit csinál a gólya?* című anekdotikus elbeszélésben a falusiak olyan buffó figurákként jelennek meg, akik még a templomtorony csinosítása kapcsán (vagyis építőkként és építtetőkként) is komikus helyzetekbe keverednek.

Az életkép és a *falusi történet* viszonya

A falu és a falusi karakterek paradox módon annak az eredendően urbánus műfajként számontartott életképnek is köszönhetik megjelenésüket a magyar fikciós prózában, amely a negyvenes években kiszorította a Kisfaludy Károly-féle víg novellát. A Sue és főként Dickens hatására divatossá váló új műfaj, az életkép (*Lebensbild* vagy *sketch*), amelynek gyors elterjedését a negyvenes évtizedben Szinnyei Ferenc egyenesen „epidémiának" nevezte,[513] a fővárosi és általában városi színhelyek mellett a falu és a vidék lokális színeit, az olvasók számára addig ismeretlen, láthatatlan és olvashatatlan szereplőit is az irodalmi szövegek imaginárius univerzumának részesévé avatja. Az életkép, amely a 19. század első felében a társadalmat „történészi érdeklődéssel" megfigyelő és leíró irodalmi műfaj, eredendően nem idegen az utazási irodalomtól, a Dickens által kidolgozott látásmód komplexitása pedig a tudósító (elbeszélő) fikcióba emelése, a humor és a szociális szorongások összjátéka révén valósul meg.[514] Ahogyan a *Dorfgeschichte*, az életkép is a jelenidejűség, az egyidejűség műfajaként alakítja ki a maga kommunikációs szabályait. Az irodalmi kommunikációs folyamat tulajdonképpen olyan sajtóműfajok keretezését, beszédszituációját hasznosítja újra, mint a riport, a tudósítás, a helyszíni beszámoló. Az olvasó ebben az esetben azzal kell, hogy számoljon: amiről olvas, az olvasási aktus életidejével nagyjából párhuzamosan zajlik. Az, hogy ennek az új műfajnak a korabeli fogadtatása is meglehetősen viharosra sikeredett, mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy „az új popularitás", „az új olvasási szokások" műfajaként magának teret követelő életkép[515] nem vagy nem csak az „elitirodalom" bejáratott médiumaihoz kötődött, az almanachok, zsebkönyvek, a magazin jellegű folyóiratok és divatlapok „deskriptív", gyakran inkább publicisztikus műfaja.[516] Wéber Antal szerint éppen ezért „köztes műfaj", amely egy „kommunikációs paradigmaváltás jele és előzménye."[517] Wéber kitűnő tanulmányának alaptézisét igazolja, hogy az életkép (irodalmi) sajtóműfajként meg tudott kapaszkodni a műfaji kommunikáció rendszerében, és az 1850-es évekre már a

[513] Vö. SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig,* II. 105. A műfajról Szinnyei korábban is írt: vö. SZINNYEI Ferenc, *Jósika humoros életképei*, It, 1913/5, 272−275.
[514] Vö. David SEED, *Touring the Metropolis: The Shifting Subjects of Dickens's London Sketches,* YES 34: The Yearbook of English Studies, Vol. 34: *Nineteenth-Century Travel Writing,* 2004, 155−170.
[515] WÉBER Antal, *Az életkép mint prózai forma*, It, 2001/3, 341−358. Itt: 341.
[516] Wéber az irodalmi lapok közül az Athenaeumot, a Pesti Divatlapot, a Honderűt, az Életképeket emeli ki. Vö. *Uo.*, 347. Szinnyei a szélesebb, kevésbé képzett közönségnek szóló gyűjtemények, a vegyes tartalmú zsebkönyvek, kalendáriumok hasábjain egyre népszerűbbé váló műfaj produktumait minőségileg szélsőségesen szórtnak írja le: „A selejtes tucattermékek és utánzatok áradatából igazán értékes munkákat látunk kiemelkedni s az idegen hatások ellenére, sok magyar eredetiséggel találkozunk." SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig,* II. 105.
[517] WÉBER *i.m.*, 342.

napilapok tárcarovatának is rendszeres és kötelező műfajává lépett elő. A Pesti Napló tárcarovatának város- és kortörténeti vonatkozásban felbecsülhetetlen, rendszeres kolumnája, a *Fővárosi élet (/Budapesti élet)* a legjobb példa erre. Az életkép, amely Wéber szerint a folyóiratirodalom produktuma, a „mindennapiság új típusú poétizálásának a műfaji lehetősége."[518] Szimbolikus jelentőségű, hogy a korszak egyik jelentősebb irodalmi lapja is ezt a címet viseli. Fáy András a Magyar Életképek első számához írt *Előszó*ban nemcsak a lap programját, de a címválasztást is lényegesnek látja indokolni:

> A' magyar életképek szép feladata: hazai életből vett olvasmányok által, nemzetiséget terjeszteni, 's a' fiatal gyönge sziveket és kedélyeket, nemzetiség és erkölcs tiszta érzelmei által képezni.
>
> […]
>
> Illy olvasmányokra, 's ezek mellett ollyakra van nekünk nönemünk képzésére szükségünk, mellyek könnyü de gondos hazai nyelven hazai életet fessenek, hont, annak embereit ismertessenek, hazai érzelmeket buzditsanak […]. De illy olvasmányoknak még más müveltebb literaturák sincsenek bőviben, mi pedig magyarok alig mutathatunk fel e' nemből valami![519]

Fáy programjának célja a nőolvasók megnyerése, eszményképe pedig a „képzett szívü és kedélyü polgárnő". Ebben az összefüggésben az *életkép* a maga szó szerintiségében is olvasható, ha pedig a „műfaj" körülírásaként olvassuk, akkor Fáy szeme előtt olyan magyar irodalmi nyelven írott prózai fikció lebeg, amely tárgyát, helyszíneit és karaktereit a magyar életből, sőt a kortársi mindennapokból veszi. A „hazai élet", a „hon" és „annak emberei" fordulat különösen a citátum utolsó mondatának összefüggésében, a nagy nyelvek irodalmára való utalással erősítheti meg ezt az olvasatot. A Fáy által kívánatosnak tartott elbeszélő fikció, az életkép a fantasztikussal, az egzotikussal, a történetivel (vagyis a *romantikussal*) szemben is a mindennapi életnek a potenciális nőolvasók számára ismeretlen valóságához fordul vissza. Ez a törekvés viszont nagyon is rokon a populáris kommunikáció kereteihez jól illeszkedő tárcaregényével, illetve Auerbach ars poétikájával, a *Dorfgeschichte* műfaji kommunikációs célkitűzéseivel. Az életkép, amelyet Dickens a *szövegként* olvasható és írható város (irodalmi)

[518] *Uo.*, 352., 355.
[519] FÁY András, *Előszó*, Magyar Életképek, 1843/1, I, VI.

műfajaként tesz népszerűvé,[520] ezért is alkalmas a falusi társadalom topográfiájának megfigyelésére és elbeszélésére is.

[520] Vö. Julian WOLFREYS, *Dickens's London: Perception, Subjectivity and Phenomenal Urban Multiplicity*, Edinburgh UP, 2012, 213−214.

A keretes szerkezet és az „ismeretségi novella” (*Bekanntschaftsnovelle*) elbeszélő szituációjának megjelenése az életképben

Bár Szinnyei az életkép-irodalom divatjának elterjedését Nagy Ignác hatásának tulajdonítva 1842-től datálja, a harmincas évek közepén Táncsics Mihály *A napszámos* című írása[521] az életkép iskolapéldájának tekinthető, miközben a szövegszerveződés bizonyos sajátosságai már a *falusi történet*ek felé mutatnak. A cím maga, amely még csak nem is egy foglalkozásra, hanem a foglalkoztatásnak a formájára utal (napi bérért dolgozó, lényegében alkalmi munkás), inkább típusrajzot ígér az olvasónak. Ha összevetjük azzal a műfajmeghatározással, amelyet Wéber cikkének felütésében olvashatunk, akkor arra a belátásra juthatunk, hogy Táncsics írása pontról pontra teljesíti az itt számba vett műfaji kritériumokat.[522] A keretes elbeszélésnek két elbeszélője van: az elsőfokú narrátor az utazó, aki gyalog járván az országot Faragóéknál talál éjszakai szállásra,[523] a másodfokú narrátor a házigazda, aki vendégének elbeszéli élettörténetét. Ha Táncsics elbeszélése mégsem tekinthető *falusi történet*nek, inkább csak a *falusi történet* előképének, az elsősorban két dologra vezethető vissza. Az életút elbeszélése egyfelől nem áll össze novellisztikus történetté: több, de töredékes narratív séma követi egymást; az egyes narratív séma-szekvenciák nem adódnak össze egyetlen narratív sémává, ahogyan a regényben. A legfontosabb jellemzője azonban, ami valójában életképpé teszi, hogy a novellával szemben a (többszöri) bonyodalom–eszkaláció-szekvencia után soha nem következik lezáró jellegű megoldás vagy feloldás, az elbeszélés így a történet lezárása nélkül ér véget, az elsőfokú narrátor, az utazó távozásával. Faragó monológja inkább leírás, állapotrajz; az egyes életesemények nem valamely fordulat, kiteljesedés vagy cél felé haladó kauzalitás elvét követik. Táncsics elbeszélésének a szerkezete az „ismeretségi novella” (*Bekanntschaftsnovelle*) hagyományát követi. A két elbeszélő találkozása ad alkalmat a párbeszédre, amelyben az elsőfokú narrátor a másodfokú narrátor történetének hallgatójává válik. A kerettörténet első személyű elbeszélője egyrészt tudósítja az olvasót a másik elbeszélővel való találkozásának

[521] STANCSICS Mihál, *A napszámos* = UŐ, *Rényképek* I, Trattner, Pest, 1835, 117−148. (A továbbiakban ezt a kiadást idézem.)

[522] „A közkeletű poétikai jellemzés szerint az életkép olyan »leírás«, mely valamilyen témát, személyt, környezetet jelenít meg, s mivel elsősorban a prózai epika tartományába sorolják, a definícióhoz az is hozzátartozik, hogy az ilyen írásnak nincsen kifejlett története, s így motiváltan cselekvő alakja sem, az elbeszélésnek csak elemeit tartalmazza.” WÉBER, *i.m.*, 341.

[523] „Éppen két esztendeje mult, hogy Erdélyben utaztam. A’ maros-vásárhelyi székben, T. nem lévén sem vendégfogadó, sem más valamely korcsma, mert mindenkinek van joga bor-vagy egyéb italmérésre, - ’s épen ezért senki sem mér sem egyiket sem másikat – egy szegény zsöllérnél háltam meg, ki napszámmal szerezte be háznépének a’ szükségeseket. Nem volt Faragónak, mert így nevezte magát, alkalmas és tágos lakása, de teljességgel nem vonakodott éjjeli szálást adni. ” *A napszámos,* 119−120.

körülményeiről, amelyek azért lesznek fontosak, mert úgy kell megnyernie az írott szöveg olvasójának a bizalmát, hogy közben a színre vitt hangzó szöveg elbeszélőjének a bizalmát egyúttal kockára is teszi. A kerettörténet elbeszélője ugyanis mindig négyszemközt, bizalmi helyzetben válik hallgatóvá: a színre vitt párbeszédben a másodfokú narrátor nemcsak szóbeli elbeszélő, hanem olyan mesélő, aki nem az írás médiumát használja, a lejegyző döntése és privilégiuma az írás és a közreadás, a megosztás lehetősége. Az ismeretségi novella tehát egyúttal a szóbeli történetmondás és az írás találkozását is színre viszi, mégpedig úgy, hogy az olvasó a beszélgetés „kihallgatójának" a szerepébe kerül. Innen nézve különösen elgondolkodtató, hogy Szinnyei a *Rényképek* írásainak műfaját „erkölcsnemesítő novellaként" határozza meg, a cselekmény kvázi hiányát az erkölcsi tanítás elsődlegességével magyarázva.[524] *A napszámos* ma már bizonyosan nem olvasható művészi szövegként (ennek műfaji, kompozicionális és nyelvi okai is vannak). Elsődlegesen szociografikus érdekeltségű életképként olvasva azonban mentalitástörténeti jelentősége eltagadhatatlan. Ahogyan az is, hogy a magyar életképirodalom e korai darabjában már megfigyelhetjük mindazokat a motívumokat, amelyek a negyvenes, majd az ötvenes évek (akkor már európai színvonalú magyar) irodalmában fontos szerephez jutnak a *falusi történet*ekben. Faragó, a zsellér első személyű elbeszéléséből, amelynek címzettje az utazó, aki egyúttal az életkép „tudósítója" és közreadója is, kiderül: nem született szegénynek. A gazdag parasztcsalád sarját azonban az apa párválasztása miatt kitagadja az örökségéből. A falu és a város ellentéte olyan megkülönböztetésként jelenik meg, amely a szegénység/gazdagság tengelyén a zsellér elbeszélő számára illúziónak bizonyul:

> Nem ijedvén vissza semmi munkától, Pestre mentem, hol, gondolám, a' jó módu emberek mindent mással vitetnek végbe, jó keresetem lészen. (…) De hamar tapasztaltam, hogy a' városi élet sem oly irigylendő, milyennek azelőtt képzeltem. Ha valamely munkát felváloltam, sokszor csak azt vettem észre, hogy mások azt kezemröl elütötték. Sok ott is az éhes ember. Pesten tehát nem soká tartózkodván, egy bizonyos földesur kocsisnak fogadott meg.[525]

A városi élet Faragó számára csupán a falu biztonságos távolából volt „irigylendő". A tapasztalás felülírja elvárásait, hiszen szembesülnie kell vele, hogy a több munkalehetőség

[524] SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig,* I. 104.
[525] *A napszámos,* 127–128.

egyúttal több munkát keresővel is párosul, és a verseny erősebb, mint az emberek közötti szolidaritás.

A „bűnös város” sztereotípiája nemcsak a munkáért vívott harc, a gazdasági verseny, hanem a szexuális erkölcsök összefüggésében is megjelenik:

> Feleségem kevesebbé esmérte az emberek’ álnokságát, szolgálati sorsommal sem igen volt megelégedve mióta Pesten laktunk, elcsábitatva, hozzám hívtelen lett ’s elhagyott.[526]

A város a csábítások és kísértések színtere[527] a zsellér elbeszélésében, ahol az elbukáshoz vezető első lépcsőfokot a naivitás, az emberismeret és a másokkal szembeni bizalmatlanság hiánya jelenti. 1845-ben Bérzcy Károly *falusi történet*e, amely a Regélő Pesti Divatlapban *Az életből* címmel jelent meg, ennek a motívumnak a művészi kidolgozására tesz kísérletet, a faluból a fővárosba kerülő és rossz útra térő lánynak a tragikusan, lényegében kettős (ön/)gyilkossággal végződő esetét beszéli el.[528] Bérczy elbeszélését azonban nemcsak a fabula rokonítja Táncsicséval: a Regélő Pesti Divatlapban a szöveg címe (*Az életből*) olyan olvasói utasításként is értelmezhető, amely az *életkép* kommunikációs szabályaira emlékeztet. Arra, hogy az elbeszélt történet nem fikcióként, hanem az olvasó jelenének társadalmáról tudósító

---

[526] *Uo.*, 128−129.

[527] Lauka Gusztáv novellájában, a *Fiala literátor hazamenetele s otthoni reformjai*ban (1844) a címszereplő azért kénytelen elhagyni „az ezer élvekkel kinálkozó Pestet”, mert ott „nemcsak verseket költött, hanem pénzt is,” gyermekkorának színhelye, a „szeretett falu”, amelyről az olvasó lényegében semmit nem tud meg, csupán kénytelen és átmeneti állomás az újbóli elutazás előtt. A falu Lauka literátora számára tehát az a menedék, ahol a szülői házban pénz nélkül is meg lehet lenni, de ahová nem vágyik, és ahol groteszk módon igyekszik újraalkotni a város kulturális sokféleségét. LAUKA Gusztáv, *Fiala literátor hazamenetele s otthoni reformjai* (1844) = LAUKA Gusztáv, *Carricaturák*, Emich, Pest, 1847, 42−54. Itt: 42. A novella eredetileg Szenvey József Világ: Politikai, tudományos és szépművészeti lapjának tárcájában jelent meg két epizódban (I. 1844. május 29. (43.), 333−335; II. 1844. június 1. (44.), 343−344.) A novella a Magyar remekírók válogatásában is szerepel: *Magyar elbeszélők 19. század* I−II, s. a. r. SZALAI Anna, Szépirodalmi, Budapest, 1976 (Magyar Remekírók), I. 860−870.

[528] BÉRCZY Károly, *Az életből*, Regélő Pesti Divatlap, 1845/5 (1845. május 1.), 135−139. Kötetbe novellaként, *Egyszerű történet* címmel veszi fel: *Egyszerű történet* = UŐ, *Élet és ábránd: Novellák* I−II, Emich, Pest, 1852, I. 61−69. A címváltoztatás oka sokféle lehet, tekintve azonban, hogy a kötetbeli cím peritextusként ugyanúgy azt a funkciót tölti be, hogy a történet (*story/fabula*) és a cselekmény (*plot/szüzsé*) közötti viszonyt, illetve ezeknek a lényegi egybevágóságát írja le, mégiscsak jogosult lehet a műfaji konvenciók felől értelmezni a cserét. A szerzői novelláskötet az irodalmi mező magas presztízsű felén lép be a cirkulációba; a folyóirat popularizáló kommunikációjával szemben megszólítottja a vájt fülű, esztétikai szöveget kereső olvasó. Innen nézve logikus lépés a zsurnalisztika műfajaként is virulens életképre való utalás helyett olyan peritextust választani, amely az irodalmi szövegek hálózatára utal vissza. Az *Egyszerű történet* peritextusként olyan katasztrófanovellának lesz a jelölője, amelyben a kettős tragédiához, a két fiatal halálához a faluból való kivándorlás vezet, vagyis a cím és a szövegtest közötti ellentét már önmagában is feszültséget teremt, miközben „minősíti”, értékeli is azt a történetet, amelyre mutat. A katonaság mint a párválasztás, a családalapítás gátja és ekként a karakterek egész életére negatívan kiható esemény a *falusi történet*ek visszatérő témája, Auerbach *Scwarzwälder Dorfgeschchihten*-jének első kötete, mind az 1857-es, mind pedig az 1871-es kiadásban ilyen történettel (*Der Tolpatsch*) kezdődik. A magyar *falusi történet*ekben is gyakori téma, Petőfi *A nagyapa* című elbeszélésében is fontos elem.

irodalmi szövegként olvasandó. Az *életkép* és a *falusi történet* tehát még a negyvenes évek közepén is átjárható, a folyóiratokban mindenképpen.

Faragó történetében a város „szociális" eredetű veszélyek forrása. A falusi élet, amelyet második feleségével választanak, hasonlóképpen nem mentes ettől. A jómódú apa cselédei, akik nem engedik a kitagadott örököst az apa közelébe, a falusi társadalomban folyó kenyérharcot éppen olyan kíméletlennek mutatják, mint amelyet Faragó a városban megtapasztalt. A falu társadalmáról, a szociális kapcsolatok rendszeréről ugyanakkor Táncsics életképe egyáltalán nem ejt szót (ezért sem tekinthető *falusi történet*nek). Nincsenek szomszédok, barátok és szövetségesek; az olvasónak az a benyomása, mintha a család egymaga küzdene az elemekkel, légüres térben töltené a mindennapjait. Akik „betörnek" a család zárt világába, általában kívülről, messziről és kéretlenül érkeznek: a rablók, az adóbehajtó, és persze az utazó, aki meghallgatja és lejegyzi Faragó monológját. Az utazó mellett a másik, kívülről érkező, pozitív, „segítő" figura a jólelkű orvos, aki ingyen jön át a szomszéd faluból a szegény családhoz. (Arról, hogy szomszéd falu létezik, csupán ez a momentum ad hírt.) A falusi élet Faragó elbeszélésében távolról sem idillikus. Egyetlen elemében mégis: a szegény zsellércsalád belső kohéziója, összetartása, az a szolidaritás, amelyet a szöveg egyetlen szentimentális jelenete villant fel. Faragó kisfia, Pista, apja betegsége idején maga is betegséget színlel, hogy kenyéradagját kisebb testvérei kapják. Az olvasni tudó (sőt: szépen olvasó) kis parasztfiú nagylelkűségét az orvos „leplezi le", aki sírva számol be a beteg apának a kisfiú gyónásáról, és egyúttal maga is vallomást tesz: bevallja a zsellérnek, mennyire irigyli nagyszerű családja, önzetlen és nagylelkű gyermeke miatt. A felindultságában síró, filantróp orvos karaktere az érzékenység örökségének is tekinthető, olyan férfihős, aki vállalja, kimutatja az érzéseit.

Az „igazi boldogság a szegény családokban lakik" érzelmes és sokszor hatásvadász sztereotípiája a negyvenes és ötvenes évek novellisztikájában is fontos szerepet kap majd,[529] de nem a falusi életképek és a *falusi történet*ek sajátossága: magához a szegénység irodalmi tematizációjához kapcsolódik.[530] Faragó életelbeszélése természeti és „társadalmi" sorscsapások seregszemléje: árvíz, tűzvész, aszály, rablók, adóbehajtás. Ez utóbbi a negyvenes

[529] A *Rényképek* alapgondolata is ez: a kötet írásai a gazdagság – szegénység − boldogság összefüggéseit tárgyalják; az első kötet esszéisztikus nyitófejezetének a címe Táncsics tézisét nyilvánvalóvá is teszi: „A gazdagság egyedül boldoggá nem tehet".

[530] Legismertebb, lényegében iskolapéldája városi környezetben játszódik, Jókai *Dekameron*ja VIII. kötetének 14. elbeszélése, a *Melyiket a kilenc közül?,* amely először a Vasárnapi Ujság karácsonyi mellékleteként jelent meg, 1856. december 21-én. (VU, 1856/51, 449−450.) JÓKAI Mór *Dekameronja: Száz novella*, VIII, Heckenast, Pest, 1859, 95−105. A nemzeti kiadásban az I. kötet 37. novellája lesz: Vö. JÓKAI Mór, *Melyiket a kilencz közül? Karácsonyi elbeszélés* = UŐ, *Dekameron: Száz novella* I., Révai, Budapest, 1894 (JMÖM, NK XI.), 297−303. A novella történetének forrására V. Kovács Sándor Ludwig Aurbacher *Volksbüchlein* című kötetében talált rá: V. KOVÁCS Sándor, *Jókai és Aurbacher*, ItK,1967/2, 174−175. A „karácsonyi novelláról", illetve Jókainak erről a szövegéről vö. HERMANN Zoltán, *Jókai karácsonyi novellái = A kispróza nagymestere,* 184−192.

években Eötvös nagyregényének, *A falu jegyzőjé*nek lesz fontos cselekményalkotó eleme. A negyvenes és ötvenes évek *falusi történet*eit Táncsics életképe több vonásában is megelőlegezi, és rá is világít az életkép és a *falusi történet* közötti különbségre. (1) A negyvenes évek falusi életképeire még gyakorta jellemző az az itt is megfigyelhető eljárás, hogy a főszereplő és a zsellércsalád mikrokozmosza nem a falu (többé-kevésbé, de árnyalt) paraszti társadalmának erőterében jelenik meg. A család kiüresített térben létezik, amelyet a szociális kapcsolatrendszer hálózatai nem szőnek át; a család mikrovilágába beléptetett, de nem a családhoz tartozó karakterek vagy ellenséges szándékkal, az ismeretlenből érkező behatolók (rabló, adóbehajtó, apa gaz szolgái), vagy távolról érkező értelmiségiek (orvos, utazó). (2) A zsellér elsősorban olyan *kiszolgáltatott* emberként lép színre az életképben, aki folytonos harcban áll a természettel és a kultúrával. A törvények nem védik meg: egyszerre áldozata a törvényszegésnek (rabló), és a törvényeket végrehajtó hatalomnak (egzekúció). (3) A falu természetközelisége nem az emberi környezet idillikusságát, hanem a táj kulturalizációjáért folytatott küzdelem egyenlőtlenségét, a paraszti munka eredményének permanens kiszámíthatatlanságát jelenti. (4) Az utazó elbeszélése a szöveg összterjedelméhez képest hosszan reflektál arra a „felfedezésére", hogy a napszámos megtanította olvasni a fiát, és hogy a kis parasztfiú mennyire szépen olvas. A falu művelődési, képzési deficitje a várossal szemben Jókai fontos témája lesz az ötvenes években,[531] de a negyvenes évek *falusi történet*eiben is visszatérő eleme a faluleírásoknak, hogy az iskolaépület rom, gyermekek nélkül; vagy csak üres hely, beépítetlen telek utal, nyomként az iskola hiányára, a tanítóárvák pedig rendszeresen a falu legszegényebbjei.[532]

[531] A Vasárnapi Ujság hasábjain nemcsak olyan kitűnő novellái tematizálják a falusi művelődés kérdését, mint *A peregrinus* vagy *A rézpataki lelkész*, de regényes erdélyi útirajza, a *More patrio* is, amely 1858. október 31. és december 26. között jelent meg, 9 részben.

[532] A későbbiekben tárgyalandó elbeszélések közül: NAGY Ignác, *A falu ördöge* (1844), PÁLFFY Albert, *Városi és falusi elmésség* (1844), VAS Gereben, *Egy falu, két bakter* (1851).

A negyvenes és ötvenes évek *falusi történet*ei

A negyvenes évek *falusi történet*ei még sokszor átmenetet képeznek az európai színtéren is ekkoriban népszerűvé váló irodalmi kommunikációs forma és az életkép között, de ez a tendencia az ötvenes évtized első felére is jellemzőnek mondható. A *falusi történet* más vonatkozásban is heterogén szövegkorpuszra utal: a falusi társadalom jellemző alakjait színre vivő szövegek jelentékeny része társadalom- és kultúrakritika, amelyet a Táncsicsnál világosan megmutatkozó szociografikus igény alakít. Ha a természetközeli, „érintetlen" falut idealizáló írásokat továbbra sem találunk, a katasztrófanovellák elbeszélői móduszában már a negyvenes években felbukkan a szatíraként vagy paródiaként való olvasás lehetősége is. Nagy Ignác *falusi történet*e, *A' falu ördöge* jó példa ez utóbbira.[533] Az egyes szám harmadik személyű narráció a *falusi történet* (és az életkép) elbeszélői modalitására jellemzően a konverzáció beszédhelyzetét idézi,[534] közvetlen, kedélyes hangon szólítva meg az olvasót. Az ironikus felütés a falu leírásával indul:

> Magyarország tekintetes nemes megyéinek egyikében igen takaros magyar falut van szerencsénk ismerni, mellynek nevét elfeledtük, 's mellyet annál fogva, jobb név hiányában, Kókánynak fogunk nevezni. Némi ismertető jelül csak annyit mondhatunk még, hogy Kókány meglehetős nagyságu folyam mellett fekszik, mellynek nevét az irigy sors keze szinte letörlé emlékezetünk táblájáról, 's hogy az utas félórányi távolból is megérzi a' pörnye bűzét, midőn Kókányhoz közelit. Mi a' helység belső elrendezését illeti, arról igen leveset, de annál dicséretesebbet mondhatunk.[535]

Az elbeszélő egyfelől saját tapasztalati tudását tanúságul hívva hitelesíti, hogy elbeszélése nem fikció, hiszen ő maga ismeri az elbeszélendő történet színhelyét, egyúttal azonban azt is a tudtára adja olvasójának, hogy a falu nevét elfelejtette, ahogyan a folyóét is, amelyhez kötve az olvasó el tudná helyezni a térképen a települést. A narrátor az elfeledett név helyett egy másikat

---

[533] NAGY Ignác, *A' falu ördöge: Eredeti beszély,* Életképek, 1844, I. (január–július) 223–238. Kötetben: UŐ, *Hajdan és most* I–II, Hartleben, Budapest, 1845 (Nagy Ignác munkái 8.), I. 287–329. (A novella szövegét az Életképekből idézem, zárójelben adom meg az első kötetkiadás vonatkozó oldalszámait.) A novella a Magyar remekírók válogatásában is szerepel: *Magyar elbeszélők 19. század*, I. 530–548. Szinnyei Ferenc a *Hajdan és most* legsikerültebb novellái közé sorolta és elsősorban politikai mondandóját emelte ki („iránynovella a földesúri zsarnokság ellen"). Vö. SZINNYEI Ferenc, *Nagy Ignácz (Negyedik és befejező közlemény)*, ItK, 1902/4, 467–492. Itt: 476.

[534] Vö. WÉBER, *Az életkép mint prózai forma*, 346–347.

[535] *A' falu ördöge*, 223. (*Hajdan és most*, I. 289.)

vesz önkényesen használatba (*Kókány*[536]), a katakrézis erőszakos aktusával[537] azonban meg is fosztja magát a hiteles elbeszélő státuszától. A katakrézis ugyanis kétféleképpen magyarázható: az elbeszélő vagy nem mond igazat akkor, amikor azt állítja, hogy „van szerencséje" ismerni a települést, amelynek *csupán* a nevét (vagyis az azonosíthatóságát és azonosságát szavatoló jelölőt, a *tulajdon-nevét*) felejtette el, vagy pedig nem akarja megosztani az olvasóval, tehát az újrafelismerés lehetőségét maga vonja meg tőle, szándékkal. Az elbeszélő ugyanakkor a település elhelyezkedéséről az ismeretterjesztő útleírások logikai szerkezetét követve beszél: a közigazgatási egységek a nagyobbtól a kisebb felé haladnak, a pontosabb lokációt pedig a természetföldrajzi meghatározás (folyó) volna hivatott elősegíteni. A „szerkezet" kiüresítése voltaképpen az ismeretterjesztő útleírások paródiáját (is) megteremti: a logikai egymásutánból ugyanis éppen azok a pontos adatok kerülnek ki, amelyeknek ez az útirajzokból vagy bédekkerekből ismerős szerkezet csupán a hierarchikus elrendezését, rendszerezését szolgálja. És a könnyebb megértést: hiszen a műfaji szabályrendet ismerve az olvasó már tudja, az információk milyen sorrendben követik egymást. A rendezőelv használatba vétele a rendezendő információk nélkül az irodalmi szöveg olvasója számára a paródia színrevitele, a fikció önfeltárása így válik a humor forrásává.

A többes szám első személyű elbeszélő a faluba érkező utazó látószögéből, távolról a falu utcáin játszó gyermekekre közelítve írja le az első benyomásokat (a film nyelvén szólva: a *hiper plán*ból jut el a *kistotál*ba[538]), méghozzá úgy, hogy a látható kép leírását a látványt megelőző szaglási inger konstatálása készíti elő (a „félórányi távolból is" érezhető „pörnye bűze"). A minősítő jelzők („takaros" falu, „dicséretes" belső elrendezés) ironikusságát ez, és azután a „pörnyében és szemétdombokon" játszadozó „ártatlan gyermekek"[539] látványának leírása teszi az olvasó számára félreérthetetlenné. A falu képének leírásában a hiányok felsorolása válik domináns elemmé (nincs kerítés és kapu, a ház tetejét „rég elhordotta már a' vihar"[540]), a falusiak munkához, gazdálkodáshoz való viszonyát az elbeszélő szintén azzal érzékelteti, mit *nem* tesznek.

---

[536] A *Kókány* beszélő név, a Czuczor−Fogarasi szótár szerint a *kókányoz* jelentése: gyümölcsöt, diót póznával lever; valakit *megkókálni*: fejére verni, megverni; *Kóka:* falu Pest megyében; *kóka:* szőlő kacsa, kocsány, fogódzó görbe szár. Vö. CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, III., Emich, Pest, 1862, 930.

[537] „A katakrézis az a trópus, amely átvesz egy szót arra, amire nincs saját megjelölés, vagyis átvéve erőszakot tesz rajta [*miß-braucht*]." Bettine MENKE, *Ki beszél?: A beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat, Pompeji, Budapest, Szeged, 2004, 100.

[538] Ez az eljárás Eötvösnél is fontos szerepet kap, *A falu jegyzője* és a *Téli vásár* is ilyen leírással indul.

[539] *A' falu ördöge,* 223. (*Hajdan és most*, I. 289.)

[540] *A' falu ördöge,* 224. (*Hajdan és most*, I. 292.) Hasonlóan negatív, és hasonló hiányokra utaló faluleírást olvashatunk Pálffy Albert novellájában, a *Városi és falusi elmésség* (1844) második részében. Amint az a címből sejthető, Pálffy elbeszélése távol esik a *falusi történet*ek világától. A három részből álló elbeszélés első és harmadik része Pesten, a második Lenkefalván, egy a fővárostól egy „napi távolságra" fekvő faluban játszódik, főhőse

> [A'] kókányiak soha nem trágyázzák földeiket, soha nem pusztitják a' hernyókat, soha nem öntözik veteményeiket, és soha nem javitják utaikat; mert ők ártatlan szendeséggel biznak az örök gondviselésben, melly még az égi madarakat is táplálja, és a' mezei liliomokat is ruházza, következésképp rólok, mint sokkal nemesb lényekről, szinte nem fog megfeledkezni.[541]

A falusiak kultúrához, művelődéshez való viszonyát az elbeszélő hasonló szarkazmussal érzékelteti, amikor a romos iskolaépület leírását a következő megjegyzéssel zárja le: „ha az utczán mulatozó gyermekekre figyelünk, ugy azonnal kitalálhatjuk, hogy ezen kunyhó – a falu iskolája; mert a' nagyobb fiúk szörnyen irtóznak közelébe jőni."[542]

A szatirikus faluleírás akár happy endinget is bevezethetne: az elbeszélő a novella karaktereit először egy „meglesett" jelenetben lépteti színre, az elbeszélő arra szólítja fel az olvasóját, hallgassa ki vele együtt az anya és fia közötti párbeszédet,[543] amelyből kiderül, hogy

---

Villámszeghy Ruthard köz- és váltóügyvéd. Villámszeghy azért utazik Lenkefalvára, a Lenkey család birtokára, hogy megkérje Lenkey Adél kezét, ezzel torolva meg Vércsey báró „csínytevését", aki egy Lenkeyné nevében randevúra hívó levéllel csalta férfitársaságba, mert kölcsön akart tőle kérni. Lenkefalva leírása számos ponton egyezik Nagy Ignác novellájának faluleírásával: „Lenkefalván a házak egészen rendetlenül vannak elszórva, minden lak külön, s roszul keritve, magányosan áll, mellyek között a járatlan és sáros utczák miért hagyattak, nem tudhatni, minthogy a lakosok kerteken keresztül, keritésekhez alkalmazott hágcsókon ugy is eljárhatnának. Egy helyen azonban, a mocsár között pár domb is emelkedik, ez a főtér, hol templom, paplak, s a megyétől iskolának kihasított házhely található. Balról posványokba méllyedve, Lenkey báró nevezetes ősi lakhelye sötétlik elő." PÁLFFY Albert, *Városi és falusi elmésség,* Pesti Divatlap, 1844/II. félév, 9. (szeptember 1.), 267−276. Kötetben: n.n. [PÁLFFY Albert], *Egy földön futó hátrahagyott novellái* I−II, Heckenast, Pest, 1850, I. 105−126. Itt: 115−116. Kerényi Ferenc közli az általa kiadott egyetemi szöveggyűjteményben is: *Szöveggyűjtemény a forradalom és szabadságharc korának irodalmából*, I, szerk. KERÉNYI Ferenc, TAMÁS Anna, Tankönyvkiadó, Budapest, 1980, 317−322. A *Népvilág* (1857) kitűnő nyitódarabjában, a *Kedves atyafiak*ban Jókai Mórnál is visszatér majd a faluleírásban ez a motívum: „Kassay Lőrinc szolgabíró urambátyám kinn állt a háza ajtajában, mely éppen az országútra feküdt, s éppen úgy szűkölködött kapu nélkül, mint más egyéb vendégszerető közbirtokos urambátyáim lakásai a kerek hazában. […] Tehát ott állt az ajtajában Kassay Lőrinc urambátyám pipázva, s átkiabált az átellenben levő esküdt portájára, ki szinte a háza ajtajában állott. Könnyebb lett volna ugyan a beszélgetés, ha valamelyik átment volna a másikhoz, mert az utca széles, s nagy hangot kellett adni, hogy egymás szavát megértsék; hanem a két ház között akkora volt a sár, hogy szekérrel is bajos volt megúsztatni, s ha át akart menni az ember, elébb le kellett kerülni a kertek alá, s úgy jönni vissza, mindenütt a kerítésekbe kapaszkodva. Tehát jobb volt csak úgy átkiabálni." *Kedves atyafiak,* 144, 145. A szerepe azonban jelentős módosuláson megy keresztül. Funkciója már nem a kultúra hiányának, a táj és az ember elmaradt vagy hiányos kulturalizációjának az érzékeltetése, hanem a helyi színezet megteremtése, az elbeszélés kontextusában inkább kedélyes felhangokkal. Kassay portája ugyanis mintaszerű gazdaság, nem csak a kert, a konyha van rendben, de fogyasztóként is részei a „világkereskedelemnek": a Makkfalváról érkező rokon család kisfia itt lát először citromot. Az első rész egyik legmulatságosabb jelenete, amikor a kisfiú Kassay figyelmeztetése ellenére az almának hitt gyümölcsbe mégis beleharap, és az új, nem éppen kellemes tapasztalatot „visszaharapásként" írja le: „Megharapott az alma!". *Uo.*, 154.

[541] *A' falu ördöge,* 223−224. (*Hajdan és most,* I. 291.)

[542] *A' falu ördöge,* 224. (*Hajdan és most,* I. 292.)

[543] „De ugyan miért fekszik a' suhancz, és miért haragszik a' száraz asszonyi alak? Hallgassunk szavaikra, és azonnal mindent tudni fogunk." *A' falu ördöge,* 225. (*Hajdan és most*, I. 294−295.) A citált mondat azért is lehet fontos, mert az Életképekben Nagy Ignác *falusi történet*e három illusztrációval jelent meg, és ezekből az elsőnek a folyóiratoldal könyvészeti kódja értelmében ez a mondat tulajdonképpen a „képaláírása". A folyóirat populáris

Peti, a novella egyik főhőse, nem akar dolgozni. A cselekmény sokáig azt a mesesémát idézi, amelyben a léha, de furfangos parasztlegény végül sikerrel jár, és legyőzve az akadályokat elveheti azt a lányt, ez esetben (is) Örzsikét, akit szeret. A jogfosztottsággal és a gazdasági kiszolgáltatottsággal együtt járó szexuális kizsákmányolás, a szép, de szegény lányt zaklató földesúr motívuma is számos *falusi történet*nek visszatérő témája, az ötvenes években is, például Jókainál.[544] Kókányi Farkast, „a falu ördögét", akinek jelleméről a beszélő név jóelőre tájékoztatja az olvasót, Peti nem képes legyőzni: Kókányi a fiút besoroztatja.[545] Peti szabadságáért először Örzsike, majd a fiú apja, az öreg Péter gazda megy el Kókányihoz könyörögni, de a lány nem jár sikerrel, mert a fiút csak saját maga feláldozásával válthatná meg, amit nem vállal. Péter gazda „sikere", ha mesét olvasnánk, akár pozitív zárlatként is olvasható volna, de az apa nem a sárkányt, hanem Kókányit gyilkolja meg, azután pedig öngyilkosságot követ el, a kútba ugrik. Az ötletet valójában Kókányi cinikus javaslata adja, aki felhívja az öreg paraszt figyelmét arra a törvényre, amely szerint az özvegy szülő egyetlen gyermekét nem lehet besorozni, kötelet is ajánl a gazdának, hogy fölköthesse magát. Nagy Ignác novellája tehát ugyanolyan groteszk fordulattal zárul, ahogyan kezdődött. A műfaji bizonytalanság és a kidolgozatlanság a novellában számos ellentmondáshoz vezet. A mesei zárlat, hogy a fiatalok egybekelnek, az öreg paraszt elkeseredett, tragikus lépésének az eredménye, olyan áldozaté, amelyet a semmirekellő fiú nem érdemelt ki, ami viszont a népmesei logikának mond ellent. Az elbeszélés társadalomkritikai éle ettől még érzékelhető. A (*nem*)falu − hiszen éppen az egyedíti, hogy lakói mindazt *nem* teszik meg, amit más falvak lakói igen − Nagy Ignác elbeszélésében elsősorban a nyomorúság és a jogfosztottság helyszíne, olyan tér, amelyben sem

kommunikációra való törekvését nem egyszerűen a képek közlése támasztja alá, hanem az is, hogy mindhárom illusztráció Peti viselkedésének egy-egy olyan mozzanatát beszéli el ikonikusan is, amelyet a főhős passzivitása ellenére az olvasó a cselekménylánc fontos elemeként realizálhat. A 230. oldal képaláírásként szolgáló mondata: „Másnap délután serényen sürgött forgott Peti a' csapszékben, 's különösen nagy alázatossággal szolgált a' korcsma előtt iddogáló három toborzónak"; míg a harmadik, a 235. oldalon a képet mintegy bevezető képleírás: „A' hajdú azonnal megkezdő működését, 's a' toborzóbiztos a' deres alsó végénél állapodott meg, látni akarván, hogy jó kemény katona fog-e válni a' szerencsétlen legényből, 's e' tekintetben megnyugtató tudomást szerezhete magának, mert a' szerencsétlen áldozat keservesen szoritá össze fogait és mélyen hallgatott." Mindhárom illusztráció azt sugallja, hogy a történet főhőse Peti; és mindhárom kellőképpen teátrális ahhoz, hogy a katasztrófanovella negatív végkifejletét már az ikonikus kommunikáció szintjén, csupán a képek segítségével is előkészítse, sugallja. Az illusztrációk minden esetben a verbális szöveg egy mondatát beszélik el ikonikusan.

[544] *A rézpataki lelkész* fabulája is erre épül; a téma paradigmát teremtő kidolgozása: Friedrich Hebbel, *Anna* (1836) = Friedrich HEBBEL, *Schnock. Erzählungen und Novellen. Reiseeindrücke*, hg. Emil KUH, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1867 (Friedrich Hebbel's Sämtliche Werke IX.), 125−135. Anna azért „lóg ki" a cselédek közül, mert iskolamester leánya. Felsőbbsége fitogtatásának tartják, hogy visszautasítja a „hipochonder", „szeszélyes" és „kérlelhetetlen" von Eichenthal báró közeledését. Anna büntetése, hogy nem kapja meg a kimenőjét, nem mehet el Friedrichhel a táncmulatságba; az emiatt kirobbanó veszekedés hevében Anna véletlenül sodorja le azt a gyertyát, amely a tűzvészt okozza. A tűzvész motívuma *A rézpataki lelkész* történetében is a szexuális zaklatást, a földesúr visszautasítását és a kiszolgáltatott nő szerelmének megkésett reakcióját, eszmélését kapcsolja össze.

[545] Bérczy Károly *Az életből* (*Egyszerű történet*) című elbeszélésben a besorozás szintén sorscsapásként jelenik meg, amelytől mindenki retteg, és amely végül Barna Peti és menyasszonya vesztét is okozza.

a tudásnak (a nyomorgó Örzsike tanító árvája[546]), sem a munkának nincs becsülete, ahol a meghozott áldozat mindig aránytalan, akiért áldozatot hoznak, az pedig érdemtelen.

A *falusi történet* fabulájának legtöbbször falusi szerelmi történet az alapja, az a generációs konfliktusként színre vitt ellentét, amely valójában az individuum „mentális" és a klán, a nagycsalád gazdasági érdekei között feszül. Nagy Ignác az olvasó megszólításával didaktikusan és jócskán leegyszerűsítve szintén ezt helyezte az elbeszélés középpontjába.[547] Vas Gereben *A róka*[548] és az *Egy falu, két bakter*[549] című elbeszélései is ilyen szerelmi történetek, de a *falusi történet* humoros, derűsebb változatát valósítják meg. Az első személyű elbeszélő mindkét novellában közvetlen hangon szólítja meg az olvasót: a kedélyes, biedermeier elbeszélői hang az ismeretségi novella keretelbeszélőjét a tulajdonképpeni történet közreadójaként, olyan implicit szerzőként viszi színre, aki nemcsak a városi vagy folyóiratolvasó nyelvét, az irodalmi nyelvet beszéli, de egyúttal életútjának köszönhetően közvetlen tapasztalatokkal, megbízható helyismerettel is rendelkezik a másodfokú narrátor első személyű elbeszélésében „elhangzó" történet színhelyéről. A keretelbeszélés elsőfokú narrátora tehát egyszerre közvetítő és tolmács is, aki a kétféle idegenség és kétféle nyelv (irodalom, város vs. szóbeliség, falu) között megbízható vezetője lehet majd az olvasónak. A keretelbeszélés nyelvi aktusa lényegében tehát egy olvasónak tett ígéret. A narráció, ahogyan az életképeknél is, az élőszóbeli, társasági történetmesélés beszédhelyzetének illúzióját építi ki, mégpedig két

---

[546] „Örzsikének atyja, még élt, iskolamester volt a' faluban, követezéskép igen természetes, hogy világtalan özvegye és egyetlen leánya csak koldusbotot öröklöttek tőle." *A' falu ördöge,* 226. (*Hajdan és most,* I. 298.) A kötetkiadás ezen a szöveghelyen a „leánya" szóalak helyett tájnyelvi hangzású „lyánya" alakot használja, vagyis láthatólag a kötetkiadás már törekedett a nyelv lokálisabb hangzásának a megteremtésére.) Hebbel Annája is tanítóárva, vö. HEBBEL, *i.m.*, 129.

[547] „Ne csodálja senki, hogy a' magasztos érzelem a' nyomor hajlékában is meg tud honosulni; mert azon szent érzelmek közt, mikkel közelebb emelé magához az embert a' mindenható, épen a' szerelem az, melly márványpalotában 's egyszerü szalmafödél alatt egyenlőn osztja üdveit és szenvedéseit a' halandóknak." *A' falu ördöge,* 228. (*Hajdan és most,* I. 300.)

[548] VAS Gereben, *A róka*, Pesti Divatlap: Szépirodalmi közlöny a társasélet, az irodalom és művészet körében, 1847/ I. félév, 22. (május 30.), 684−691. Első kötetkiadása: VAS Gereben, *Életképek és darázsfészek*, Emich, Pest, 1847, 124−136. (A novella szövegét az *Életképek és darázsfészek*ből idézem, a Pesti Divatlap oldalszámait is megadva. A kötetkiadásban a szöveg néhány ponton eltér a Pesti Divatlaban megjelenttől, ezeket a szöveghelyeket, amennyiben jelentősége van, jelzem.) Azt, hogy a szerelem „demokratikus", vagyis bárki, társadalmi állásától függetlenül szerelembe eshet, Nagy Ignác elbeszélőjéhez hasonlóan *A róka* narrátora is hangsúlyozza. Ezzel lényegében meg is valósítva az 1845-ben Trefort által meghirdetett irodalmi programot. Annak megállapítását viszont, hogy a természet a szépséget szintén nem vagyon vagy rang szerint osztogatja, már az egyik karakter, Peti, a szolga szájába adja az elbeszélő: „Lánya szerelmes volt, azon természeti kiváltságnál fogva, hogy a parasztnak is jut a tüdőből és szivből egy darab, mint akármelly dámának; − s ha nem reped is meg olly könnyen, mert az isten két oldalról jól bebordázta, mindazonáltal annyi egészséges vér folydogált benne, mennyi a természet egyszerű fiának látására magától is csiklandik. Szépségéről hihetőleg maga is tudott valamit, hisz elégszer mondá néki Peti, a szolga: »Zsuzsi! te szebb vagy, mint akárki lyánya!«" *A róka*, 126. (*Pesti Divatlap*, 685.)

[549] VAS Gereben, *Egy falu, két bakter = Losonczi Phőnix: Történeti és szépirodalmi emlékkönyv: Az 1849-diki háborúban földúlt és elpusztított Losoncz város némi fölsegélésére*, I., szerk. VAHOT Imre, Eisenfels és Emich Könyvnyomdája, Pest, 1851, 138−160. Első kötetkiadása: VAS Gereben, *Parlagi képek* I−II, Kozma Vazul, Pest, 1851, I. 61−104. (A novella szövegét a *Parlagi képek* 1851-es kiadásából idézem.) A novella a Magyar remekírók válogatásában is szerepel: *Magyar elbeszélők 19. század*, I. 1090−1122.

szinten. A keretelbeszélés olyan, az olvasóval folytatott dialógus, amelyben csak az első fokú narrátor beszél, az implicit olvasó ennek az elbeszélésnek (többnyire) néma hallgatója; a kétirányú párbeszéd viszont, amelyet a kerettörténet színre visz, a közreadóra mint első fokú és tulajdonképpeni történetet elbeszélő másodfokú narrátorra korlátozódik. A másodfokú narrátor elbeszélésének a városi látogató, az utazó a címzettje, a kommunikációs helyzet pedig olyan bizalmas vallomásé vagy profán gyónásé, amelynek intim őszinteségét éppen a látogató idegensége teszi lehetővé. *A róka* narrátora saját élettörténetének egy epizódját beszéli el a felütésben: miként került falura „nemzetes úrnak" írnokoskodni,[550] és mit tanult meg a faluról.

> Két esztendei pályámon annyit tanultam a gazdaságban, hogy hóba még okos ember soha sem vetett, s hogy *a jobbágyot talpig lehet nyuzni, még sem jajgat;* valamint némelly ember büdösnek hiszi a parasztot, de zsirját mégis megeszi.[551]

A falusi gazdálkodásról megtanult három legfontosabb dolog közül csak az első vonatkozik ténylegesen a földművelésre. A második tanulság a paraszt jogfosztottsághoz való viszonya, hogy a természetellenes kiszolgáltatottságot természetesként fogadja el. A harmadik, a „büdös paraszt" sztereotípiájának gunyoros kritikája elsősorban a sztereotípia „felhasználóira" vonatkozik, vagyis az előző tételhez hasonlóan nem a paraszti viselkedésre, hanem a jog gyakorlóinak és haszonélvezőinek a parasztsághoz való viszonyára, paraszt-képére.

A kerettörténet elbeszélője, aki a cikk *írójaként* lép be a történetbe, nemcsak hallgatója Peti elbeszélésének, de a rókakaland előzményeinek, majd a végeredménynek, Peti lakodalmának szemtanúja is. Az elsőfokú narrátor önéletrajzi elbeszélését az implicit olvasó megszólaltatásával szakítja félbe:

---

[550] „Nemzetes ur is voltam már, alig valék tizenkét éves nyergese a sorsnak, midőn a gazdasági pályára tévedtem; hogyan, hogyan sem, a jó isten tudja, − magam mentem az igaz, de mint az egyszeri kecskét, ugy kergettek. Két esztendő mulva vettem észre, hogy eltévedtem, mint sok mások, kik akkor látják hogy a kocsmapadon ülnek, mikor már a bor árát kérik. Szinte nehezen esik visszapillantanom a multra, de az emlékezet vissza vágyik az örömtelen multra, talán azért, hogy a sok keserű között ott ne feledjen egy édesebb napot." *A róka*, 124. (Pesti Divatlap, 684. A Pesti Divatlapban az elbeszélő „tizenhét" éves, amikor a „gazdasági pályára tévedt.")

[551] *A róka,* 125. (Pesti Divatlap, 684.) A kurzivált tagmondat az első közlésben még nem szerepelt (kiemeleés tőlem – *H. Á.*), az *Életképek és darászfészek* szövegváltozatában azonban már igen, és a későbbi szövegközlések is a kötetkiadásban szereplő szövegváltozatot tartalmazzák. Például az elektronikus könyvtárban elérhető válogatásban is ez szerepel, vö. VAS Gereben, *A róka* = VAS Gereben *elbeszélései,* http://mek.oszk.hu/02500/02515/02515.pdf, 7. A digitalizált változat alapjául a következő kiadás szolgált: VAS Gereben, *Garasos arisztokráczia és hat elbeszélés*, Franklin, Budapest, 1912. (Magyar regényírók képes kiadása, szerk., bev. MIKSZÁTH Kálmán, 30.)

„Ugyan hol jár a maga esze?" kiáltanak rám a nyájas – az az birkanyájas olvasók, a czimből rókabőrt igérve maguknak czikkem kezdetén.[552]

A szójáték (*nyájas*/*birkanyájas*) az olvasó megszólításának a biedermeier novellahagyományban konvencionális és az „ismeretségi novella" kerettörténetének kedélyes elbeszélőjétől megszokott fordulatát a publikum összetételére vonatkozó, kvázi olvasásszociológiai mozzanat beiktatásával fordítja ki. Azt sugallva, hogy nem (csak) a hagyományos, literátor/magasan képzett közönséghez beszél. A *nyájas*/*birkanyájas* csere azonban olyan szójáték, *pun*, amely a származékszó bevett és a megszólítási formulában kizárólagos jelentését (*kedves*) a *nyájas* szó történeti-etimológiai alapszavának (*nyáj*) melléknévképzős alakjával,[553] annak szószerinti jelentésével helyettesíti be. Az implicit szerző aposztrophéja az elhomályosult alapszó jelentését úgy hozza játékba, hogy a két jelentéslehetőség párhuzama az olvasás jelenében nem is feltétlenül belátható. A humor forrása éppen a két jelentés távolsága (a megszólított *kedves* és birkanyáj *tulajdonosa*), az alapszó és a jelentéstágulással kialakult új jelentés helyettesítése ugyanakkor magára a nyelvre irányítja az olvasás fókuszát. Vas Gereben meglehetősen egyszerű szójátékában a humor forrása a két aktuális jelentés távolsága. Ezt az eljárást Jókai fejleszti majd tökélyre és teszi az elbeszélések nyelvének egyik alapvető technikájává, esztétikai hatáselemmé, az elbeszélés nyelvi eseményévé. Ha a szójátékra alapozott nyelvi humor technikáinak kidolgozásában Kisfaludy Károly beszédmódja fontos előzménye Jókai nyelvének, akkor ugyanez elmondható a kortárs Vas Gereben írásmódjáról is.[554]

Vakabi Zsuzsika megkérésének a történetét részben az elbeszélő harmadik személyű narrációjából, részben pedig az elbeszélő (akkoriban „nemzetes úr") és a vőlegény, Peti párbeszédéből ismerjük meg.[555] Ellentétben Táncsics Faragójával, Peti nem egybefüggő

---

[552] *A róka,* 125. (Pesti Divatlap, 685. Az implicit olvasó kérdését ez a szövegváltozat a dialógushelyzetre utaló gondolatjellel emeli ki, a kötetben kerül idézőjelbe, ami optikailag jobban kiemeli az idézettség tényét.)

[553] Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* II, szerk. BENKŐ Loránd, Akadémiai, Budapest, 1970, 1031.

[554] Vas Gereben újrafelfedezésének hullámairól, illetve az életmű megközelítésében érvényesülő történeti-kritikai szempontokról vö. CSÁSZTVAY Tünde, *Vas Gereben (1823−1868) = A márciusi ifjak nemzedéke: „Nem küzdénk mi sem dicsőség− sem dicsért*", szerk. KÖRMÖCZI Katalin, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000, 449−457. Itt: 455; CSÁSZTVAY Tünde, *Az elveszett és megtalált holttest(ek) esete: Vas Gereben dicsteljes elparentálása = Az irodalom ünnepei: Kultusztörténeti tanulmányok,* szerk. KALLA Zsuzsa, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2000 (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 9.), 212−219. Itt: 215. Szintén ennek a dokumentuma a Vár ucca tizenhét ötödik évfolyamának tematikus száma (1997/1.: *Vas Gereben* [1823-1868]).

[555] A „ráfogott mezőváros", vagyis a falu leggazdagabb embere Vakabi Pál, lánya, Zsuzsika híres szépség, akit az apja „annyival szeretett kevesebbé a bornál, minthogy meg nem itta." *A róka,* 126. (Pesti Divatlap, 685.) Az iszákos nagygazda helyett így Peti, a szolgalegény működteti a gazdaságot, akibe Zsuzsika beleszeret. A társadalmi felemelkedés reményében azonban az apa leányát Szájady úrfinak, a szőlőszomszéd fiának szánja. Peti cselhez folyamodik. Csapdát állít a Szájadyaknak, mert úgy hányja a havat a leánykérés napján, hogy azok a lúdtolvajoknak ásott, álcázott verembe essenek, ahová jóelőre odakészíti a ludat is. (Tollagi Jónás is egy ilyen

monológként számol be a furfangos leánykérésről. A kocsit hajtó fiú az elbeszélő kérdéseire válaszolgatva, lépésről lépésre meséli el a történet egy részét. *A napszámos*hoz hasonlóan *A róká*ban is az a keretes szerkezet elsődleges funkciója, hogy az elbeszélő bizonyítsa a körülmények ismertetésével és a szereplő/szemtanú beszéltetésével története hitelességét, áthidalandó az olvasó/író literátor szerző és közönsége, valamint a falu ismeretlen paraszti társadalma közötti távolságot. Ez a fajta keretes szerkezet és a történések szemtanúinak beszéltetése mindenképpen arra figyelmeztet, hogy a *falusi történet*ek elbeszélőinek hitelessége, tárgyismerete az olvasó számára nem volt magától értetődő. Az *Egy falu, két bakter* lényegben ezt a narrációs technikát fejleszti tovább.[556] A bevezető részből és hat számozott fejezetből álló *falusi történet*nek is két elbeszélője van: az olvasó többszöri megszólításával önmagát színre léptető (implicit) szerző, és János, a kocsis, akivel bakonyi útja során beszélget az elsőfokú narrrátor. A közreadó „szerző" elbeszélését a kocsis és az utas párbeszédes részei követik (1−2. rész), majd a harmadik rész implicit szerzői monológját követően, amely ismét az olvasót megcélzó eszmefuttatás, az elbeszélést egészében János, a kocsis veszi át, az utazó szerzői szólama csak a novella zárlatában kap ismét hangot egy rövid dialógus erejéig. A Vas Gereben által itt is alkalmazott keret a szöveg irodalmiságára irányítja az olvasó figyelmét, hiszen Chaucer a *Canterbury mesék*kel az utazás közbeni történetmondást a novellairodalom paradigmatikus keretező történetévé tette.

Az elbeszélés azonban kétféle implicit olvasót teremt meg a bevezetőben, amely kilenc, egymást követő megszólításból, olvasónak adott „utasításból" áll össze.[557] Az egyik, aki felismeri a szöveg megalkotottságára és az irodalmi hagyományra tett célzást; a másik, akit az implicit szerző többször is megszólít a novella felütésében („Szűrös atyámfia"; „Jó barátom, maradj te csak szűrben, meg ne kivánd azt az uraságot"; „Maradj a viskónál"; „Ne jőj ide, hideg

elálcázott verembe esik!) Apját pedig ugyanaznap a szőlőbe küldi a nyúlra leső Vakabi elé, hogy kérje meg számára Zsuzsikát. Peti apjának rókakucsmáját a részeg Vakabi rókának nézi, rálő, és hogy ne tudódjon ki a baleset, beleegyezik a házasságba. Peti apja éppen úgy áldozatot hoz, mint Nagy Ignác novellájában Péter gazda, de nem az életével, „csupán" sebesülésével váltja meg a fia boldogságát. Vas Gereben Petije ráadásul szorgalmas, érdemes az apa áldozatára.

[556] Összevetve a két szöveget: sikeresen. Váli Béla az egész életmű legkidolgozottabb irodalmi alkotásának tekinti, és ezen túlmenően a „népéletből merített elbeszélések" mesterdarabjának. Váli értekezése az 1880-as évek viszonyát is jól tükrözi a *falusi történet*ek korpuszához, ami azért is különösen tanulságos, mert ebben az évtizedben a német *Dorfgeschichte* és a magyar *falusi történet* is túl van kezdeményező, progresszív korszakán. A nyolcvanas években már nem a populáris kommunikáció körülményeihez jól alkalmazkodó esztétikai irodalmi műfaj, hanem a populáris irodalom műfaja. Váli egyik állítása, hogy a magyar irodalom „e nemben", tehát esztétikai-irodalmi műfajként értett *falusi történet*et általában keveset tud felmutatni; a másik pedig, hogy ennek a szűkös korpusznak „a remeke" *Az egy falu, két bakter*. Vö. VÁLI Béla, *Vas Gereben Radákovits József*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1883/5, 536−558; 1883/6, 738−760; 1883/7, 865−891. Itt: 742. Zsigmond Ferenc is *Az egy falu, két bakter*t tartja Vas Gereben „legkifogástalanabb" alkotásának. Vö. ZSIGMOND Ferenc, *Vas Gereben*, It, 1919/1−2, 1−22. Itt: 20.

[557] Váli az olvasóhoz való odafordulások, a megszólítások tudálékoskodó sorozatát az elbeszélés szövegtestétől idegennek tekinti, amely nem áll szoros összefüggésben az elbeszélt történettel. Vö., VÁLI, *i.m*, 742.

itt a világ"; „Ne menj oda, hol madarat nem látsz"; „Maradj ott a falun" stb.). Ezek a megszólítások azt a benyomást keltik, hogy a szöveg címzettje, elsődleges célközönsége a falusi, képzetlen olvasó, a földműves. A falusi olvasónak címzett üzenet idealizáló faluképe a „tiszta" falut a kiismerhetetlen és kaotikus város fölé emeli:

> Szűrös atyámfia, beh nagyot bámulsz, hogy levett kalappal tekintgeted azt a három emeletes házat; képzelem, mennyit erőködtél, mig kigondoltad, milyen nagy úr lehet az, a ki ott a legfelsőben lakik.
> Jó barátom, maradj te csak szűrben, meg ne kivánd azt az uraságot; elhiheted nekem, nem itt lakik a boldogság; ez a városi nép kineszezte innét, […]
> Maradj a viskónál […] hadd lakjék más ott a cifra házban; – higyed nekem, oly szükében vannak a maguk helyének, hogy még az imádság is bizony sugva fér el.[558]

A novella nyitómondata azonban nyilvánvalóvá teszi, hogy a kétféle tudásbázissal rendelkező implicit olvasó egyidejű játékban tartása csupán a szöveg retorikai terében működhet. Az implicit szerző, amikor odafordul a „szűrös atyámfiához", és elképzeli, mit gondolhat a „harmadik emelet" lakóiról, valójában annak a városi viszonyok között járatos olvasónak közvetíti a falusi ember tévedését, aki pontosan tudja, hogy az urbánus hierarchiában a harmadik emeleten lakni a szegénység legbiztosabb jele.[559]

A megszólítások sorozatában a szerzői szólam azért választja címzettjéül a falusi olvasót, mert a „bűnös várossal" a „tiszta falut" állítja szembe. A falu a szövegben metaforikus és literális értelemben is „tiszta": a bekezdések sorrendjét követve a falut az imádság, a tiszta levegő és harmat, a reggel az ablakon besütő nap, a madárcsicsergés, a növények, a piros arcú gyermekek, az összetartó szomszédság és a haza önfeláldozó szeretete (a paraszt építette fel az országot robottal, és ő adta oda a fiát katonának)[560] jellemzi, vagyis mindaz, amit a városban nem találni meg. Az *Egy falu, két bakter* több motívumot is átvesz a korábban már vizsgált

[558] *Egy falu, két bakter*, 61.
[559] A harmadik fejezet élén az implicit szerzői szólam ismételt belépése ezt az interpretációt támasztja alá: ezúttal a városi olvasót megszólítva reflektál a szöveg saját magára, értelmezve önnön pozícióját az irodalmi szövegek között, szembesítve az olvasót azzal, mit vár el „az irodalom" és mit nyújt majd ez a történet: „Mindazokért, kik az ugynevezett népet az emeletből nézik, van egy mondanivalóm is, a mi voltaképpen nem is ide való. Alakjaim nem a selymes világból valók, hősömet a leányért nem ugrathatom a Dunába, vagy nem állithatunk elő egy bérkocsist, ki a bonyolódás kedveért a legnehezebb pillanatban előugrik, és a kisasszonyt a legközelebb paphoz esketőre vigye. Ismétlem, alakjaim nem azon világból valók, hol esküsznek hirre, névre, becsületre, szentre, boldogságra, de ugyanazok annak idejében ócsóbbért is megesküsznek, – mig a falusi legény bevárja békén a sorsot, melly előkerget egy ollyan valamit, a mit a borzas fejü kritikus bonyolódásnak mond, a mellyen az én emberem, szinte mint a városi hős, meg is házasodik." *Uo.*, 76–77.
[560] *Uo.*, 62.

falusi történetekből: János választottját is Örzsének hívják;[561] János azért szegődik el bakternak, mert szegény kántortanító apja után a hét testvéren kívül nem maradt rá semmi; a lány kezét azért nem kaphatja meg, mert vagyontalan. A novella krimiszerű zárlata azonban újszerű elemnek tekinthető:[562] János sorsában egy bűneset (a rablás és orgazdaság) leleplezése hozza meg a fordulatot. Legfontosabb újdonsága azonban, hogy a bűnös város sztereotípiája (ellentétben az eddigi *falusi történet*ekkel) ez esetben nem ellenpólus nélküli: a „tiszta falu" a természet és a benne élő ember (a test materiális és az érzések, erkölcsök immateriális) romlatlanságának az értelmében is felkerül a magyar irodalom térképére.

A negyvenes évek művészi, irodalmi értékét tekintve messzemenően legjobb *falusi története* Petőfi elbeszélése, *A fakó leány s a pej legény*.[563] A szöveg esztétikai teljesítményének megítélése nemcsak a kortársakat osztotta meg. A meglehetősen szélsőséges értékelések hátterében bizonyosan meghúzódik a *falusi történet* és a *novella* műfaji kommunikációjának különbözősége is; azok az értelmezők, akik novellaként olvasták, joggal érezték úgy, hogy a cselekményszerkezet, a narratív séma, az elbeszélői modalitás és maga a témaválasztás sem felel meg a novellával szemben támasztott olvasó elvárásoknak.[564] Gyulai Pál sommás ítéletét ([a novellákban] csak egypár részlet figyelemre méltó"[565]) éppúgy befolyásolhatta ez a körülmény, mint a Szépirodalmi Szemle kritikáját, amely „a novellaelőadási hangot", a „kerekdedséget" hiányolja a „hosszú előadás" helyett.[566] Hatvany, aki az élvezetes, gördülékeny, vagyis a letisztult és tökéletesre csiszolt magyar prózanyelv első megnyilvánulásaként olvasta, magát a történetet szintén nem tartotta különösen sikerültnek.[567]

---

[561] Zsigmond Ferenc, aki Vas Gereben *falusi történet*eit Immermann írásaival rokonítja, „népi novelláit" többnyire sablonosnak ítéli, a parasztlány valamennyi történetében „szép és derék, és Örzsének hívják". ZSIGMOND, *Vas Gereben*, 17, 20.

[562] Jókai *falusi történet*einek az ötvenes években szintén fontos cselekményalakító mozzanata a bűneset, a „nyomozás", az értekezésben tárgyalt szövegek közül például ilyen: *A falu bolondja* (1853), *Az én galambom nem vált porrá* (1857), *A rézpataki lelkész* (1856).

[563] PETŐFI Sándor, *A fakó leány s a pej legény* = PETŐFI Sándor *Szépprózai és drámai művei*, 117−140. Először: Életképek, 1847/ I. félév, 19−20. (május 8., május 15.), 597−606; 629−639. (A szövegrészleteket a kritikai kiadásból idézem.)

[564] A novella recepciótörtének alapos feldolgozását ld. MARTINKÓ András, *A prózaíró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése*, Akadémiai, Budapest, 1965 (Irodalomtörténeti könyvtár, 17.), 228−232.

[565] GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk* (1854) = GYULAI Pál *válogatott művei,* s. a. r. KOVÁCS Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989 (Magyar remekírók), 413−469. Itt: 437.

[566] *A fakó leány s a pej legény* története „bárminő jó alapul szolgált is a lélektani fejlesztésnek, nem kapta meg a szerzőtül a novellaelőadási hangot; a naivnak látszani akaró forma párbeszédek alkotásában, az átmenetek könnyü kezelésetörténet fordulatakor, hagyják ugyan észrevenni a jó igyekezetet; de mind a mellett, ha jól fejeznők ki magunkat, Petőfi előadása még mindig hosszú (nem hosszadalmas), kerekded helyett." FERENCZI Zoltán, *Egykorú bírálati megjegyzések Petőfinek a lapokban megjelent műveiről (Első közlemény)*, Petőfi-Múzeum, 1889/2, 116−126. Itt:124.

[567] Vö. HATVANY Lajos, *Így élt Petőfi* I−II, s. a. r. KISS József, Akadémiai, Budapest, 1967², I. 935. Hatvany, aki *A nagyapát* „szokatlanul merész írói kísérletként" értelmezte (vö. *Uo*., I. 934.), Petőfi elbeszélő stílusát Jókai retorikusságával állította szembe: „A magyar próza Petőfi tolla alatt vált folyamatossá és élvezetessé. Mégpedig már Jókai előtt s Jókainál tökéletesebben, mert világosabban, átlátszóbban, folyamatosabban, csengőbben és

Arany János Petőfinek, 1847. május 27-én írt leveléből viszont arra következtethetünk, hogy Arany számára Petőfi *falusi történet*ének nemcsak a nyelvi megformáltsága jelentett vonzó, követendő példát.[568] Szinnyei, aki a negyvenes évek második felében megszaporodó „népies elbeszélésekkel" veti össze, ezt a két novellát tartja a korpuszból a legjobbnak.[569] Martinkó szintén a korszak „népies" elbeszélései közé sorolja, és a politikai, valamint „erkölcsnemesítő" elbeszéléseknek abba a hagyományába illeszti bele, amely a harmincas években, Táncsics *Rényképei*ig vezethető vissza.[570] Martinkó ugyan a „népies elbeszélések" kontextusában tárgyalja a már érett novellistaként debütáló Petőfi két, Életképekben megjelent írását, de azokra a sajátosságokra helyezi a hangsúlyt, amelyek a *falusi történet* karakterisztikus jegyeit alkotják. A történetek szereplőinek sorsa, érzelmeik mindig a közösség, a falu társadalmának viszonyrendszerében alakulnak; a harmadik személyű elbeszélésben is fontos funkciója van a másod- vagy harmadfokú narrátoroknak, a „többszörösen keretes elbeszélő szerkezetnek."[571] Martinkó az életképpel való műfaji érintkezés; fikció és valóság bonyolult viszonya; a jelenetező szerkesztésmód, valamint a sokféleségből kialakuló egységesség nyomán jut arra a következtetésre, hogy Petőfi elbeszélései ugyan tartalmaznak népies elemeket, de nem tekinthetőek népies novelláknak, ahogyan romantikus vagy biedermeier elbeszéléseknek sem.[572] Martinkó ugyan nem használja a terminust, de amit leír, az lényegében a *Dorfgeschichte* magyar változata.

Csigolya Márton apja vargamester, maga pedig nagybátyja után a kovácsmesterséget és a kovácsműhelyt örökli meg. Paradox módon a falu Petőfi elbeszélésében lehetne akár város is: az apa alkoholizmusa vagy a másmilyenek kiközösítése, azoké, akiket a „természet megbélyegzett"[573] olyan konfliktusok, amelyeket bárhová helyezhetett volna az elbeszélő. A

---

egyszerűbben. Irodalmunk végzete, hogy Jókai hatását nem ellensúlyozta Petőfié, s hogy a mi prózánk ezért szinte egy egész századig a szónokiasság betege volt." *Uo.*, I. 935.

[568] „Most veszem észre, hogy mindeddig semmit sem irtam. De hát mit irjak? Fakó leányt és pej legényt tudom istenem hogy nem irok, ha a nyelvemet kivetem is. Tudja isten, nem megy nekem az ollyan istória. S honnan tudom ezt? fejemen történt. Neki fogok, uram fia, hogy majd kerekítek egyet: hisz az olly könnyü, ugy megy az a Petőfi rajta, mint macska a ház'ján (értsd: ház héján = padlás), oda is teremtem a czimet vastag betűkkel, mert, a mióta Don Juant olvastam „my way is to begin with the beginning": de a többi nem akar menni. Proza fogott lenni, a legszikkadtabb értelemben vett proza. Azért felhagytam vele, jóllehet Vahot I. már tele szájjal kikürtölte, mit én neki magánlevélben, olly formán érintettem csak, hogy értésére adjam mikép eszem ágában sincs mindég csupán keserves kinnal szült verseimmel tölteni az ivet." ARANY − *Petőfi Sándornak, Szalonta, majus. 27. 1847.* = ARANY János *Levelezése* (1828−1851), s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1975 (AJÖM XV, Levelezés 1.), 89.

[569] Vö. SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig,* II. 211.

[570] MARTINKÓ, *A prózaíró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése*, 229.

[571] Vö. *Uo.*, 238, 246. skk.

[572] Vö. *Uo.*, 246, 251.

[573] Valójában nem a természet bélyegezte meg a fiút, magzati sérülését a részeg és erőszakos apa okozta: „…azon rúgás következtében, melyet anyján követett el apja, képének egész jobb oldala holta napjáig olyan piros maradt, mintha csak tiszta vérrel mázolták volna be." *A fakó leány és a pej legény*, 124.

novella nyitómondata a szövegegész tételmondata is egyben („Jaj azoknak, kiket a természet megbélyegzett!”[574]). Az első bekezdés az előítéletek okait („Ostobaság és gazság, e kettő szüli az igaztalanságot”) elemző, lendületes esszé, amelynek beszélője ellenáll az arcadásnak, az emotív felütés ellenére. A harmadik személyű elbeszélés extradiegetikus narrátori pozíciója közelebb áll a német *Dorfgeschichte* Uwe Baur által is leírt, negyvenes évekbeli műfaji kommunikációs szabályrendjéhez, mint Vas Gereben keretes elbeszélései.[575] Másfelől viszont az elbeszélő „láthatatlansága” a felütésben nemcsak a prosopopoia mozgását blokkolja, hanem az elbeszélő és az elbeszélt történet színhelye közötti metonimikus érintkezést is lehetetlenné teszi. A külső nézőpontú elbeszélő a novella egyetlen pontján lép ki a láthatatlanságból, a lineáris elbeszélés kezdetén, kiaknázva az auktoriális elbeszélés lehetőségét, amikor nem kevés humorral kommentálja a főhős apjának, Csigolya Dánielnek a borhoz való viszonyát.[576] Petőfi novellájában a falu nem a városhoz való viszonyteremtésben válik az események színhelyévé, inkább a hangulatteremtést szolgálja a helyi színezet; a karakterek motivációit, akcióikat és viselkedésüket érdemben nem befolyásolja.[577]

---

[574] *A fakó leány és a pej legény*, 119.

[575] A *Dorfgeschichte* műfaji kommunikációs szabályrendjéhez tartozik, hogy az elbeszélő a zárlatban röviden összefoglalja a karakterek további sorsát. Petőfi ezt az eljárást is átveszi, annak ellenére, hogy a magyar *falusi történet*ekben nem „kötelező” elem. Kerényi Ferenc, aki Petőfi elbeszélését nem *falusi történet*ként, hanem novellaként olvasta, fel is figyelt erre az eljárásra, és mivel a novella műfaji szabályrendjét vette alapul, kompozíciós hibaként értelmezte: „Habár a költő itt sem érzi igazán az elbeszélés kereteit és lehetőségeit, amikor teljes élettörténetnél alább nem adja.” KERÉNYI, Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*: *Kritikai életrajz*, Osiris, Budapest, 2008 (Osiris monográfiák), 288.

[576] „Marci apját Csigolya Dánielnek hítták, és vargamesterember volt. Fiatal korában szép kis vagyont szerezgetett össze, de egyszer eszébe jutott, hogy jó volna már nemcsak szerezni, hanem költeni is, s erre nézve legcélirányosabbnak tartotta, magát a boritalnak adnia, minthogy ezen nemes hivatalban az ember költ ugyan, de mégsem mondhatni, hogy a pénzt kidobja, sőt inkább elnyeli. Csigolya Dániel nagyeszű ember lehetett, mert az ivásba igen hamar beletanult, pedig ez nehéz mesterség, nekem legalább az volt. Én egypár esztendeig gyakoroltam a legnagyobb szorgalommal, míg némi-nemű tökéletességre vihettem. Ez akkortájban volt még, mikor a nagy boritalt virtusnak tartották. Hála istennek, ezek az idők már lejártak, s én úgy elfelejtettem az ivást, mintha soha nem is tudtam volna.” *A fakó leány és a pej legény*, 119−120.

[577] *A nagyapa* hasonlóképpen harmadik személyű narrációjában a tulajdonképpeni történetet maga a novella címszereplője beszéli el, másodfokú narrátorként, hallgatósága pedig az unokákból, a béresből, a szolgálóból és a fagytól megmentendő, az utcáról befogadott koldusból áll, akiről az elbeszélés végén kiderül, hogy a nagyapa történetének időközben tönkrement, a későbbi nagyanyát szerelmével zaklató és a nagyszülők fiatalságát megkeserítő földesura. A zárlatba helyezett fordulat Petőfi első *falusi történet*ét inkább a giccshez vészesen közelítő melodrámává teszi, pedig fikció és valóság, beszélő és hallgató, a történet elbeszélője és szereplői közötti viszony újrarendezése révén izgalmas poétikai kísérlet, még ha sikerületlen is. A harmadik személyű, külső nézőpontú elbeszélés egy pontján a történet egyik szereplőjéből (nagyapa) először első személyű narrátor lesz, a többi karakterből pedig az elbeszélés imaginárius világában a nagyapa meséjének a hallgatója. Ahogyan a mesélő, úgy hallgatói sem sejtik, hogy a mesemondó mellett a történetnek egy másik fontos szereplője is a hallgatók között van. Az öreg koldus kénytelen végighallgatni az áldozat nézőpontjából saját élettörténetének egy szakaszát, és amikor a mesemondás helyzetének megfelelően az unoka, Katica közbekérdez („hát abból a’ gonosz úrfiból mi lett, aki miatt nagyapám és nagyanyám annyit szenvedett?” *A nagyapa*, 115.), a mesemondó helyett a történet másik szereplője, aki addig hallgatója volt a visszaemlékezésnek, válaszol. Jelenlétével és állapotával pedig mintegy tanúsítja a nagyapa elbeszélésének hitelességét. *A nagyapa* megjelenésekor az Életképek szerkesztője arról értesíti az olvasókat, hogy Petőfi *falusi történet*einek ez csupán az első darabja: „Figyelmeztetjük a’ t. cz. olvasó közönséget a’ derék szerzőnek e’ népies szellemben irt legujabb müvére. Petőfi Sándor, kinél jelenleg a’ ’népköltő’ szép nevezetet senki jobban meg nem érdemli, illyféle veszélyekkel szándékozik az általa olly forrón

A falusi kulisszák ténylegesen két jelenetben válnak láthatóvá: a „kocsmai legénységgel” való küzdelemben, és akkor, amikor Bíró Julcsa falun végigvonuló lakodalmas menetére két szóval utal az elbeszélő („a falun végig lakodalmas nép ment fölpántlikázott és kendőzött lovakkal, muzsikaszóval. Marci a kisajtóból nézte”[578]). Az első esetben sem a falusi kocsmát írja le; a hasonlatokban, amelyek az egyenlőtlen küzdelem hőfokát érzékeltetik, a falusi állattartás epizódjai válnak Marci mozdulatainak, akcióinak hasonlító elemévé:

> Marci úgy hányta le magáról őket, mint a bika a szelindekkutyákat. Egyiket a másik után ragadta galléron, s hányta ki a csapszékből, mintha döglött birkák lettek volna. Mikor mindnyája kinn volt, megállt a küszöbön, s ezt mondá, bicskáját kirántva:
> − Még most élve vetettelek ki benneteket; de aki ma még egyszer be mer jőni, az halva röpül ki, tudjátok.
> Ezzel befordult, bort kért, leült és ivott.[579]

A falu Petőfi novellájában azért sem válik fontos, hangsúlyos, „cselekményszervező” kulisszává, mert a cselekménylánc elemei a „másmilyenek”, Csigolya Marci és Pató Sári önmaguk elfogadásáért és elfogadtatásáért vívott (nem sok sikerrel kecsegtető) küzdelmeként rekonstruálhatóak. Az elbeszélés az emberi reakciók és az emberi viselkedés formáinak, mozgatórugóinak tematizációjában érdekelt (vagyis nem az auktoriális elbeszélői szólam reflexióihoz, elemző futamaihoz kötődő lélektani próza ez, hanem inkább az a fajta, az emberre irányuló kíváncsiság, amelyik Jókai elbeszéléseit is jellemzi). A mellékalakok közül Marci nagybátyjának, az öreg kovácsmesternek az egymondatos profilképe is jó példa erre („János mester azon emberek közül volt, kik jótéteményeikért ahogy úgy, egy kis kamatot szeretnek venni, pedig ezáltal nagyon veszt becséből a jótétemény.”[580]). A falu szociális térként abban

szeretett nép erkölcsi ’s értelmi müvelődésére hatni, miért is a’ valódi népbarát őt őszinte örömmel üdvözlendi. Jelen beszélyét egyike elsőrangu költőnknek igen szerencsés kezdetnek nyilatkoztatá a’ dicső pályán; illy tekintélyes ajánlólevél kiséretében bátran nyujthatjuk azt át a’ t. olvasó közönségnek, melly szerzőjét már első föllépése óta kedvenczévé avatta. Szerk.” Életképek, 1847/ I. félév, 6. (február 6.), 163. Frankenburg szerkesztői megjegyzését kommentálva Kerényi Ferenc arra a következtetésre jut, hogy a csillagozott megjegyzés a novella „hevenyészettségét” igyekezett leplezni; és Petőfi csupán a vershonorárium szűkössége miatt, pénzügyi okokból „fanyalodott rá ismét a prózára.” *A nagyapa* kompozicionális és nyelvi fogyatékosságai vitán felül állnak, azonban nem zárnám ki annak a lehetőségét sem, hogy Petőfit, kortársaihoz hasonlóan, foglalkoztatta a *Dorfgeschichte* és az új műfaj irodalmi kommunikációs lehetőségei. Annál is inkább, mert Petőfi „fordítói között Beck az első elismert költő volt, pályája csúcsán”, és Petőfi személyesen is találkozott az új műfajt is művelő Karl Beckkel. Petőfi Bécsben megjelent kötetéről pedig az az Europa közölt ismertetést 1846-ban, amely ugyancsak az új műfaj, a *Dorfgeschichte* útját egyengette. Mindezek alapján szinte kizárt, hogy ne akarta volna kipróbálni magát ebben a műfajban is. Vö. KERÉNYI, *Petőfi Sándor élete és költészete,* 287−288; 253−255.

[578] *A fakó leány és a pej legény*, 137.

[579] *Uo.*, 136.

[580] *Uo.*, 125.

sem különbözik a várositól, hogy a csábítások és kísértések éppen úgy jelen vannak itt, mint a korszak falusi történeteinek vagy életképeinek távoli és idegen városaiban. Petőfi elbeszélésében a Bíró Julcsa bukását előidéző kísértés a falu ismerős világába helyeződik, a csábítás színtere a (szomszéd) falu.[581]

Eötvös József *falusi történet*ei, az *Egy tót leány az Alföldön* és a *Téli vásár* elbeszéléstechnikai szempontból és a karakterek akcióinak lélektani motiváltságát illetően is Petőfi novellájához kapcsolhatóak, miközben az életkép és a *Dorfgeschichte* addigi hagyományából számos motívumot örökítenek tovább. Ferenczi Zoltán szerint Eötvös tudatosan törekedett az auerbachi minta követésére:

> Alig fejezte be Eötvös nagy államtudományi művének II. részét 1853 végén vagy 1854 január első felében, már különböző szépirodalmi tervek foglalkoztatták. Január második felében hozzá fogott egy régi tervéhez, t. i. Auerbach *Dorfgeschichten* czímű művei mintájára oly magyar népi elbeszélések irásához, melyek a mellett, hogy szelid vagy komor idylli képek a nép életéből, mély erkölcsi hatással nemesítsék a nép lelkét. Ő már 1845 márcziusában, mint a „Népkönyvkiadó Egyesület" alelnöke indítványozta Auerbach e művei átdolgozását s báró Jósika ajánlkozott is az első füzet lefordítására, de akkor abban maradt; most Eötvös, a mi helyesebb, fordítás helyett eredetieket írt. Így készült 1854-ben *Egy tót leány az alföldön* (Beszély), *A molnárleány* (október hó) és 1855 elején *A téli vásár*. Mindezeket ő egy album számára írta, melyet Arany, Csengery, Gyulai, Kemény, Vörösmarty és ő *Hat író könyve* czím alatt akartak kiadni 1854 márcziusában. Ez elmaradt s helyette jelent meg *A magyar nép könyve*, melyben ez elbeszéléseit, mint valóban a legjobb helyen, kiadta. Ezek az elbeszélések közelebbről annak eredményei, hogy Eötvös ez időben mezőgazdasággal is foglalkozván, alkalma nyílt szenttornyai birtokán, mely neje hozománya volt, érintkezni a néppel. [582]

Ferenczi tehát az inspiráló irodalmi minta mellett lényegesnek látja az elbeszélések megszületésében a tapasztalati tudás szerepét. Eötvösnek ez a négy novellája Dux Adolf fordításában 1862-ben *Ungarische Dorfgeschichten* címmel, önálló cikluskénti jelent meg a Neuestes belletristisches Lese-Cabinet füzetes kiadásában, a ciklus címével utalva Auerbachra

[581] Marci kétszer nézi végig Julcsa „átvonulását a falun": először az esküvői menetben, menyasszonyként, másodszor pedig, amikor a házasságtörő asszonyt a „férje lóhátról hajtotta végig a falun karikásostorral." *A fakó leány és a pej legény*, 138. Az ellenpontozó, negatívba fordított ismétlés a novella pozitív végkifejletét készíti elő.
[582] FERENCZI, *Báró Eötvös József (1813−1871)*, 192.

és a műfajra.[583] Ferenczi a „tapasztalati tudás” hangsúlyozásával éppen azt a mozzanatot emeli ki a *falusi történet*ek narratív hitelének összefüggésében, ami miatt Auerbach maga is a harmadik személyű, extradiegetikus elbeszélés (és az ennek az elbeszélői pozíciónak a nyomán kialakítható látószög) lehetősége mellett döntött. Auerbach számára a harmadik személyű elbeszélés „külső” nézőpontja semlegessége okán tűnt alkalmas megoldásnak, amely áthidalni látszott a *Dorfgeschichte* egyik kulcsfontosságú kérdését: miként lehet *hitelesen* a városi, de legalábbis képzett olvasónak az ismeretlen falusi kultúráról úgy beszélni, hogy az számára is érthető legyen, és fel is kínálja az azonosulás lehetőségét.[584] Auerbach elbeszélője azonban *nem láthatatlan*: pozíciója extradiegetikus ugyan, kívül áll a jelenkori, éppen elbeszélt történet viszonyrendszerén, ám egykori földiként, a faluból elszármazottként ismeri karakterei múltját és a történetek jelenidejéhez képesti jövőjét is. Eötvös azzal, hogy Nagy Ignáczhoz és Petőfihez hasonlóan szakít az „ismeretségi novella” jól bejáratott, és a két elbeszélő interakciójára építő hagyományával, látszólag a legközelebb kerül ahhoz a *Dorfgeschichté*hez, amelyről a negyvenes évek összefüggésében Uwe Baur beszélt. Eötvös elbeszélései azonban mégsem ezt a műfaji kommunikációs szabályrendet követik: nemcsak, mert az elbeszélő láthatatlan marad, vagyis az olvasó nem rendelkezhet azzal a tudással, milyen forrásból ismeri a narrátor azt a világot, amelybe történetét helyezte. Azért sem, mert a történetei ugyan katasztrófanovellaként indulnak, de nem katasztrófanovellaként végződnek, és a tragédiák meg- vagy feloldására ráadásul a falu imaginárius terében kerül sor. (Nagyon jellemző, hogy a *Téli vásár* fabulája a kivándorlás mozzanatával kezdődik, és a visszatéréssel, a család újraegyesítésével zárul, vagyis ez pont a fordítottja annak, amelyet a *Dorfgeschichte* műfaji kommunikációs szabályai a fabulára vonatkozóan „előírnak”.) A harmadik személyű, láthatatlan és omniszciens elbeszélés, amely a 19. századi realista próza egyik eszköze, Eötvös novelláiban a falusi életképek Vas Gereben által sikerre vitt és a népszerű irodalom igényeit is kiszolgáló, a „tiszta falu” mitológiájára építő, idealizáló változatával, és a táncsicsi, egyszerre szociografikus és

[583] Joseph EÖTVÖS, *Ungarische Dorfgeschichten*, Neuestes belletristisches Lese-Cabinet: der besten und interresantesten Romane aller Nationen in sorgfältiger Übersetzung, übers. Adolf DUX, Lieferung 546−549, Hartlebens's Verlag, Pest, Wien, Leipzig, 1862. (Erster Theil (546−547): I. *Ein Jahrmarkt im Winter*; II. *Ein Ungar in der Schweiz*; Zweiter Theil (548−549): III. *Des Müllers Töchterlein*; IV. *Ein slovakenmädchen im Alföld*) Eötvös József Szalay Lászlónak Gasteinból írott, 1858. augusztus 29-én kelt leveléből viszont az derül ki, hogy elbeszéléseinek magyar kiadásakor nem törekszik a műfajiság elkülönböztetésére, az „elbeszélés” megnevezést találónak, megfelelőnek tartja. Vö. [EÖTVÖS József] *Szalay Lászlónak (1858. augusztus 29. Gastein)* = EÖTVÖS József, *Levelek*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Magyar Helikon, Budapest, 1976 (Eötvös József művei), 230.

[584] Uwe Baur szerint a negyvenes évek *Dorfgeschichtéjé*t éppen a látószög különbözteti meg a leginkább a romantikus, falusi tematikájú elbeszélésektől: a romantikus vagy biedermeier novellákban ugyanis (ilyennek tekinti a *Bekanntschaftsnovelle* elbeszélői viszonyait is) a városi elbeszélő, mint „közvetítő” lép fel, így az olvasó az ő városi nézőpontjával tud csak azonosulni. Vö. BAUR, *Dorfgeschichte*, 208.

szentimentális hagyománnyal keveredik.[585] A cselekménymag mindkét esetben a szabad párválasztás konfliktusa, de Vas Gereben *falusi történet*eihez képest Eötvös novelláiban a megoldás nem a népmesei furfang, a cselvetés; a pozitív végkifejlet racionális döntés, megfontolás eredménye. Az *Egy tót leány az Alföldön* első része drámai erővel megrajzolt életkép:[586] az otthonuktól távol munkát vállaló mezőgazdasági bérmunkások sorsát egyetlen, tragikus eseményen (a tót napszámos halálán) keresztül inszcenírozó jelenet akkor fordul át valódi elbeszélésbe, amikor Apostagi János a haldokló három év körüli kislányát a karjára veszi, és magához öleli saját fiával, Pistával együtt. A két, egymás nyelvét nem értő férfi között a testbeszéd, az ölelés gesztusa pecsételi meg az egyezséget, Apostagi ígéretét, hogy a gyermeket nem hagyja a sorsára. Apostagi döntését az elbeszélő nem misztifikálja vagy heroizálja: az olvasó ugyan ekkor már tudja, hogy Apostagi balesete, hosszú betegsége, és ebből következő anyagi csődje az oka, hogy kisfiával együtt kukoricamorzsolást vállal, ami a gyermekek, nők, aggok (szerény) kereseti lehetősége. Az elbeszélő világossá teszi Apostagi érzelmi motivációit: a kislány sorsa saját kislányát juttatja az eszébe, a haldokló aggodalmában saját gyermekei iránti aggodalmát ismeri fel. Az empátia irányítja döntése meghozatalában, amelyet helyesnek tart („Hisz magamnak is öt gyermekem van, nem vagyok pogány, hogy e szegény párát elhagyjam.”[587]), ez azonban nem jelenti azt, hogy ne látná tisztán a jó döntéssel is együtt járó nehézségeket.

A novella második része az egynapos gyalogút és a hazaérkezés elbeszélése. Apostagi félelme és szorongása két okra vezethető vissza: egyfelől betegen vállalta a hatodik gyermek eltartását, másfelől olyan döntést hozott, amelynek következményei nemcsak őt, hanem feleségét, gyermekeit is érintik, vagyis részint a felesége helyett is döntött. Az úton Apostagi pontosan megtervezi, hogyan mondja el feleségének a történteket, majd a fejezet második felében a férj és feleség párbeszédéből megtudjuk, miként sikerül a „kivitelezés”. A novella első két fejezete pontos képet ad arról, miben különbözik Eötvös *falusi történet*e a műfaj előzményeitől. A mezőgazdaságból élő paraszti társadalmat egyfelől jóval rétegzettebbnek

[585] Az aforisztikus tömörség és a természetes elbeszélőhang okán tekintette Sőtér István kezdeményezőnek Eötvös „érdemtelenül mellőzött” novelláit; az *Egy tót leány az Alföldön* és *Téli vásár* letisztult szerkezeti megoldásai mellett a falureprezentáció „idillikusságát” emelve ki. Lényeges lehet ugyanakkor, hogy Sőtér, aki A falu jegyzőjét egyértelműen kapcsolatba hozza Auerbach „parasztnovella-gyűjteményével”, Eötvös novellái kapcsán nem tér ki a lehetséges szerkezeti és motivikus párhuzamokra. Vö. SŐTÉR István, *Eötvös József,* Akadémiai, Budapest, 1967², 287−289.

[586] Tannovellaként értelmezi: DEVESCOVI Balázs, *Egy sokszínű tannovella:* Egy tót leány az Alföldön = *Eötvös-újraolvasó: Tanulmányok Eötvös József születésének bicentenáriumára*, szerk. DEVESCOVI Balázs, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2018, 101−111.

[587] EÖTVÖS József, *Egy tót leány az Alföldön* = EÖTVÖS József, *A nővérek – Elbeszélések*, s. a. r. KULIN Ferenc és KERÉNYI Ferenc, Magyar Helikon, Budapest, 1973 (Eötvös József művei), 533−562. Itt: 536. (A továbbiakban a szöveget ebből a kiadásból idézem.) Először: A magyar nép könyve, 1854/4 (1854. szeptember 21.), 248−272.

mutatja, mint elődei. A szegény/gazdag kontúrtalan, népmesei dichotómiájából kilépve relativálja, árnyalja, mit is jelent a paraszti társadalmon *belül* a „szegénység" és a „gazdagság". A szociografikus mondanivalót jó ritmusérzékkel, elsősorban az olvasó érzelmeire hatva, a négy részből álló elbeszélés felütésében, az apa haldoklásának és a gyermek árvaságra jutásának elbeszélésével kapcsolja össze. A házastársak közötti párbeszédet az auktoriális elbeszélő kommentárja vezeti be, egyetlen mondat erejéig felfüggesztve ezzel a láthatatlan elbeszélő addigi neutralitását.

> Lesznek, akik János gazdát talán gyöngének, feleségét pedig sárkánynak fogják tartani. Az egészben csak annyi áll, hogy Apostagi, ki mindig békeszerető ember volt, a múlt tél óta, mikor két hónapnál tovább feküdt ágyban, s felesége nélkül végképp elpusztult volna, még inkább meg volt győződve, hogy minden dologban az asszonyt is szó illeti a háznál. A szomszédság ugyan s néha maga János gazda is úgy gondolta, hogy a szó, melyet Apostaginé emelt, olykor talán kelleténél hangosabb volt, de ha már a szentírás szerint a nőt a szegényember sövényének rendelte Isten, úgy ahol e sövény hiányzik, a jószág elpusztul: lehet-e rossz néven venni, ha e sövényben itt-ott egy tüske is találkozik? Ha elég asszony van a városban, ki, ha ránézünk vagy beszélni halljuk, angyalnak látszik, s pedig nem az: miért ne legyen falun itt-amott egy olyan, ki nem néz ki s nem beszél angyalok módjára, de azért mégis az?[588]

A falu és város szembeállítása a novella egy későbbi pontján is a látszat/valóság összefüggésében kerül elő.[589] A városi és a falusi asszonyok között az az összekötő kapocs, hogy egyik sem feltétlenül az, aminek látszik, a chiasztikus szerkezet azonban a látvány (óhatatlanul nemcsak mentalitásbeli, hanem esztétikai értékpólusán) a városhoz, míg a valóság (tapasztalati és erkölcsi értékpólusán) a faluhoz köti a pozitív minőséget. A sikerrel kapcsolatosan a harmadik fejezetben az elbeszélő éppen abban látja a kétfajta viselkedési kultúra közötti különbséget, hogy míg a falusi gazda a valóság láttatásában, addig a városi éppen a valóság elfedésében, a látszat és a valóság dichotómiájának megképzésében érdekelt.

---

[588] *Uo.*, 542.

[589] „Városi ember, ha évekig fáradozott, hogy magának pénzt, befolyást, szóval tekintélyes állást szerezzen, s végre nagy nehezen célját érte, a világért sem mondaná meg senkinek, mit tart magáról, tiltakozik, ha befolyásáról szólnak, s ha pénzét említik, a rossz időket szidja. Városban alig találkozik ezer ember közt egy, ki magát szerencsésnek vallaná; mindenik felpiperézi magát fájdalmával, csalódásával, mintha dicsőségére szolgálna, hogy a legkisebb érintésre feljajdul, s igen sokszor megcsalatta magát. A falusi ember tudja, hogy akinek termése mindig legrosszabb a határon, nem is jó gazda: s azért mindenki abban keresi vagyona egyik s talán legfőbb élvezetét, ha azzal a maga idején kérkedhetik is." *Uo.*, 547.

Az elbeszélő szükségesnek tartja János gazda viselkedésének magyarázatát, nem akarja, hogy az olvasó félreértse motivációit. A gazda számára a felesége egyenrangú partner, mert munkatárs, aki nemcsak a család, hanem a gazdaság működtetésében is nélkülözhetetlen. Bár az elbeszélés a továbbiakban az idillikus *falusi történet*ek vonalvezetését követi (Apostagit megjutalmazza az Úr jócselekedetéért, minden vállalkozása sikerül, nagygazda lesz belőle), a fogadott (vagyis nemcsak nincstelen, de gyökértelen) lány, Julis és Apostagi Pista házasságába végül azért egyezik bele Apostaginé, mert Julis jó munkaerő, kitűnő gazdasszony. A falureprezentációk sorában Eötvös novellája nemcsak irodalmi értéke okán tarthat igényt a mai olvasó figyelmére, hanem azért is, mert a női szerepértelmezésnek a *falusi történet*ekben egy korábban ismeretlen, új típusát alkotja meg. A *falusi történet*ek nőalakjai ugyan sokfélék, de általában a hagyományos női szerepeket testesítik meg. A *Téli vásár*[590] Viktája is dolgozik, egyedül hajtja a vásárra eladni anyja utolsó tehenét, de őt ismeretlen nagyapja menti meg. Apostaginé azonban nemcsak férjének, családjának is a megmentője, olyan cselekvő, gazdálkodó asszony, akinek nemcsak véleménye van, de egyenrangú társa férjének a paraszti gazdálkodásban.

Sőtér István, aki a novellák esetében nem, *A falu jegyzőjé*nek összefüggésében komolyan mérlegelte Auerbach Eötvösre gyakorolt inspiráló hatását.[591] Nem ok nélkül. Bár Eötvös maga *falusi történet*ek írására csak az ötvenes években vállalkozott, az 1845-ben megjelent regény, amelynek a *falu* a címében is szerepel, több, karakterisztikus poétikai eljárását is a *falusi történet*ektől kölcsönözte. Címszereplője, Tengelyi Jónás, akárcsak Kisfaludy Jónása, jegyző, nemesember, az a falusi értelmiségi, aki összekötő kapocs a nemesi udvarházak és a falu paraszti társadalma között. A regény felütésében a falu homályos, elúszó képként jelenik meg, amely az idegen tekintet számára *láthatatlan*. Az egymást követő falvak éppen úgy nem különböztethetőek meg egymástól a külső szemlélő számára, ahogyan az alföldi táj egyes részletei; az utazóban az alföld és az alföldi falu a tenger egyhangúságát idézi fel. Az elbeszélő nem kevesebbet állít, mint hogy a falu és a táj „egyéni" arculata csak annak tárul fel, aki közelebbi ismeretségbe kerül vele. (A regény felütésében ez egyszerre olvasható fenyegetésként és ígéretként: fenyegetésként, hiszen olvasóként, tehát idegenként, olyasmibe szeretnénk bepillantani, amit nem láthatunk; és ígéretként, hiszen a regény olvasójaként mégiscsak beléphetünk a falu és a táj imaginárius világába, amelynek sajátszerűsége, hogy csak „belülről" szemlélhető.)

[590] EÖTVÖS József, Téli vásár = UŐ, *A nővérek – Elbeszélések*, 563−596. Először: EÖTVÖS József, *Téli vásár*, A magyar nép könyve 1855/3−4 (1855. május 20.), 117−145.
[591] Vö. SŐTÉR, *Eötvös József*, 157.

> Aki tiszai alföldünknek egy részét bejárta vagy annak bármely táján csak pár napig tartózkodott: bátran mondhatja, hogy az egészet ismeri. Mint bizonyos családok arcain, úgy itt az egyes vidékeknél csak közelebbi ismeretség után vehetni észre egyes különbségeket, s az utas, kit homokos síkjainkon kocsijában álom nyomott el, ha pár óra múlva fölébred, csak izzadó lovain s azon: hogy a nap alább szállt, veszi észre haladását. A vidék általános jelleme, sőt egyes részletei éppoly kevéssé emlékeztetik őt erre, mint azt, ki a *tenger közepén* duzzadó vitorlákkal előrehalad. – A messze elnyúló legelők, melyeknek változatlanságát csak itt-ott egy vedertelen gémeskút vagy félig kiszáradt láp körül sétáló gólya váltja föl, s a rosszul mívelt szántóföldek, melyeknek tengerijét s búzáját isten után csak az őrzi meg, hogy a lopás is némi fáradságba kerül: − itt-ott egy magános tanya, hol bozontos kuvaszok ugatva a birtok szentségét hirdetik, s a múlt évről fölmaradt széna- s szalmaboglyák arra intenek, hogy a birtokosnak vagy fölötte sok takarmánya, vagy igen kevés marhája van; − ezt látta, midőn szemeit behunyta, ezt, midőn azokat ismét fölnyitá. Magok a tornyok, melyek, midőn utószor körültekintett, hegyes oszlopokként álltak a róna távol határain, úgy látszik, mintha vele utaztak volna, legalább köztök s azok között, melyeket most lát, éppoly kevés különbséget vehetni észre, mint a falu, melyhez akkor közelített, s azon helység között (habár város volna is), mely felé lovai most ügetnek.[592]

A bédekkerszerű, leíró elemek nem az egyedire, hanem az ismétlődőre vonatkoznak; a hasonlatok sora pedig a táj(leírás) irodalmiságát teszi jelöltté.[593] Tiszarét határának leírásában a „rosszul mívelt” szántóföldek ellenpontjaként a környék birtokosainak, a Rétyeknek az „ángolkertje” jelenik meg „paradicsomként”. A „paradicsom” leírása azonban ironikus: a kert „már majdnem harminc év előtt ültetett fái a homokos földben hihetetlen magasságra nőttek”, a nagy tó, amelyben ugyan kevés a víz, de az „szebben zöldellt, mint maga a pázsit”, és „esős napokban sokkal homokosabbnak látszott az utaknál”.[594] A tiszaréti jegyző tekintélyét, az őt övező köztiszteletet az elbeszélő a városi nyilvánosság perspekítvájából érzékelteti, amikor azt állítja, hogy a köz véleményére „egy falu szűk korlátai közé szorítva biztosan építhetünk.” Hiszen: „A színhely nagyságával nőnek a csalódások, kis színpadon csak azon hibák nem

[592] EÖTVÖS József, *A falu jegyzője*, szerk., bev. WÉBER Antal, Magyar Helikon, Budapest, 1974 (Eötvös József művei), 25.
[593] Hasonlatok sorát egy feltételes azonosítás zárja le. A hasonlított−hasonlító párok: *vidék−család*; *alföldön utazó−tengeren utazó* (*alföld−tenger*); *torony−hegyes oszlop*; a feltételes azonosítás: *falu−város*.
[594] *Uo.*, 27.

vétetnek észre, melyek nem léteznek."[595] Az elbeszélő a falut nem a falusi jegyző nézőpontjából minősíti „szűk korlátok közé" szorított, „kis színpadnak"; ez sokkal inkább az olvasóval összekacsintó, a közmegegyezésre ráhagyatkozó elbeszélő perspektívája. Az esti falu leírása a regény harmadik fejezetében (hasonlóan Kisfaludy Károly eljárásához) olyan ekphrasziszként is olvasható, amelynek deixise a 19. század zsánerfestészetére mutat,[596] feltehetőleg azért, mert a képleírás elemei a 19. századi népiesség falu-sztereotípiáiból állnak össze (*csend, harangszó, játszó gyermek, beszélgető emberek*):

> Tiszarét helységében, hová a jegyzővel s lelkésszel mi is visszatérünk, azalatt csend s béke uralkodik. Egyes munkások, kik a mezőről hazatérve, kaszával vállaikon házaik felé ballagnak, itt-ott pár csevegő szomszéd a kapuk előtt vagy egy gyerekcsoport az utca közepén, porban játszva, ez minden, mit észrevehetünk, s mi felett az estharang elzengi dalát, lassú kongásokban, mintha fáradva volna ő is, s félig szunnyadozva mondaná el esti imádságát.[597]

A falu lakói a leírásnak ezen a pontján – és később is – arctalanok: arról, ami az idilli, zsánerképi felszín, a kívülről látható mögött, a házakon belül és a kerítéseken túl, valójában történik, a jegyző lányának, Vilmának az elbeszéléséből értesülünk. Vilma olyan másodfokú narrátorrá lép elő ebben az epizódban, aki szemtanúja az „egzekúciónak", az adóvégrehajtásnak, pontos leírását adja a történteknek, amikor apjának beszámol az eseményekről. Vilma beszédpozíciója arra a kettősségre épít, amelyre Auerbach *Dorfgeschichté*i. Apjának címzett elbeszélése extradiegetikus annyiban, hogy ő maga nem alanya annak a *jogszerű*, ám nem *igazságos* végrehajtásnak, amelynél, nézőként, jelen volt. Az eset, amelyet elbeszél, ténylegesen nem vele történt, mégis részesévé válik annyiban, hogy vele is történik *valami* (más). Átéli a mások kiszolgáltatottságát és a saját tehetetlenségét; hogy az a jogrendszer, amelynek maga a jegyző is része a bürokrácia és a végrehajtóhatalom fogaskerekeként, azok ellen fordul, akiket meg kellene védenie. A falusiaknak Vilma elbeszélésben van nevük, ismeri a falusi családokat, és szolidáris: igyekszik segíteni. Az, hogy az olvasó a falu lakóival, mint az egzekúciói *áldozatai*val ismerkedik meg, a falusiakat olyan zárt (sors)közösségként láttatja, amelynek tagjait mindenekelőtt a jogfosztottság, a hatalomnak való kiszolgáltatottság jellemzi és köti

[595] *Uo.*, 83.
[596] A legismertebbek közül Deák Ébner Lajos *Az aratók hazatérése*, *A falu határán* vagy a *Hazatérő szekér* című festményeire utalhatunk, de Lotz Károly, Than Mór vagy Mészöly Géza több alkotása is említhető volna.
[597] *A falu jegyzője*, 86.

össze. Ez határozza meg a faluközösség önértelmezését is. Vilma beszámolója kétféleképpen idézi Farkasnét, az egyik áldozatot, aki megköszöni, de elutasítja a Vilma által kínált segítséget. A tudósított beszédben először Vilma saját szavaival, elbeszélőként idézi vissza Farkasné szavait, ezt követi Farkasné szólamának szó szerinti visszaadása, ám ez az idézett monológ is Vilma hangján szólalhat csak meg a jegyzőnek szóló beszámolóban. Vilma tehát az, aki hangot kölcsönöz azoknak, akiket a jog rendszere „kizár", nem rendelkeznek a megszólalás lehetőségével:

> Szépen megköszönte jóakaratunkat, de mondá, hogy csak fia szabaduljon meg, s majd segítnek magukon. „Mi, szegények – szóla a többiekhez fordulva, kik addig körülállták – nem hagyjuk el egymást. Ím e jó szomszédom pár napra ágyat ad, ez itt egy cipó kenyeret, ez egypár garast, s úgy talán megsegít az Isten."[598]

Az egyetlen ember, akinek a családján engednek segíteni a falusiak, Viola, mert a főbíró parancsának értelmében feleségén és két kisgyermekén ők maguk nem segíthetnek. Vilma, a jegyző, a nemesember lánya megteheti, amit a jogfosztott parasztok nem, ellenszegülhet a főbíró utasítását végrehajtó katonáknak.

Viola a regény egyik legjobban kidolgozott figurája, akinek fontos szerepe van a cselekmény alakulásában. A falu paraszti társadalmából ő az egyetlen, aki kezdeményező, aktív szereplője lesz a *jegyző* történetének. A történetnek (*story, fabula*) azon a pontján azonban, ahol a cselekmény (*plot, szüzsé*) elbeszélése elindul, már nem tagja a faluközösségnek: az önvédelemből elkövetett gyilkosság miatt lesz „zsivány"; amiért azonban a falu kiveti magából, olyan bűn (Vándory lelkész kirablása), amelyet nem ő követett el. Viola tehetséges ember, tetteiben és gondolkodásában is „nemes", külsejének részletező leírása már a regény elején ezt a benyomást erősíti meg az olvasóban, és a portré zárlatában maga az elbeszélő ki is mondja ezt:

> Viola szép férfi volt. A magas homlok, félig eltakarva holló fürteitől, melyek vállaira folytak, fekete szemének merész tekintete, a férfias kifejezés, mely napbarnított vonásait bélyegzé, s a természetes méltóság, mely magas termetének minden mozdulatában nyilatkozék – akaratlanul arra emlékeztetett: hogy azon emberek egyike előtt állsz, kik

[598] *Uo.*, 100.

> a természettől gazdagon megajándékozva, saját körükben, bármily magas vagy alacsony legyen az, az első helyet foglalják el.[599]

A regény imaginárius világában még két olyan fontos karaktert találunk, aki nem a nemesi udvarházak világához tartozik. Peti cigány és János, a kiszolgált huszár, akiknek a történetében nemcsak az a közös, hogy egykor mindketten a faluközösség tagjai voltak. Petinek azért kell elhagynia a falut, mert a cigányokat kitiltják a településről; Jánost besorozzák, kiszolgált huszárként pedig nem a paraszti gazdálkodáshoz, hanem Réty Ákos szolgálatába tér vissza. A falusiak arctalanságával szemben meggondolkodtató, hogy Viola, Peti és János sorsában közös a faluból való kivándorlás vagy kirekesztettség, a faluközösségből való kizáródás mozzanata. Ha a falusiak mozgásterét a tiltások, a hatalom állandó és fenyegető jelenléte korlátozza, Eötvös regényének sugallata szerint az egyéni mérlegelés és a szabad akaratból kiinduló döntéshelyzetek csupán azoknak a szereplőknek a számára adottak, akik elhagyják a falut, és így vagy úgy, de kívül helyezik magukat a törvényen. Eötvös számára tehát a falu társadalma a negyvenes években még elsősorban a *jog* rendszerének, a jogegyenlőségnek és a személyiségi jogoknak a szempontjából vált megragadhatóvá és elbeszélhetővé.

Hogy a falu a 19. század közepén a magyar regényben mint a jogfosztottság *színhelye* vagy színpada tűnik fel, arra hasonlóképpen jó példát kínál Kemény Zsigmond történelmi regénye, *A rajongók* (1858−1859). Vagyis: míg a magyar próza úttörőjének, Kisfaludy Károlynak a népköltészet, a népdal, a népi kultúra felfedezése irányította a figyelmét a falura, és kínálta a leírás első, kézenfekvő mintáit, addig az 1830-es évek közepétől a falu leírására és megértésére a jogi diskurzus alakítja a leghatékonyabban az értelmezési kereteket, ami nem is áll távol a *Dorfgeschichté*t ebben az évtizedben jellemző politikusságtól. A XVII. századi történet, amely I. Rákóczi György erdélyi fejedelem korában, a szombatosok üldözésének idején játszódik, és a hatalom pszichopatológijának máig egyik legjobb elbeszélést kínálja, a szombatos pap, a „szárdisi angyal” sorsának alakulásán keresztül tematizálja a jobbágyság jogfosztottságát és ennek következményeit. Bár kétségtelen, hogy a történelmi regény mindig csak áttételesen beszél a jelenről, amennyiben az analógiák közvetetten, már az olvasói értelmezésben mutatnak rá az olvasói jelen ellentmondásaira, mégis figyelemre méltó, hogy Kemény miként építi fel a szárdisi angyal történetét. Laczkó István szökött jobbágy: ezt leplezi le Kassai, és használja fel a megzsarolására. Kassai ráolvassa foglyára, hogy a „Laczkó István”

[599] *Uo.*, 106.

álnév: „valóságos neve” *Szőke Pista*. (Amely a Kisfaludy-népdalból már ismerős.[600]) A névtől való megfosztás kettős: nemcsak a közmegbecsülés övezte vezetéknév, de a keresztnév teljes alakja is megvonatik a fogolytól, és a privát, becéző forma lép a helyébe. Ezzel Kassai nemcsak azt juttatja kifejezésre, hogy a jobbágy Szőke Pistát tegezheti, míg a szombatos pap Laczkó Istvánt még magázta, hanem azt is, hogy a leleplezéssel meg is vonta tőle a nyilvánosságban való részvétel lehetőségét, a telkes jobbágy számára csupán a privátszféra létezik, a politikai nyilvánosságban nincs helye. (A népdalból ismert név is ezt fejezi ki.) Kassai jogértelmezése világos: a jobbágy a tulajdona, aki 16 éve nem adott robotot, tizedet, nem állított katonát, nem fizetett adót.[601] A szárdisi angyal számára a legnagyobb csapást azonban az jelenti, hogy felesége, aki nemes ember lánya, és két gyermeke, akik nemes ember unokái, az ő „jogán” Kassai tulajdonává lettek. „Szőke Pistának” még az öngyilkossághoz sincs joga („Te öngyilkolással jogomtól akarsz megfosztani; azonban én sem estem a fejem lágyára. Rajtam túl nem teszesz. Feleséged és gyermekeid bőrén kiveszem, amit benned vesztenék. Most pedig pórruhába öltöztetve tartalak három napig a börtönben.”[602]) A ruháitól való megfosztás, és a pórruhába való átöltöztetés olyan rituális művelet, amely lezárja a kihallgatást és érvényre juttatja Kassai jogait. Kassai számára a szökött jobbágy elfogása nem gazdasági kérdés, olyan eszköz, amellyel ellenfelét, Pécsi Simont akarja tönkretenni.

A „bűnös város” sztereotípiája, amely az olvasás 19. századi divatjának hátterében álló, az olvasást „demokratizáló”, a mindennapi tevékenységek sorába iktató tárcaregény egyik legmarkánsabb témája, az ötvenes évek Jókai-(tárca)regényeibe nem (vagy nem elsősorban) a nemzetközi cirkulációból kerül be és válik középponti motívummá. A magyar korareformkor örökségeként lényeges szerepet töltött be a negyvenes-ötvenes évek falureprezentációs modelljeinek kialakításában, mindenekelőtt a negyvenes évek közepétől az ötvenes évek végéig tartó évtized magyar *falusi történet*eiben. Az életkép és a *Dorfgeschichte,* a *falusi történet* magyar műfaji változataiban a falu gyakran a város olyan ellenpontjaként jelenik meg, amelyet nem a „tisztasága”, hanem a bűnök másfélesége, lakóinak szegénysége, jogfosztottsága vagy a kuriózumnak számító falusi környezet és falusi figurák idegensége különböztet meg; a *falusi történet*ek szerelmi bonyodalmának pedig gyakran éppen az az egyik fontos közlendője, hogy az emberi érzések függetlenek az ember szociokulturális státuszától. Vas Gereben, majd Eötvös József ugyan megalkotják a „tiszta falu” mítoszát, a „bűnös város” a „tiszta falu”

[600] Erről bővebben: ld. az értkezés „A bűnös város sztereotípiája: bűnös város − bűnös falu” című fejezetének 507. lábjegyzetét.
[601] Vö. KEMÉNY Zsigmond, *A rajongók,* s. a. r. NAGY Miklós, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 101.
[602] *Uo.*, 103.

sztereotípiájának ellenpontozó összekapcsolásával, de Jókai *falusi történet*eire ez kevéssé volt hatással. Petőfi és Eötvös *falusi történet*einek örökségét Jókai a karakterek, és a *falusi történet* nyelvének megalkotásában, valamint a narrátori pozíciók kidolgozásában kamatoztatja. *Falusi történet*einek hősei (akárcsak Petőfi és Eötvös hasonló figurái) nem a népmesék kliséiből lépnek elő, lusták, szorgalmasak, elbukók, furfangosak vagy bátrak. Összetett karakterek, akiknek motivációi sokszor ellentmondásosak, és ezekről főként akcióik, viselkedésük tudósítanak. Vas Gereben nyelvi humorát, azt az ironikus beszédmódot, amely a diegézis retorikája és az elbeszélt tárgyiasságok rendje között az apóriák megteremtésével tartja az olvasó figyelmét mozgásban, Jókai a nyelvi műalkotás esztétikai hatáselemévé fejleszti. Vas Gereben *falusi történet*eiből a keretes elbeszélés, az ismeretségi novella narratív lehetőségei azok, amelyeket Jókai jelentékenyen továbbfejleszt. Jókai számára az elsőfokú és a másodfokú narrátor interakciója már nem a hitelesítés lehetőségét teremti meg, hanem a romantikus iróniának azt a modernség felé mutató kétértelműségét, amelyben az olvasó magára marad a történet „igazságára" vagy „hitelességére" irányuló kérdéssel. Vas Gereben igazi nagy találmányát azonban, a „tiszta falu" mítoszát érintetlenül hagyja, ezt majd a későbbi évtizedek populáris irodalmi diskurzusa, a *hazafias irodalom* fedezi fel újra magának.

A *falusi történet* Jókainál és a *Népvilág*

Jókai 1857-es elbeszéléskötete, a *Népvilág*, amely tíz novellát tartalmaz, és a nemzeti kiadás XVI. köteteként került be (a maga kompozicionális egységét megőrizve) az életműkiadásba, Jókai egyik legnépszerűbb novellagyűjteményének tekinthető.[603] Az irodalomtörténet-írás a kötetet sokáig Jókai „népiességének" dokumentumaként tartotta számon.[604] A mai olvasó számára a cím önmagában is félrevezető lehet, hiszen a *Népvilág* olyan írásokat sejtet, amelyek valamilyen módon a népies tematikához, a folklórból vett motívum- és formakészlethez, a paraszti kultúrához, a faluhoz kötődnek. A tíz novellából a nyelvileg és kompozicionálisan is a válogatás egyik legjobb darabjának tekinthető *Emberek és kétlábú állatok: Orbis pictus*[605] fővárosi történet, amelynek egyik helyszíne a Városliget, hősei tárcát olvasnak, színházba járnak, színésznőkkel randevúznak.[606] A *Sic vos, non vobis*[607] kisvárosi; a *Kötél áztatva jó*[608] alcímében is szerepel, hogy *Komáromi mendemonda*; *A hazajáró lélek*[609] szintén Komáromban

---

[603] JÓKAI Mór, *Népvilág: Elbeszélések* I–II, Heckenast, Pest, 1857. A *Népvilág* számos újrakiadást élt meg a jogokért egymással rivalizáló kiadóknál. Heckenast 1872-ben adja ki másodszor; jogutódja, a Franklin-Társulat különféle sorozataiban és azon kívül is tíznél biztosan többször adta ki újra, a „biztosan" megjegyzést azért vagyok kénytelen tenni, mert a nemzeti könyvtár állományában a következő felsorolásban szereplő kiadások nem mindegyike található meg, ezeket a felsorolásban kurziválom (Jókai Mór munkái népszerű kiadás: 1885[3], *1915[13]*; Jókai válogatott művei: 1896[4]; Szépirodalmi könyvtár: 1904[5], 1907[7], 1907[8]; Jókai Mór válogatott munkái: 1908[9], 1913[12]; sorozaton kívül: *1904[6]*, 1910[10], 1912[11].) Révai a Nemzeti Kiadás kötetét négyszer nyomta újra (első kiadás: 1894; utánnyomások: 1903, 1905, 1908, 1913.), 1908-ban sorozaton kívül, 1913-ban pedig a Nemzeti kiadás újranyomásával párhuzamosam a Jókai Mór művei sorozatban is kiadták. Szinnyei Ferenc bevezetőjével és jegyzeteivel iskolai kiadást is készített belőle a Lampel cég, amelyet három egymást követő évben (1899, 1900, 1901) is kiadtak. Többek között ez az iskolai kiadás volt az (egyik) tárgya a Franklin contra Wodianer pernek. Erről: D. SZEMZŐ Piroska, *Jókai kiadói pere élete alkonyán*, Magyar Könyvszemle, 1975/3–4, 262–278. A novellák sorrendje a későbbi kiadásokban sem változott. Az első kiadásban az első kötet az 1–3. (*Kedves atyafiak; A falu bolondjai; A világ vége*), a második a 4–10. (*A népdalok hőse; Keselyeő Péter; Kötél áztatva jó: Komáromi mendemonda; Emberek és kétlábú állatok: Orbis Pictus; Sic vos non vobis; A hazajáró lélek; A rézpataki lelkész*) novellát tartalmazta.

[604] Ebben a tekintetben nagyon érdekes Nacsády József 1967-es, *Jókai és a népiesség az 1850-es években* című tanulmánya. Miközben maga is hangsúlyozza, hogy a *Népvilág* novellái tematikailag nem egyneműek, aközben Jókai „népiességének" programjaként azt az előszót idézi és elemzi hosszan, amely a kötet egészét tekintve kifejezetten félrevezető. „Ebben az értelemben egészen világos, hogy az 1850-es évek első felében az európai romantika egyetemes hatása után és azon belül a népiesség a legelhatározóbb elem, amely Jókai sajátos írói arculatának kialakulását befolyásolja, még ha tárgyilag nem kötődik is kizárólag a parasztélethez és a *Népvilág* cikluson érzünk is bizonyos szerkesztetlenséget, alkalmi elsietettséget." NACSÁDY József, *Jókai és a népiesség az 1850-es években*, Acta Historiae Literarum Hungaricum VII, Szeged, 1967, 29–38. itt: 34.

[605] JÓKAI Mór, *Emberek és kétlábú állatok: Orbis pictus* = UŐ, *Elbeszélések* (1842–1848), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1971 (JMÖM, Elbeszélések 1.), 422–432. Első megjelenése: Életképek, 1848/ I. félév, 1. (január 2.), 18–24. Oltványi az életkép műfajiságával magyarázza, hogy az elbeszélés főhősének a neve és a közlést jegyző monogram („Ó") egybeesik. A novella alapötletét Oltványi szerint Vas Gereben párbaja szolgáltatta. Vö. *Elbeszélések* (1842–1848), 751–752.

[606] Érdekes interpretációja: SURÁNYI Beáta, *Madarak és textuális metamorfózisok: Emberek és kétlábú állatok = A kispróza nagymestere,* 225–239.

[607] JÓKAI Mór, *Sic vos, non vobis* = UŐ, *Elbeszélések* (1850), 426–443. Első megjelenése: Pesti Röpívek, 1850/5, 145–150; 1850/6, 175–180. Győrffy a novella kötetkiadásai kapcsán a *Népvilág* 8 kiadását sorolja fel. Vö. *Elbeszélések* (1850), 793–802.

[608] Első megjelenése: *A magyar nép könyve*, 1855 (II.), 273–277.

[609] Első megjelenése: *A magyar nép könyve*, 1855 (II.), 3–18.

játszódik. A falusi színhely itt is elsősorban az udvarházak, „nemesi fészkek", szolgabírák és lelkészek világát jelenti, de gyakran a különféle társadalmi terek interakciója, a nemesi udvarház, a falu és a város közötti mozgás alakítja az elbeszélések cselekményszervező topográfiáját. (A kötet nyitódarabja, a *Kedves atyafiak* kiváló példa erre.[610]) A kötet első öt elbeszélésében és a zárónovellában a falusi környezet a szcenárió szempontjából is fontos szerepet kapó kulissza, míg a hatodik–kilencedik elbeszélés városi (zömében kisvárosi) közegbe helyezi a cselekményt. A *falusi történet*ek szereplői a falusi társadalom összetettségét, tagoltságát mutatják, ennyiben tehát Jókai folytatója és továbbfejlesztője is a *falusi történet* legjobb magyar hagyományának. Jókai falusi univerzumában nemcsak a kisnemesi, nemesi vagy paraszti szocialitás rétegzett és sokféle; a különböző helyzetű és kultúrájú karakterek találkozásait és interakcióit inszcenírozó cselekményelemek rendre a novellák tematikus csomópontját alkotják, a fabula legfontosabb szervezőelemét képezik. A falu társadalmát ezekben az elbeszélésekben tehát nem a homogén csoportok szembenállása, a polarizáltság írja le, hanem az átmenetek sokfélesége.

A falu bolondjai eredetileg *A falu bolondja* címmel, Jókai három darabból álló *Magyar népvilág: Apró regék a régi jó időkből* című ciklusának nyitó darabjaként, Jókai saját lapjában, a Festetics Leót felelős szerkesztőként és kiadóként föltüntető Délibábban jelent meg 1853. február 20-án.[611] A ciklus elé írt bevezetőt Jókai „családi nevével", *Ásvai Jókay Móricz*ként

[610] Részletes elemzését ld. az értekezés „Szerepminta és előkép" című fejezetének „A *Kedves atyafiak* mint *A kérők* újraírása" című alfejezetében.

[611] A *Magyar népvilág: Apró regék a régi jó időkből* a cikluscím alatt közölt, és a ciklus egészéhez írott bevezetőből (Délibáb, 1853/ I. félév, 8. [február 20.], 243–244.); *A falu bolondjá*ból (Délibáb, 1853/ I. félév, 8. [február 20.] 244–253.); *A kedves atyafiak*ból (a közlésére vonatkozó adatokat ld. 243. lábjegyzet), valamint a *Magyar kocsmárosok* (Délibáb, 1853/ I. félév, 25. [június 19.], 791–795.) című életképből áll. A kritikai kiadás vonatkozó kötete a ciklust nem tartotta egyben, mivel „[a] ciklusból összesen három mű készült el, a harmadikat – a *Magyar kocsmárosok*at – Jókai többé nem tartotta közlésre érdemesnek." A ciklust bevezető bő másfél oldalas szöveget, mint a *Népvilág* című kötet előszavát a kötet sajtó alá rendezője függelékként közli, poétikai jelentőséget nem tulajdonítva a szövegnek; a „régi világ nosztalgikus emlegetéseként" értelmezi. *Elbeszélések* (1853–1854), 591. Vö. [*Bevezető a* Népvilághoz] = *Elbeszélések* (1853–1854), 491–492; 773–775. A ciklusra vonatkozó megjegyzések a jegyzetekben az *Elbeszélések* kritikai kiadásának ötödik kötetében a *Kedves atyafiak* anyagához kerültek, annak ellenére, hogy ez a szöveg a *Magyar népvilág* ciklusának második darabja, és *A falu bolondjai* a kritikai kiadás harmadik novellájaként megelőzi a sorrendben ötödikként felvett *Kedves atyafiak*at. Vö. JÓKAI, *Elbeszélések* (1853–1854), 591–592. *A falu bolondjai*nak jegyzeteiben csupán annyit rögzít a kötet sajtó alá rendezője, hogy a szöveg a *Magyar népvilág* című ciklusban szerepelt. Vö. *Uo.*, 571. A *Magyar kocsmárosok*at a kritikai kiadás sorrendben a hatodikként közli: vö. JÓKAI, *Elbeszélések* (1853–1854), 232–240. Szakács Béla a jegyzetekben a *Magyar kocsmárosok*at Jókai erdélyi útjának tapasztalataival, illetve ennek nyomán az *úti levelek* irodalom és publicisztika határán álló műfajával hozza összefüggésbe, és a zsáner-, illetve pillanatképek füzéréből összeálló írást feltehetőleg a műfaji besorolás miatt is minősíti „jelentéktelennek". Vö. *Uo.*, 614–617. Különösen: 617. A *Magyar kocsmárosok* életképfüzére, ha a saját műfaji kontextusában értelmezzük, bizonyosan nem rossz publicisztikus szöveg, novellaként azonban semmilyen műfaji kommunikációs szabályrend vagy konvenciórendszer alapján nem olvasható. Felvétele a novellák közé jól jelzi azt a nehézséget, amelyet Jókai vegyes műfajú, hetilapokban közölt ciklusai jelentenek a kritikai kiadás sajtó alá rendezője számára. A *Magyar kocsmárosok* felvételét a műfaj nem indokolhatta, vagyis azt kell feltételeznünk, hogy a kritikai kiadás deklarált rendezőelve (műfaj és kronológia) ellenére, mégiscsak a ciklus darabjaként került be az Elbeszélések 5. kötetébe,

jegyezte, amire a következő lapszámban, a *Kedves atyafiak* második epizódjának közlésekor a szerkesztői megjegyzés reagált is:

> Múlt számunkban e beszélykör czime alá, a tárgyhoz és annak hangjához illően dolgozótársunk c s a lá d i neve volt jegyezve, mellyben némellyek méllyebb értelmet keresve, jónak látjuk i r ó i nevét venni vissza.[612]

Az írói név helyett a családi név használatát a szerkesztői megjegyzés a ciklus tárgyával és hangnemével magyarázza: ebből akár az Auerbach nordstetteni történeteiben kidolgozott „hitelesítő eljárás" alkalmazására is következtethetnénk. Jókai ciklusának bevezetője azonban számos elemében ellentmond az auerbachi törekvéseknek; a ciklus darabjai pedig nem a szerző szülőhelyét emelik az elbeszélések imaginárius világának a terébe. (Az „ősciklusban" erről egyáltalán nincs szó; a *Népvilág* tíz novellájából is mindössze három komáromi történet.) Bár a felütés Auerbach szellemében a valósághoz, az itt és mosthoz való visszatérés programját sejteti (a „régi jó idők" a háború előtti, boldog békeidők közelmúltjára utal), a szöveg további része inkább a Vas Gereben vagy Eötvös által megteremtett „tiszta" falu mítoszának továbbírását vetíti előre, amit azonban a ciklust alkotó szövegek nem igazolnak vissza. A ciklus három darabjából szigorúan véve *falusi történetnek* csupán *A falu bolondja* tekinthető.

A bevezetőt Jókai később a *Népvilág* előszavává tette; a Délibábban szereplő ciklus tulajdonképpen a magja, a kiindulása a későbbi kötetkompozíciónak, annak ellenére, hogy a bevezető mellett a *Kedves atyafiak* és *A falu bolondja(i)* további nyolc, 1847 és 1857 közötti szöveggel egészül majd ki. A bevezető modalitása és retorikája, a költői felütés, az első bekezdés sztereotipikus-idealizáló képei, valamint a zárlat Petőfi-utalása a vadvirág-metafora újrahasznosításával azonban inkább zavarba ejtő, különösen, ha a kötetkompozícióban súlyponti szerepet betöltő katasztrófanovellák felől olvassuk újra. Míg az 1857-es kiadásban, az első kötetben a másodikként szereplő katasztrófanovellát két kedélyes-humorisztikus, pozitív végkifejletű történet fogja közre, addig a második kötetben ez a mintázat megfordul, a felütésbe és a zárlatba is katasztrófanovella kerül. A Délibábban a ciklusindító bevezetés annak a dokumentumaként olvasható, hogy a három darabból álló „ősciklus" megindulásakor Jókai már eleve számolt különféle poétikai, retorikai és narratív variánsok lehetőségével, amit az is

az 1853−1854-es novellák közé, olyan „kakukktojásként", amely a fikciós elbeszélések között „publicisztikaként" óhatatlanul is kivívta a „jelentéktelen" jelzőt.

[612] Délibáb, 1853/ I. félév, 10. (március 06.), 309. Az utalás természetesen nem a 9., hanem az azt megelőző, 8. számra vonatkozik.

alátámaszt, hogy az „ősciklus” három darabja mind a narráció, mind a műfaji kommunikáció tekintetében erőteljesen eltér egymástól, amit a szövegek terjedelme a folyóirat könyvészeti kódjának szintjén is jól érzékelhetővé tesz. A három elbeszélést a karakterek és az akciók itt és mostja, a Délibáb olvasója számára a történet egyidejűként érzékelhető imaginárius világa kapcsolja össze; miközben az olvasónak a *falusi történet*től a novellán át az életképig sokféle műfaji kommunikációs formát ki kell próbálnia.

A „tiszta falu” ironikus vagy a romantikus irónia eszközével a narrációban végrehajtott mítosztalanítása (és metafizikátlanítása) a *Népvilág* kedélyes-humorisztikus darabjainak is jellemző jegye; a „népélet”, a kisemberek, a hétköznapi karakterek történeteinek színterét pedig nem korlátozza a falura. Az „ősciklus” éléről a *Népvilág* előszavává tett bevezetőből azonban az is kiderül, hogy a valósághoz való visszatérés auerbachi programján túl Jókai számára a tapasztalati valóság elbeszélhetősége vált a *Népvilág* legfontosabb kérdésévé:

> Mások a költészetet az égben keresik, mi keressük azt a földön. Máskor a költő tanitotta a népet, most tanits te engem lelkem hajlamaitól ölelt nép!... Jöjjetek elém ti rétek, mezők, délibábos rónák, csendes fehér házak, pusztai karámok; − álljatok ki vidám piros lyánkák házaitok ajtajába, gyújtsátok meg a mécset a fonóházban, hadd álljanak a legények leskelődni ablakaitok alá; − kelepeljetek szorgalmas vizi malmok a holdvilágban rezgő folyam tükrén, mikor a fehér ruhás molnár az ablakon kihajolva csendesen hallgatja a távozó hajósok tülkölését; − hintsétek be az utczákat frissen kaszált fűvel, rakjátok ki illatos jegenyeágakkal, midőn az úrnapi zászlókat ünnepélyes menettel körülhordják; − hagyjátok szólani a zenét, rikoltozni a tánczolókat, sírni a menyasszonyt, örülni a vőlegényt a menyegzőben; − lássalak benneteket ti e szabad égnek fogadott fiai, jókedvű pásztornép, gulyások, csikósok szellő paripákon , regényes, magányos csárdákat látogatva. Tünjetek fel előttem ti széles városok, boldog házaitokkal, tornyos szentegyházak, miknek ablakain át a hivek harsogó éneke zeng elé, mig a küszöbben ekklézsiát követő hajadon siratja letépett koszorúit…!
> Hadd gondoljak vissza mind azon víg és kedélyes, szomoru és elgondolkodtató regékre, adomákra, esemenyékre, miknek homályos emléke a régi jó időkből lelkemben fenmaradt: események, minőkkel naponként találkozunk az életben: olly egyszerüek, olly igazak s még is olly érdekesek; szájról szájra adott regék, minőket kedélyes rokkapörgés mellett beszélnek el egymásnak félénk leányzók, olly aggasztó tartalmuak, hogy mese végeztével szinte körülnéz a hallgató, ha nem áll-e a háta mögött az ijedelmes regealak? − vagy minőket víg poharazás közt szoktak felhordani jókedvü férfiak, mikor

a bor megoldá a nyelveket, s egyik tréfás csintalan monda a másikat idézi elő: − bohó mesék, miket leleményes vándordiákok hoztak haza kedélyes csavargásaikból; − kalandregék népszerű királyokról, tündérmondák bübájos elődök felől, hajdankori hősök emlékei, töredék adataiban a hagyománynak, az apró történetek, miket minden elmesélő igy ád elő: „ez itt és itt én velem történt," anecdoták az országhirü különczökre fogattokon kezdve, azon stereotyp alakokig, kiket minden ember személy szerint ismerni vél, el-lesve a zöld asztalok tréfái közül úgy, mint a vándor szinpadok papiros falai mögül, s összefogva mind azt, a mi e két szinpad közé esik, együgyü földmivesek, kaczkiás menyecskék, hírhedett kalandorok, szomorú őrjöngők, könnyelmü diákok, s méltóságteljes táblabirák, országos kortesek, s vitezlő insurgensek, tudós professorok, s kalandos népköltők, tréfás jurátusok s furfangos patvaristak, bámulatos huszárok s próbálttorku kántorok tarka esetei, egész mesekörök egy-egy ismert néposztályról; − ez a nép élete, ez a nép világa.

Az alapszinezet mindenütt ugyanaz: a nép maga magát rajzolja le, egy vonás sem hamis. A mi való benne, az az élet valódisága, s a mi költészet, az az élet költészete. Mindenütt keresztül törik a hervadatlan jó sziv, a nemes könnyelmüség, a fulánktalan húmor, az erőtetlen bánat, a leleményes furfang, a délczeg legénykedés és a nyugodt nemzeti önhit, melly együtt a magyar népéletet annyira jellemzi, s mellynek összesége − a közélet historiája.

Ez életet, e világot rajzolni kivántam én, s a tárgy mérhetlen gazdagsága az, melly visszadöbbent; − ki győzné a mezők minden virágait leszedni? Csupán azt tehetém, hogy kiválogattam azokat, mellyek vándor bolyongásaim közt legkedvesebbeknek tetszettek; mennyi maradt meg észrevétlenül!

A ki a vadon nőtt virágokban gyönyörködik, fogadja tőlem e füzért szivesen.[613]

Az első bekezdés megszólításainak a sora Vas Gereben *falusi történet*eit idézi.[614] Ez az elbeszélői odafordulás azonban nem az olvasóval kezdeményez dialógust, hanem az elbeszélendőkkel, azokkal a tárgyakkal és emberekkel, amelyekről és akikről írni szeretne. A „Jöjjetek elém ti rétek, mezők, délibábos rónák" perszonifikáló aposztrophéja ugyanakkor nem

[613] Ásvai JÓKAY Móricz, *Magyar népvilág: Apró regék a régi jó időkből* [bevezető], Délibáb, 1853/ I. félév, 8. (február 20.), 243−244. A szöveget teljes terjedelmében, betűhíven idéztem. (A kritikai kiadás mai helyesíráshoz közelített szövegváltozatát a szépirodalmi szövegekkel ellentétben ebben az esetben azért vetettem el, mert ez a bevezető, Jókai poétikai szemléletmódjáról is sokat eláruló írás nem kanonizálódott a modernizált változatban.)

[614] Az aposztrophék, a megszólítások és kérdések sorából épülő, „dialogikus" felütésre további példa: VAS Gereben, *Az út melletti kereszt*, Délibáb, 1853/ I. félév, 9. (február 27.), 275−282.

a természet képződményeinek vagy a tájtárgyaknak, hanem a pszichotechnikai eljárással előállított, „belső” képeknek az előhívására vonatkozik. Az ily módon felidézett képek egymásutánja a természetitől a kulturalizált tájakon, a falun át jut el a bekezdés végére egy meglehetősen váratlan fordulattal a „széles városok” megszólításáig. A bekezdés felütésében megszólított „nép” tehát, „akinek” ezúttal a költőt kellene tanítania, a falu és a város lakója, a második szakasz seregszemléje alapján mindenki, aki valamilyen szociális kapcsolatrendszerben létezik. A „szerepcsere”, amelyet a magát meglehetős pátosszal „költőnek” nevező, színre vitt szerző javasol, az író és az olvasó hagyományos viszonyának felforgatására irányul: a tanító (költő) és tanítvány (nép/olvasó) felcserélése a harmadik bekezdés elején, az „élet költészete” birtokos szerkezetében tulajdonképpen megismétlődik. Az első bekezdés falusi életképekből ismerős sztereotípiáinak sorát lezáró „regényes, magányos csárda” szintagma jelzőkettőzése ebben az összefüggésben is értelmezhető.

Élet és irodalom, esemény, történet és elbeszélés egymáshoz való viszonya a bevezető középponti témája: vagyis az a probléma, amelyet a leglátványosabban a *Népvilág* második elbeszélése, az „ősciklust” nyitó *A falu bolondja(i)* a Vas Gereben *falusi történet*eiből ismert *ismeretségi novella* beszédhelyzetének újragondolásával visz színre. A második bekezdés már a tételmondatában egyenértékűként, egyenrangúként kapcsolja össze a *regét*, az *adomát* és az *eseményt:* az első személyű, szerzőként megszólaló elbeszélő számára (aki az „ősciklus” bevezetőjéhez „privát”, „családi nevét” adta!) mindhárom az *emlékezet* hordozottja. És mint ilyen, csak úgy osztható meg másokkal, ha elbeszéljük. A szinguláris esemény, ami csak a tapasztalójával történik meg, éppen úgy egy történetben ölthet csak verbális testet, szövegtestté válik, mint azok a „vándortörténetek”, amelyeket mesélőik továbbadnak. Az anekdota, az idegen történet pedig ahhoz segíti hozzá az esemény megtapasztalóját, hogy megértse és elmondja azt, amit átélt. A történeteknek az előszó argumentációja értelmében nem annyira az eredete vagy a leszármazása, netán a referencializálhatósága a kérdés: ha ugyanis *minden történet* csak a saját történetünkként beszélhető el, hiszen valakinek a hangján meg kell szólalnia, „hitelessége” a befogadó számára nem azon múlik, hogy személyes, a test által megélt tapasztalásból vagy a hagyományból vétetett-e. Az „itt és itt én velem történt” formulája Ásvai Jókay Móricz számára ezért tűnik fel az első személyű történetmondás par excellence móduszaként, mert „minden elmesélő” *előadásá*t meghatározza, függetlenül attól, hogy kinek vagy minek a történetét beszéli el. A bevezető második bekezdése nem arról akar bennünket, olvasókat meggyőzni, hogy mindaz, amit elbeszél majd, „igaz”. A történetmondás tétje a bevezető tanúsága szerint az *elmesélés* vagyis a történetmondás aktusának a hitelessége. Az első személyben előadott *történet* az argumentáció logikáját követve mindenekelőtt forma;

ebből is következik, hogy hétköznapi elbeszélőkként is mindig már a mások történeteit beszéljük el, saját magunkról is (kész) történetekben beszélünk, amit a bevezető az anekdoták sztereotipikus alakjain bizonyít, „akik" behelyettesíthető figurákként, mindig aktuális elbeszélőjük ismerősei vagy barátai. A majdani előszó jelentőségét nemcsak azoknak az elbeszéléseknek a poétikai újszerűsége igazolja vissza, amelyekben az elbeszélői szólam amellett, hogy megteremti a valószerűség illúzióját, az elbeszélt történet „igazságával" kapcsolatosan különféleképpen, de módszeresen aláássa az olvasói bizonyosságot.[615] Valódi távlatait akkor láthatjuk be igazán, ha a pszichológiai realizmus narratológiai megoldásai felől értelmezzük ezt az ars poétikát. Az elbeszélői realizmus ugyanis, amelyet a leginkább hiányoltak a kortársi kritikusok Jókai elbeszéléseiből, éppen azokkal a narrációs technikákkal teremti meg a „valószerűség" benyomását (azt, amit Dorrit Cohn az elbeszélő fikció paradoxonának nevez), hogy „áttetszővé" teszi az „epikai figurák tudatát".[616] Jókainál ugyan találunk példát a pszicho-narrációra éppúgy, mint az elbeszélt vagy idézett monológra, ezek azonban csak elvétve a lélektani folyamatok reflexiói.[617]

A falu bolondjai narrációs szempontból a *falusi történet*ek Táncsics óta virulens, Vas Gerebennél is jellemző modelljét követi, amely az elsőfokú és másodfokú narrátor interakciójára épül. Keretes szerkezetű, *ismeretségi novella*, két elbeszélővel, amelynek a kerettörténetét az implicit szerző, míg Marcsának, a falu bolondjának a történetét a vén mindenes beszéli el. A két elbeszélő felléptetése, az értelmiségi/városi író és a szemtanú dialógusba léptetése azonban nem azt a funkciót tölti be, mint Vas Gereben elbeszéléseiben. A mindenes „egy pipányi meséje" azért titokban, négyszemközt megosztott történet, mert a helyiek, saját közege számára hihetetlen. A keretelbeszélés nem biztosítani akarja a hitelességet, de nem is szándéka az ellenkezőjéről meggyőzni az olvasót. A mindenes elbeszélésének felütése („Nem is emlékszik már arra senki") olyan történetet vezet be, amelyet elfeledtek; vagyis elbeszélhetetlen és tanúsíthatatlan. A másodfokú narrrátor idézett monológjának a lezárását pedig a mesemondás végének rituális berekesztése jelzi („Az öreg kiverte pipáját, az idő beesteledett már; én megköszöntem a mesét, s kezet szorítva véle, hazaballagtam gondolkodó fővel."[618]) Az elsőfokú narrátor számára tehát a másodfokú narrátor elbeszélése mese, de nem a csoda vagy a fikció értelmében: olyan, az időtöltést szolgáló

[615] A *Kedves atyafiak*ban azzal, hogy idézetekből, irodalmi utalásokból építkezik; *A népdalok hőse*ben szintén az idézetekkel és magával a címmel, amely a történet főhősét eleve költött figuraként, a népdalok „termékeként" viszi színre; *A falu bolondjai*ban a mindenes történetének státuszát elbizonytalanító, és egymásnak ellentmondó keretelbeszélői megjegyzésekkkel; és a sor még folytatható volna.
[616] COHN, *Áttetsző tudatok*, 86.
[617] Erről bővebben a „Hankiss javaslata a korrekcióra" című fejezet végén esik szó, illetve a következő fejezetben.
[618] *A falu bolondjai*, 127.

elbeszélés, amelyért köszönet jár, és amely a gondolkodásnak, a megértésnek a tárgya kell, hogy legyen. Ez a jelenet akár olyan kicsinyítő tükörként is felfogható, amelyben az elbeszélő ahhoz ad kulcsot az olvasójának, miként olvassa ezt a *falusi történet*et. Az eredetileg a Délibáb ciklusa elé írt bevezető alá is támaszthatja ezt az értelmezést, amennyiben az olvasó figyelmét a történet referencializálhatóságának (az igaz vs. hamis) kérdéséről az elbeszélt történet értelmezésére irányítja, arra, hogy amiképpen az elsőfokú narrátor által meghallgatott történet, úgy az olvasott *falusi történet* is olyan elbeszélés, a történet értemében vett mese, amely mindenekelőtt a befogadó gondolkodási, értelmezési műveleteinek a tárgya, és ebbéli minőségében akkor is lehet hiteles, ha nem referencializálható.

A falu bolondjai esszéisztikus felütése Petőfi *A fakó leány s a pej legény*ének módszerét követve annak az emberi/szociális problémának a tárgyalásával indul, amelynek azután maga a történet egy konkrét esetét beszéli el (intézmények híján a falusi/városi közösségek gondoskodnak a „bolondjaikról").[619] A kerettörténet auktoriális elbeszélése azonban (a Vas Gerebennél már leírt módon) úgy viszi színre az író-elbeszélő alakját, hogy pontosan számot ad az elsődleges történet elbeszélőjével és szereplőivel való megismerkedésének körülményeiről, és ezen túllépve arról is, miként értelmezik, kommentálják a tulajdonképpeni történetet a helyi paraszti közösség más tagjai. Ennek azért lehet különös jelentősége, mert az implicit szerző mint elsőfokú narrátor a keretelbeszélést annak a tisztázásával kezdi, ki is számít szerinte azon a vidéken parasztnak,[620] a Marcsa megőrülésének történetét megkérdőjelező Kata asszony viszont a paraszti önértelmezéssel konfrontálja az olvasót.[621] A „külső" és a „belső" nézőpont mozgása, ütköztetése tehát végig fontos komponense a narrációnak. Az íróként színre vitt elbeszélő nemcsak arról számol be, hogy Csongrád megyei tartózkodása idején „tisztes

[619] „Nálunk még nincs országos intézet azon boldogtalanok számára emelve, kiknél a lélek megszakasztá örök összeköttetését isteni eredetével. Azt tartók, hogy ahol az okos embereknek sincs házuk, hogy lenne a bolondoknak. Ilyenformán hazánkban csaknem mindegyik városnak, falunak megvan a maga bolondja, kiket minden gyermek ismer, s később, midőn a gyermekek megvénülnek, még a vén emberek is, mert a bolondok sokáig élnek. Az emberek megszokták őket úgy tekinteni, mint a közönség árváit, s ahelyett, hogy láncokat raknának rájok, s kemény rostélyok mögé zárnák, hagyják őket ártatlan hajlamaik után járni, kóborolni magányos erdőkben, összeszedni haszontalan mezei virágokat (az őrültek mind úgy szeretik a virágokat), vagy elheverészni naphosszat a verőfényen, bámulni a teleholdat, s ujjongatni széles kedvvel az utcákon, s senki sem törekszik őket megfosztani az áldott szabad légtől, az úttalan erdők utáni vágytól, a megszokott méla, badar beszédektől, s a rokonszenvű holdvilágtól. Mindig akad jó lélek, ki, ha megéheznek, enniök ad; ha elrongyosodtak, felruházza őket, s ahol elestelednek, ott megvirradnak, mint aki örökké utazik." *A falu bolondjai,* 116.

[620] „Néhány év előtt Csongrád megye egyik népesebb helységében voltam sok ideig, s ezalatt többször volt szerencsém az ottani tisztes földmívelőkkel társalkodni. Mint tudva van, ott parasztembernek hívatik s bundában és vászonköntösben jár akárhány jómódú gazda, ki áll százezer forintnyi értékig.
Egyikéhez e derék gazdáknak gyakorta járatos voltam; egyszerű, ép kedélye, elmés, jóízű tréfái sokszor elmulattatának, utóbb szinte megvárta tőlem, hogy ahol egy családi ünnepély volt a háznál, névnap, kukoricatörés, vagy disznótor, abból el ne maradjak." *Uo.,* 117.

[621] „– Óh, majd mit mondok! pattant fel a menyecske. Szerelmében? Tud is egy paraszt megbolondulni szerelmében! No, majd annak való az: megbolondulni a nagy szeretet miatt! Urak szokták azt csak, édes lelkem." *Uo.,* 121.

földmívelőkkel" ismerkedett meg, hanem hogy közülük eggyel barátságot is kötött. A paraszt itt nem kiszolgáltatott, jogfosztott vagy szegény: keményen dolgozó, jómódú gazdálkodó, akinek kedélyét, humorát és elmésségét maga az író-elbeszélő is értékeli; akinek a felesége alamizsnát oszt a rászorulóknak, és reflektál arra, milyenek a parasztok. (Jókai nagyregényeinek izgalmas parasztfigurái, az *És mégis mozog a föld* Tóth Mátéja[622] és *Az élet komédiásai*nak Nagy Jánosa tehát nem előzmény nélküli karakterek a Jókai-univerzumban.) A tulajdonképpeni történet falusi társadalmában azonban a paraszt nem szent vagy „tiszta". Marcsa apja az eklézsia pénzét sikkasztja el; vőlegényének, Jóskának az anyja pedig gőgös és álszent, mert a fiatalok egybekelését ahhoz a feltételhez köti, hogy Marcsa titokban térítse meg az apja által okozott kárt és ne derüljön ki a szégyen. Marcsa karaktere a cselekvő, tehetséges és céltudatos (emancipált) parasztasszonyok sorába illeszkedik: nemcsak gazdálkodik, de a megtermelt áruval kereskedik is, kertészként pedig jobban értékesíthető, piacképesebb termékekkel áll elő, mint a többi gazda. (Ennyiben mindenképpen Apostaginé párfigurája.) Gazdasága ráadásul több lábon áll, a kertészet mellett a szövés is jövedelemforrássá válik a számára. Marcsa nem elbukó hős: egy év alatt visszafizeti az apa adósságát. A történet tragikus végkifejletét mégis a szerelem okozza, mert Jóska nem tudja kivárni, amíg a menyasszonyával felé közeledő csónak biztonságosan kiköt, eléevez, és amikor át akarja emelni a lányt a saját csónakjába, elveszti az egyensúlyát, elragadja a Tisza. A mindenes elbeszélése jellegzetes katasztrófanovella. *A falu bolondjai* a *falusi történet*ek leggyakoribb és legkedveltebb témáját (a szerelem egyetemes, nem a képzettek kiváltsága) tovább bonyolítva azt a sztereotípiát játssza ki, amely szerint a paraszt, aki a földdel, vagyis az anyaggal dolgozik, józan, hogy a szerelemtől csak az „urak" bolondulhatnak meg. Marcsa Jóska elvesztése miatt borul el, és válik a falu bolondjává. Azt az álláspontot, hogy ez lehetetlen, Kata asszony, a parasztgazda felesége képviseli. Míg a „messziről jött ember", az író számára hiteles az a történet, amelyet Marcsa megőrüléséről Jóska öccse, az ekkor már megvénült mindenes mesél neki,[623] Kata az, aki szembeállítja az „urakat" és a parasztot, és véleményét környezete is osztja. Kata asszony paraszti önértelmezésében azonban ez a különbség nem az érzelmi intelligencia vagy a mély érzések hiányának elismerését, hanem éppenséggel a veszteségek feldolgozására való képesség többletét jelenti. (Tehát az őrültség számára valamiféle gyengeségként jelenik meg, amely nem

[622] A gazdag parasztcsalád mentalitását itt is akként karakterizálja az elbeszélő, mint Tóth Máté családjának az esetében. A parasztgazda, hiába jómódú birtokos, maga is keményen dolgozik, a tulajdonos-család valamennyi tagja részt vesz a (fizikai) munkában is: Kata asszony „saját izmos kezeivel hányta be a sütőlapáton mind a tizenkét kenyeret, melyeket maga dagasztott és szakasztott, pedig volt vagy hat szolgálója." *Uo.*, 117.

[623] „Az öreg kiverte pipáját, az idő beesteledett már; én megköszöntem a mesét, s kezet szorítva véle, hazaballagtam gondolkozó fővel.
Milyen különös, hogy a paraszt is meg tud őrülni szerelmében! mikor az oly úri dolog…" *Uo.*, 127.

lehet jellemző az „erős” parasztra.[624]) Az öreg mindenes elbeszélése a városi író, a kerettörténet narrátora számára hiteles, a kerettörténet szereplői számára azonban nem az. A keretelbeszélés nem oldja fel a másodfokú narrátor szavahihetőségének a problémáját: a titokban, négyszemközt elmesélt eset évtizedekkel korábban történt; jó novellaanyag, „szép” történet, amelyet azonban csak az idegen, az író vesz komolyan. Kata asszonyt a sztereotípiák vezérlik, jóval fiatalabb Marcsánál és az öreg mindenesnél, vagyis ő maga nem lehetetett volna szemtanúja az esetnek, a kerettörténet imaginárius falujában viszont mindenki vele ért egyet.

Hasonló „önértelmezésre” a *Népvilág* novelláiban nem akad példa (és ez igaz a *Dekameron*ra is). Az elbeszélői szólam azonban többször, ironikusan alkalmazza a „paraszttermészetű”, „elparasztosodott” jelzőt, főként a „naturális”, „természetes” jelentésösszefüggésében, de mentesen attól a pátosztól, amelyet Eötvös falu–város szembeállításában a *Tót leány az Alföldön* két szövegpéldájában megfigyelhettünk. *A világ vége*[625] implicit szerzői szólama saját írói módszerének leírására használja fel az irodalmi nyelv eufemizáló retorikájának és a realista prózanyelv hétköznapi nyelvhasználatot imitáló „minimalista” szókimondásának a szembeállítását:

> Költőileg ezt így lehetett volna mondani: „vizsgálja a csillagokat a kancsó fenekén,” vagy „Bacchus társaságában találja kedvét,” vagy „áldozik a venyige nedvével;” hanem már hiába: mióta a szalontai kanász arczképét kiadtam, magam is úgy el vagyok parasztosodva, hogy egyenesen kimondom, miszerint Benedek Ádám úr mindig iszik.[626]

Az *Emberek és kétlábú állatok: Orbis pictus* elbeszélője a napot jellemzi „paraszttermészetűként”, mivel a természet törvényeit, és nem a „bon ton szabályait” követi. A szövegrészlet a „nemes”, „felső tízezerhez tartozó”, „divatos” világ képviselőit állítja szembe a „paraszttermészetű” égitesttel, vagyis a kultúra centrumában élő ellentéte itt a természet

---

[624] A sztereotípia ebben az esetben nem az idegen véleménye, hanem olyan önértelmezés, amelyet Kata maga képvisel. A *Dekameron* II. kötetének 2. novellájában, az *Én lehettem volna az* főhőse, aki mindenkit irigyel, amikor számba veszi a különböző embercsoportokat, a földművelő napszámosokat másoktól elkülönböztető attribútumként a fizikai erőt jelöli meg: „irigykedem minden emberre; irigylem a nagy urak szép ruháját; a tudósok eszét; a költők hírét; az arszlánok daliás alakját; a napszámosok izmos karjait; a kereskedők bolond szerencséjét; irigy vagyok a feleséges emberek boldogságára; a zsidó gyerekek jövendőjére; irigy vagyok minden emberre, a ki tud, tesz, és bir valamit, minthogy én magam semmit sem tudok, semmire sem vagyok képes és semmim sincs.” JÓKAI Mór, *Én lehettem volna az: Humoresk (Egy divatlapszerkesztő naplójából, a ki azért engedte ezt a tárgyat nekem, hogy ha ütleget kell érte kapni, kapjam én)* = JÓKAI Mór *Dekameronja: Száz novella,* II, Heckenast, Pest, 1858, 23−32. Itt: 30.

[625] Első megjelenése: *Képes naptár 1857-re*, szerk. PODMANICZKY Frigyes, DEGRÉ Alajos, FRIEBEISZ István, Emich, Pest, 1857. A naptár szépirodalmi anyagában szerepel Jósika Júlia *falusi történet*e, a *Varga János*, amely viszont jellegzetes katasztrófanovella. (Jósika Júlia szövegére Kerpics Judit hívta fel a figyelmemet.)

[626] JÓKAI Mór, *A világ vége* = JÓKAI, *Népvilág,* 1857, I. 159−188. Itt: 165−166.

rendjéhez igazodó paraszt. Az „ostoba” jelző azonban az irónia retorikájának köszönhetően egy áthelyezéssel az olvasási folyamatban valójában a „kultúra” világának elállítódott napirendjére lesz ráolvasható, a természetessel szemben a mesterségesre, a művire.

> Egy napon (sőt még tán reggel volt; ez az ostoba paraszttermészetű nap sehogy sem tudja magát alkalmazni a bon ton szabályaihoz; felkel, mikor a nobel világ még javában aluszik; délt mutat, mikor a haute crême még a reggelihez készül, s fekünni megy, mikor a fashionable ember ebédhez ül) tehát egy reggel….[627]

A *Népvilág* negyedik darabja, *A népdalok hőse*[628] ugyan nem sorolható a tipikus *falusi történet*ek sorába, több szempontból kapcsolódik azonban ehhez az elbeszélői hagyományhoz, például a jellegzetes felütés és a prózai szövegbe illesztett népdalbetétek okán.[629] Az olvasót megszólító kérdések sorát, amellyel Vas Gereben is előszeretettel indította *falusi történet*eit, a falu „térképre helyezésének” aktusa követi. A harmadik személyű, láthatatlan elbeszélő megnevezi a folyót, amelynek a partján található a története színhelyéül szolgáló malom, a falu nevét azonban már csak jelzi („*falva”), a részletező faluleírás pedig teljesen elmarad. Ami miatt kilóg a *falusi történet*ek sorából, az az Angyal Bandi „születését” elbeszélő rész, ettől azonban nem válik betyártörténetté. A fabula Angyal Bandi kézrekerítésének és halálának eseményével zárul, a cselekmény gerincét azonban az előkelő családból származó, de gazdálkodni, földet művelni szerető Endre haramiává válásának útja alkotja. Endre vesztét nem egyszerűen a molnár unokájával szövődött románc okozza, családja azért veti ki magából, mert „[n]yers, egyszerű maradt, mindig szántott-vetett, vadászott, lovagolt, s nem háborgatá a betűk holt lelkeit. […] késő korára is nyers falusi suhanc maradt”[630] Endre ért a gazdasághoz, termete erős, „lelke őszinte és érzelemteli”, de a nemesi család tagjai számára elfogadhatatlan, hogy idejét csikósok és gulyások között tölti. Endrét testalkata, földszeretete, nyers egyszerűsége és tanulatlansága teszi „paraszttá” környezete szemében, vagyis viselkedése és nem származása. Az elbeszélés azonban végül mégsem követi a Vas Gereben és Eötvös által kidolgozott „tiszta falu”/„tiszta lelkű” parasztok sztereotípiáját. Endre családja, az idegbántalmaktól szenvedő anya és a karrierista, jellemtelen báty ugyan nem nemesülnek meg a történetben, annak ellenére

---

[627] JÓKAI Mór, *Emberek és kétlábú állatok. Orbis pictus* = *Elbeszélések* (1842–1848), 422−432. Itt: 425.
[628] Első megjelenése: Remény: szépirodalmi és művészeti folyóirat, 1851/I. félév, 113−128.
[629] A korábbiakban vizsgált szövegek közül Kisfaludy Károly *Tollagi Jónás viszontagságai*nak harmadik, töredékben maradt részében, a *Tollagi Jónás mint atya* és Vas Gereben *Egy falu, két bakter* című novellájában játszottak a dalbetétek fontos szerepet.
[630] JÓKAI Mór, *A népdalok hőse* = UŐ, *Elbeszélések* (1851), s. a. r. H. TÖRŐ Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1973 (JMÖM, Elbeszélések 3.), 53−72. Itt: 59.

sem, hogy Albert a bíróságon elé kerülő, eltűntnek hitt testvér (akkor már Angyal Bandi) megmentése érdekében próbál tenni, de a novella kétkezi hősei, maga Endre/Angyal Bandi, a molnár unokája, Piroska és a vén molnár sem válnak pozitív karakterekké. A molnár, aki arról híres, hogy Csillás, a cigány éjjel-nappal neki húzza, bor mellett, árulóvá válik, hiszen ő jelenti fel Endrét a családjánál, amivel a malom felgyújtásának is okozója lesz. Endre a következményekkel nem számolva csábítja el Piroskát, aki meg sem próbál ellenállni az ismeretlen lovas udvarlásának, amikor pedig kimenekíti a tűzvészből, és egy parasztcsaládnál helyezi el, nem bízik vőlegénye visszatérésében. Bár *A népdalok hőse* nem tartozik a kötet legsikerültebb darabjai közé, jól megfigyelhető, hogy kis eltolásokkal, módosításokkal miként lép el Jókai azoktól a sémáktól, amelyeket felhasznál. Az úr/szolga, szegény/gazdag népmesei kliséit csak látszólag, illetve bizonyos pontig követő történet végül így válik ironikusan is olvashatóvá.

A kötet záródarabja, *A rézpataki lelkész*[631] *falusi történet*, olyan katasztrófanovella, amelynek a felütésében az olvasó még semmit sem sejt a zárlatból. A szóösszetételben a „novella" megjelölés ezúttal sem a narratív séma jellegére vonatkozik: a történet nem közvetlenül az eszkaláció előtt indul, hosszabb időszakaszt fog át; a harmadik személyű, lineáris, előrehaladó elbeszélést pedig egyetlen ponton megtöri egy rövid, visszatekintő szakasz, amely ráadásul pszichonarráció. *A rézpataki lelkész* annak ellenére sokkal közelebb áll a *Dorfgeschichté*hez, mint a novellához, hogy az elbeszélés egyes szakaszaiban a címszereplő mellett más karakterek (Kalapos János és Júlia, a testvére) válnak a történet főszereplőjévé. Jókainak ez az elbeszélése emlékeztet a leginkább (modalitásában és struktúrájában is) Keller vagy Auerbach elbeszéléseire. A cselekménylánc előrehaladása és a kedélyes elbeszélői modalitás a tűzvészig akár happy enddel végződő történetet is megengedne; Jókai igazi teljesítménye azonban, hogy a tragikus végkifejlethez például olyan, humoros és lassú tempóban elbeszélt jeleneten keresztül vezet a narráció, mint amilyen a felbérelt „kísértet" leleplezése. A politikus és egyházkritikus történet látszólag a falusi értelmiség misszióját állítja az elbeszélés középpontjába, amelyet a novella felütésében a négy, egymást követő (kvázi találós) kérdés emel ki.[632] A harmadik személyű, láthatatlan elbeszélő a felső-magyarországi falu „látképét" ezúttal nem osztja meg az olvasóval, de a faluleírás módja megfelel a *falusi*

[631] A novella a Vasárnapi Ujságban jelent meg heti folytatásokban, kilenc epizódban, kifejezetten szép illusztrációkkal, 1856. október 5. és november 30. között (VU 40−48. szám). Kötetben: JÓKAI Mór, *A rézpataki lelkész = Népvilág*, 1857, II. 135−216. (A továbbiakban a szöveget a *Népvilág* első kiadásából idézem.)

[632] „Micsoda pálya az, melyen legkevesebb rózsa terem és a legtöbb tövis? Micsoda pálya az, melyen legerősebb a munka, leggyöngébb a jutalom? Micsoda pálya az, melynek követői legszegényebbek, s még is legboldogabbak? Micsoda pálya az, mely legközelebb visz az égi boldogsághoz s legtávolabb a földi örömöktől? Egy ilyen pályát meghaladt férfi történetét fogom én tinektek elmondani." *A rézpataki lelkész,* 135.

*történet*ek bédekkerszerű bevezetőjének. Az elbeszélő tájékoztat a falu földrajzi elhelyezkedéséről („Rézpatak egy szerény kis helyiség a Réz aljában”); a környék etnikai összetételéről („Körül nagyobbrészt orosz és ruthen ajku népek falvai fekszenek”); hogy a „kis Rézpatak, mint egy parányi sziget […] utolsó őrpontja a magyarságnak.”[633] A bevezetőt lezáró, egymondatos bekezdés, amely összesen nyolc, egymást követő állítást tartalmaz, az alanyra és állítmányra redukált tőmondatok sorjázásával a bédekkerből észrevétlenül vezet „rá” a fabulára, amikor a történet egyik főhősére vonatkozó állítással zárja le a szakaszt (de ez csupán a második olvasásánál aktiválódik prolepszisként):

> Határa kicsiny, de termékeny, lakosai nem számosak, de szorgalmasak, az országút fuvarosai örömest szállnak meg fogadójában, mert a fogadó tiszta, gazdája becsületes, bora jó, leánya gyönyörű.[634]

A rézpatakiak az idős lelkész mellé hosszú ideig nem találnak segédlelkészt, mígnem Bálna Bertalan, virtusból, éppen a kihívást látva meg a mások számára nem kívánatos szolgálatban,[635] megérkezik a faluba. (Bálna Bertalan figurája egyébként kitűnő cáfolata a Jókai-hősök állítólagos valószínűtlen tökéletességének.) A falu paraszti társadalmából itt sem látszik sokkal több, mint Eötvös regényében. A humoros epizódokat sem nélkülöző katasztrófanovella tragikus fordulatának hátterében itt is a jogfosztottság és a szexuális zaklatás áll: a falu földesurának fia (Endreffy Lajos) semmilyen eszköztől nem riad vissza, hogy a fogadós, Kalapos János Juliska húgát megszerezze, és amikor a lány visszautasítja, bosszúból először tönkreteszi, majd fölgyújtatja a fogadót. (Endreffy első bosszúállási kísérlete komikumba fullad: Bögöly uram, az ispán kapja azt a „feladatot”, hogy fehér lepelben, láncokat csörgetve kísértsen a fogadóban, ezzel elriasztva a vendégeket, a cselszövést azonban a fiatal lelkész leleplezi.) Juliska személyes tragédiáját a lelkész megakadályozhatná: Juliska kényszerből és nem szerelemből kötött házassága éppen azért válik elkerülhetetlenné, mert a lelkész, akit a lány szeret, és akiről az olvasó is azt hiszi, szereti Juliskát, nem nyilatkozik. Az Endreffytől való menekülésnek hitt házasság azonban csapda, amelyet maga az üldöző állított a vőlegény „megvásárlásával”. A „szent” ember tehát maga is okozója a tragédiának, amelynek visszafordíthatatlanságához nem pusztán a jogfosztottság vezet, hanem az emberi jellemhiba, a

[633] *Uo.*, 137–138.
[634] *Uo.*, 138.
[635] „Tiszteletes Bálna Bertalan uram még debreczeni diák korában sokszor hallott a rézpataki egyház sajátszerű állásáról, mit az egy mulandóságnak indult ponton elfoglal s még akkor keletkezett lelkében azon eszme, hogy ezt az őrállomást megtartani oly szép feladat volna egy férfinak!” *Uo.*, 142.

rossz helyzetértékelés, és ebben a lelkész ugyanúgy bűnös, mint a lehetőségeivel és jogaival visszaélő Endreffy. Pontosabban fogalmazva: míg Endreffy él (illetve visszaél) a helyzetével, addig Bálna Bertalan nem használja ki azokat a lehetőségeket, amelyek a döntő pillanatban a rendelkezésére állnak. Jókai imaginárius faluja azonban nem ezen az egy ponton tér el az Eötvösétől.

A vasárnapi prédikáció és a templom mint közösségi tér falusi társadalomban betöltött szerepéről a narrátor a város sokszínű kulturális kínálatának összefüggésében beszél:

> Ti nagyvárosok elkényeztetett szülöttei, nem is sejtitek azt, micsoda öröme van szegény falusi embernek a templomban?
> Ti nektek van operaházatok, tánczteremetek: titeket hirhedett énekesnők, zenehősök, szemfényvesztők mulattatnak; ti arról szoktatok előre beszélni, mikor kerül szinpadra ez meg amaz uj dalmű, mikor lép fel egy világhóditó tánczosné, mikor lesznek a várt hangversenyek, az előkészitett dalidók? – Ott künn pedig az együgyü népnek csak egy öröme van: − ki fog jövő vasárnap prédikálni? az öreg tisztelendő-e, vagy az ifju tiszteletes? megint olyan szép beszédet tart-e, mint ma egy hete; megint fognak-e annyit sirni a hallgatók, és olyan könnyebbült szívvel fognak-e ismét hazatérni utána? és azután este, midőn kiülnek a kapuk alá, ugy elmondogatják azt egymásnak; ki mire emlékezik belőle? semmi, egy szó el nem veszett abból, mind megtartották magukban.[636]

Az elbeszélő odafordulása az olvasóhoz nemcsak a megszólítás felhívó ereje, és ezzel a szövegrész kiemelése, fontosságának a hangsúlyozása miatt lényeges. Világossá teszi azt is, hogy az elbeszélő az olvasót a „nagyváros" szülöttének képzeli: az olvasó tehát városi, és ráadásul ebből következően *elkényeztetett*. (Az elbeszélői aposztrophé már csak a következők miatt is elgondolkodtató: a Vasárnapi Ujság, amelynek elő számait azért kellett újranyomni, mert az indulásnál mindössze három tucat előfizető szánta rá a félévenkénti egy pengő forintot a lapra, nagyon gyorsan rekord számú, hétezer előfizetőt ért el, ami kb. százezer olvasót jelent.[637] A címlap fametszete (gólyafészkes házban pipázó paraszt, galambdúcos házban öreg táblabíró olvassa) kifejezi a néplap célkitűzését: a populáris kommunikáció lehetőségét

[636] *Uo.*, 171. (Eredetileg: 4. epizód: Vasárnapi Ujság, 1856. október 26, 376−377.)
[637] Vö. *A magyar sajtó története* II/1, 448-453. Ahhoz képest, hogy a Vasárnapi Ujságról szóló fejezet többször is kiemeli a lap kiemelkedő jelentőségét a magyar művelődés történetében, a hosszú évtizedeken át sikeresen megjelenő hetilapról feltűnően keveset tudhat meg a kézikönyv olvasója. A fejezet alapvetően Gyulai Pál 1879-es visszaemlékezésére támaszkodik, amely a lap alapításának huszonötödik évfordulója alkalmából íródott, az akkori főszerkesztő, Nagy Miklós felkérésére.

kihasználva, elvileg mindenkihez akar szólni, végül azonban a középrétegek lapja lesz.[638] Tekintettel arra, hogy hetilapról van szó, azt kell feltételeznünk, hogy a megrendelők jelentős része vidéki. A város és a falu szembeállítása ebben az esetben az ott lakók szembeállításán keresztül megy végbe: a városi = elkényeztetett ↔ a falusi ember = szegény, és valójában ezt a nem szükségszerűen magától értetődő oppozíciót értelmezi a következő bekezdés. A két jelző nem az anyagi javakra vonatkozik, hanem elsősorban a kulturális kínálatra, valójában mindazokra a „médiumokra", amelyekből Pfeiffer antropológai médiaelmélete a közösségek számára rendelkezésre álló felrázó tapasztalatokat levezeti. A felsorolásban a művészet, az elitkultúra (a populáris regiszter felől, előképzettség nélkül lényegében nem vagy nagyon nehezen hozzáférhető) műfajai és eseményei („opera", „hangverseny") a tömegszórakoztatás különféle formáival, helyszíneivel és szereplőivel kerülnek egy sorba („tánczterem", „zenehős", „énekesnő", „tánczosné", „szemfényvesztő", „dalidó").[639] A város kulturális kínálata az elitkultúrától a populáris regiszterig terjed, ennek ellenpólusa a falu, amely csupán egyféle „látványosságot" kínál. A templom ebben az összehasonlításban olyan közösségi térként jelenik meg, amely a falu egyetlen „látványosságának", a vasárnapi prédikációnak a tere, és amely éppen ezért bír különös jelentőséggel a falusiak számára. A prédikáció tematizálja a falu nyilvánosságát, irányítója a közbeszédnek, a konverzációnak. Eötvös regényével összevetve jól látszik, hogy Jókai számára a falu már nem elsődlegesen vagy kizárólagosan a jogi diskurzus kódjával írható le, legalább ilyen nagy szerepet játszik a falunak mint szociális térnek az értelmezésében a *kultúra*.

A peregrinus című novella szerkesztői ajánlása a Vasárnapi Ujságban ismét csak a falu társadalmának „láthatatlanságára" mutat rá:

> Olvasóink, ugy hiszszük, szivesen veendik Jókai legujabb nagyobb vállalatából e mutatványt, melly szorosan a magyar *népéletből vett* tárgyánál fogva is nagyobb

[638] Vö. GYULAI, *A Vasárnapi Ujság XXV. évfordulóján,* 43−67. Gyulai a lap alapításának idejére teszi egy új közönségréteg megjelenését: „Azonban ha fogyni is kezdett a régi közönség, egy új kezdette pótolni helyét a társadalom alsóbb osztályaiból, a mely a forradalom alatt megszokta az olvasást s érdeklődni kezdett az irodalom iránt. Minden oly vállalat, a mely e közönséget tartotta szem előtt, nagy részvétnek örvendett. Vas Gereben Falusi estéire négyezer ember fizetett elő, bár rosszul volt írva és szerkesztve. Kemény az előfizetőkre nézve egy egész statisztikai kimutatást állíttatott össze s nem egyszer mondotta nekem, hogy a közönség változott; a mi drágább és jobb, kevés előfizetőnek örvend, ellenben a mi olcsóbb, hanem is épen jó, nagy pártolásban részesül. Épen ezért ez új közönséget nem kell a nyeglék és ízléstelenek kezében hagyni, s hozzá kell fordúlni a jobb íróknak is." *Uo.*, 52.

[639] Fried István két kései novella kapcsán hívta fel a figyelmet Jókai kultúra-értelmezésnek tágasságára. Vö. FRIED, *Jókai Mórról másképpen*, 147. skk. Az idézett felsorolás mellérendelései arról tanúskodnak, hogy Jókai már az ötvenes években szokatlanul tágasan értelmezte a kultúra fogalmát, amely tehát magában foglalja a populáris regiszter elemeit is.

> mértékben lesz képes a figyelmet lekötni. Kivánjuk, hogy a „Dekameron” minél nagyobb elterjedést nyerjen. *Szerk.*

Az ajánlás azt emeli ki, hogy a novella tárgya a „népélet”, központi figurája azonban ismét csak a falusi értelmiségi, az a „közvetítő” vagy köztes pozícióban lévő személy, aki miközben a falusi társadalom csúcsán helyezkedik el és ebben a minőségében tagja a falu társadalmának, nem része a paraszti faluközösségnek. „Kívülről jött ember”, olyan vezető, akit maga a közösség nem tud kitermelni (ezért kell „importálni”). A Vasárnapi Ujság szerkesztői a „népéleten” nem feltétlenül a parasztság életét értik, ide utalják az alsó középosztály vidéki történeteit is. A falu kulturális deficitje a várossal szemben történetalakító tényezővé válik *A peregrinus* című novellában.[640] Míg Bálna Bertalan azért *választja* a rézpataki állomáshelyet, mert komoly kihívást lát a mások számára riasztóan nehéz terepen a lelkészi szolgálatban, *A peregrinus* főhősét, az insufficiens, rendszeres osztályismétlő Nagy Jánost éppen azért tűrik meg professzorai a kollégiumban, mert tudják, hogy a nemkívánatos állomáshelyeken is szükség van „értelmiségre”:

> Üggyel-bajjal felvergődött a magasabb osztályokig; ott sem tudott semmit megtanulni; a tanárok restellték már látni, s eresztve eresztették odább, csakhogy ne példáskodjék már őelőttük. Mondhatták volna ugyan neki, hogy menj Isten hírével, látod, jó erős tenyereid vannak, szép dolog a kapálás, az ember minden pályán szerezhet magának érdemeket; hanem ezt nem mondták neki. Kellenek az ilyen példás rossz tanulók is valamire. Vannak olyan világtól elrugaszkodott árva helységek itt-amott a hegyek között, ahova jóravaló ember nem megy magát eltemetni, pedig ott is emberek laknak, akik nagyon óhajtják az öreg Á-t és a vele járó hat pálcát megismerni, azoknak is kell rektor, kántor és preceptor, aki nekik énekeljen, és a gyerekeiket megvirgázza. Hát az ilyen helyekre bizony csak az olyan kvalifikált emberek jutnak, mint domine Sus; ott azután élete folytáig oszthatja a tudományt; elég az oda, amennyit ő tud; akinek több van, az nem megy oda.

[640] JÓKAI Mór, *A peregrinus* = JÓKAI Mór *Dekameronja: Száz novella,* III, Pest, Heckenast, 1858, 1−29. A novella Jókai *Dekameron*jába készült (JÓKAI Mór, *Dekameron*, I−X., Heckenast, Pest, 1858−1860), a Vasárnapi Ujság 1858 nyarán közli mutatványként a *Dekameron* harmadik kötetének nyitónovelláját, három részben, az 5. évfolyam 24−25−26. számában (I. epizód: 1858.június 13.; II. epizód: 1858. június 20.; III. epizód: 1858. június 27.)

> Tehát az volt a reménység, hogy majd domine Sust, ha már nagyon megunták mind a kilenc osztályban, majd valahova egy ilyen deperditus községbe bedugják, hogy onnan többet a füle se látszik ki; ezért nem utasíták el egyenesen a múzsák csarnokaiból.[641]

„Domine Sus" személyes tragédiáját az a ragadványnév okozza, amely alkalmatlanságára, és az iskola közösségén belül elfoglalt utolsó helyére emlékezteti.[642] Ez elől menekül, és rövid időre vissza is kapja a nevét a faluban, ahová kántortanítónak ajánlják tanárai. A faluról, ahová a kollégium tanári kara ezúttal nem domine Sust, hanem domine Nagy Jánost ajánlja, a harmadik személyű elbeszélő a diákok és részben a tanárok nézőpontjából ad leírást:

> Végre mikor már szakálla, bajusza kezdett nőni, mint egy büntető szemrehányás, mely haszontalanul eltöltött éveit eszébe juttatni jön elő; egyszer az az örvendetes hír jutott tudomására, hogy valahonnan Bergengóciából presbiterek vannak itten; kosta kell nekik: a régi meghalálozott. Bergengóciának neveznek pedig diák műnyelven minden olyan falut, aminek a nevét még a mappán sem találni.
>
> A tanárok legelőször is őt hívatták; egyenesen az ő számára tartogatott szerencse volt ez.
>
> – Hát domine Nagy János − kérdé tőle a rektor professzor −, akar-e elmenni rektornak?
>
> Régi idő óta szólíták őt most először ismét valóságos nevén.
>
> Hogyne akart volna? hogyne kapott volna két kézzel rajta? Meg sem hallgatta a kondíciókat, miket az érdemes deputátusok eléje adtak; hány véka kása, hány zsák karórépa lesz konvenciójában? van-e kijárás a faluból valamerre? elég volt neki annyit tudni, hogy az messze-messze, ember nem ismerte hegyek között fekszik, ahová sem

[641] JÓKAI Mór, *A peregrinus* = UŐ, *Elbeszélések* (1858), s. a. r. FÁBIÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest (JMÖM, Elbeszélések 8.), 2000, 47−63. Itt: 49. (A novellát a kritikai kiadásból idézem.)

[642] „Nehézfejű fiúcska volt kisdiák korában; mindig a hátulsó padban ült és faragott, meg legyeket fogott, legjobb esetben aludt, míg a többiek feleltek. Mikor rá került a sor a felelésben, minden fejtörés nélkül, minden szabódás mellőzésével lefeküdt szépen a padlóra, kiállta a hat botot sírás nélkül, s visszament a helyére, mint aki dolgát legjobban végezé. Közvizsgák alkalmával a tanárok úgy szokták őt bemutatni, mint mustráját a semmit nem tudásnak; aki minden iskolát kétszer, háromszor ismételt; úgyhogy tizenkét éves kamasz volt, mire az akkoriban conjugistának nevezett osztályt harmadszor is megfeküdte anélkül, hogy valami ragadt volna rá belőle. Egy közvizsga alkalmával a tanár, aki maga is szerette volna, ha valamit produkálhatna vele, azt az igénytelen kérdést kívánta vele megoldatni, hogy hajtogassa előtte ezt a latin igét: »ego sum« (én vagyok). Iskolát járt emberek tudják, hogy ez éppen az elején van a nyelvtannak, s hogy ennek a második személye: »tu es«. Ez olyan ismeretes dolog, hogy aki soha nem tanulta is, tudja. A jámbor Nagy Jankó azonban soha ilyen állatnak hírét nem hallván, a világ rendes folyásából azt következtette, hogy semmi okosabbat nem mondhat e kérdésre, mint azt, hogy »sus«. »Sus!« Azt a rengeteg hahotát és hihitét, ami erre a szóra minden öreg és apró embert felvett az ülőhelyéből, csak az képzelheti magának, aki elgondolja, hogy milyen hallatlanul komikus és csodálatos dolog az, ha valaki azt mondja »es« helyett, hogy »sus«." *Uo.*, 47−48.

> legátus, sem suplikáns nem jár; ahonnan sem meszet, sem szenet nem hoznak a városba, ahol senki sem tud diákul sem declinálni, sem conjugálni. Itt bizonyosan nem fogja neki senki azt mondani, hogy „sus”.[643]

A diáknyelv („Bergengócia”[644]) a népmesék világából kölcsönzi a nevet azoknak a falvaknak a számára, amelyek a pályakezdő kántortanítóknak nemkívánatosak, „rajta sincsenek a térképen”. (A falunak Jókainál másutt is ez a legfontosabb karakterjegye.[645]) A meséből kölcsönzött név nemcsak azt sugallja, hogy a főiskola falai között, a városban tanuló ifjúság számára a falu éppen annyira „valóságos”, mint a népmesék fiktív világa. A falu imaginárius térbe helyezése egyúttal a település nevét is eltörli, a név megvonása valójában azoknak a térképeknek a szemléletmódját tükrözi, amelyek csak a centrumok, csomópontok jelölésére szorítkoznak. A diáknyelvnél azonban sokkal drámaibb a tanárok látószöge, amely ebben a szövegrészben két ponton irányítja a harmadik személyű elbeszélést. Először, amikor a „Bergengóciából” érkezett presbiterek kérését meghallgatva először domine Sust hívatják, másodszor, amikor Bergengócia presbiterei előtt Nagy János visszakapja a nevét.

A két citált szövegrész arra a kulturális érdekellentétre irányítja a figyelmünket, amely a város és a falu (a térképen szereplő iskolaváros mint centrum és a „névtelen”, térképen jelöletlen falu mint periféria) között fennáll. A falusi iskola is szeretne tanítót, kántort, lelkészt, de a város, amely a megfelelő képzettséget és így a szakembereket is kínálja, maga válik a gátjává annak, hogy ezt az igényt kielégítse („jóravaló ember nem megy oda”). A kollégium tanárai tehát úgy oldják fel ezt a feloldhatatlan érdekellentétet, hogy Nagy Jánost, domine Sust is „kinevelik”. Vagyis előállítják azt a papírral, de tudással nem rendelkező „patyomkin” értelmiségit, akit az ilyen helyekre lehet küldeni, ezzel megóvva a „jóravaló” embereket (a tényleges szakembereket) a perifériára kerüléstől. Jókai nemcsak a modernizáció, de a társadalmi egyensúly fenntartásának a kulcsát is a népiskolai oktatásban, a falvak kulturális emancipációjában látta. (Erdélyi útinaplója, a *More Patrio* ennek a dokumentuma.[646])

---

[643] *Uo.*, 51.

[644] Kunszery Gyula szómagyarázata szerint az „ergező” debreceni diáknyelv szóalkotása. Vö. KUNSZERY Gyula, *Bergengócia*, Magyar Nyelv, 1966/2, 225−226.

[645] „Somberek felső magyarországi kis falu; még a mappán is ugy el van rejtve erdők, hegyek közé, hogy alig vehetni észre.” *Az én galambom nem vált porrá!,* 33. Bővebben ld. „A diszkrepancia színrevitele: A novella mint az össze nem illő elemek egymás mellettisége” című fejezet vonatkozó részeit.

[646] A 7. részben (VU, 1858. december 12.) a következő szavakkal vezeti be az „oláh nép” kulturális helyzetéről szóló szociografikus beszámolóját, amely bővelkedik összehasonlító statisztikai adatokban: „Nem fogok politizálni, de a mit láttam, a miről meggyőződtem, azt elmondanom emberbaráti kötelesség.” *More patrio: Regényes kóborlások* JÓKAI Mórtól, VU, 1858. december 12, 590. A konklúzió már a nemzetiségi kérdés lehetséges megoldásait is érinti, ismételten a falvak közművelődési, közoktatási helyzetét állítva az előtérbe: „Százezer abécze és katechismus kell ennek a népnek, meg egy pár száz becsületes iskolamester, nem pedig

*A peregrinus*ból imént citált anekdota azt is világosan jelzi, hogy a falu *kulturális* (és ettől nem független gazdasági és politikai) helyzetéért Jókai elbeszéléseiben nagy mértékben a város, a centrum a felelős. A *Kertészetgazdászati jegyzetek* (1896) szerzője, aki hat évtizeden át volt a metropolisszá váló Budapest lakója, és akinek svábhegyi gazdálkodásába a jegyzőfüzetek némi betekintést nyújtanak, *falusi történet*eiből és *A falu jegyzőjének* örökségéből annyit mindenesetre megőrzött regényeiben, hogy a falu paraszti gazdálkodása soha nem a regény elsődleges cselekménykszálának a részeként válik az imaginárius világ elemévé. Az *És mégis mozog a föld* Tóth Mátéja vagy *Az élet komédiásai*nak Nagy Jánosa azonban olyan mellékszereplői a regényeknek, akik a polgárosodó parasztságot képviselik, sikeres és tudatos gazdálkodók, civil kurázsi dolgában pedig a köznemesi birtokosság fölé kerekednek (lényegesen rosszabb politikai és gazdasági érdekérvényesítő képességük ellenére). Tóth Máté és Nagy János jól működő gazdasága egyik regényben sem alkotja azonban részét a falunak, szociális és területi értelemben is elkülönülnek.

Az *Eppur si muove: És mégis mozog a föld* (1872) című regényének az „Amit a patvaristák tanulnak" című fejezetében lép először színre Tóth Máté, a *földész*.[647] Vagyis a regény 47 fejezetéből a kilencedikben. A regény olvasója ezen a ponton azt hihetné, hogy egyszerű epizodistáról van szó, akinek több szerepe már nem lesz a regény cselekményében. Az epizód a vígjátéki helyzetkomikumra épít: a kezdő ügyvédbojtár (Jenőy Kálmán) egyedül van az ügyvédi irodában, három kliens ügyét kell elintéznie főnöke távollétében: Decséry grófét, a molnár Tóth Mátyásét, és Csongrád vármegye leggazdagabb emberéét, Tóth Máté *földész*ét. Jenőy Kálmán a bohózati masinériát követve alamizsnát ad az excellenciás úrnak (őt kéregetőnek nézi), Tóth Mátét pedig bezáratja a fáskamrába és a hátára huzat a hajdúval (ez járt volna a molnárnak). A személyek felcserélésének az oka, hogy Jenőy a *ruházatuk* alapján azonosítja őket, de senki nem az, akinek látszik. Az öltözet és a szerény fellépés olyan kód, amely félrevezeti a fiatal ügyvédjelöltet. Hogy a rosszul „kézbesített" üzeneteknek nem lesz következménye, az viszont arra vezethető vissza, hogy a gróf is és Tóth Máté földész is nagyvonalúak, és humorral fogadják a cserét. Megengedhetik maguknak: a földész legalább annyira, mint a gróf pontosan tudja a helyét a világban, identitásuk stabil, nincs szükségük a

---

politikai vezérczikkek és pártszónokok, és akkor lesz belőle derék, becsületes életrevaló nép, melly minden szomszédjával barátságos egyetértésben fog megférni." *Uo.*, 590−591.

[647] „FÖLDÉSZ, (föl-d-ész) fn. tt. földész-t, tb. — ék. Személy, ki a földek tulajdonságainak vizsgálatával, s azoknak a mezei gazdaságra alkalmazásával foglalkodik; különösebben ki okszerű földmivelést űz. FÖLDÉSZET, (föl-d-ész-et) fn. tt. földészet-ét. Tudomány, mely a földnemek, illetőleg földtalajok különféle tulajdonságait, leginkább gazdasági vagyis termelési tekintetből tárgyalja." CZUCZOR – FOGARASI, II. 980. A *Jókai szótár* éppen a „lényeget" tünteti el, amikor hiányosan, egyszerűsítve adja meg a szó jelentését (*földműves*). A földész több, mint a földműves: szakember, aki tudatosan modern professzióként végzi a földművelést, szakmaként. Vö. BALÁZS Géza et. al., *Jókai szótár*, Unikornis, Budapest, 1993, I. 286.

külső megerősítésre. Jókai nem véletlenül használja az ekkor még viszonylag új szót Tóth Máté foglalkozásának megjelölésére. Tóth Máté céltudatos üzletemberként, professzióként űzi a gazdálkodást, olyan modern szakmaként, amely egyfelől garantálja családja gyarapodását, másfelől pozitív identitásának is alapja.

A regény 24. fejezete („Lenn a földön") Tóth Máté birtokán játszódik, Szentkereszten. Jenőy Kálmán második találkozását a földésszel a véletlen szervezi: a felhőszakadástól megáradt Sebes-Körös elviszi a hidat, az utazóknak (a Decséry-család) éjjeli szállást kell kérniük egy tanyán, így kerülnek a földész „pusztai lakába". Jenőy elképed, amikor a főispán kiadja a rendeletet, hogy térjenek be a pusztára, amelyet egy évvel korábban Decséry adott el „a dúsgazdag parasztnak". Jenőy számára meglepetést okoz, hogy a főispán és a hercegnő is elfogadhatónak találják az érintkezést a társadalmi hierarchiában tőlük igencsak távol elhelyezkedő parasztcsaláddal, a harmadik személyű, mindentudó elbeszélő pedig pontos magyarázattal szolgál a nem magától értetődő döntésre.

> Indok odamenni több volt egynél. A vendéglátás egészen természetszerű állapot volt ebben az országban; a pusztai birtokosnak éppen kötelessége volt az, amit ő viszont gyönyörűségnek vett. Az a pusztai lak pedig különösen ismeretes volt a Decséry család előtt. Még egy év előtt saját birtokuk volt, ahol pihenőt szoktak tartani keresztülutaztukban; saját tiszttartójuk lakott ottan, s egész kényelemben találták magukat. Most a gazdag paraszt birtokában jutva, valószínűleg még lakályosabbá van téve minden. Az ismeretség pedig egész szabályszerű; aki egy grófnak száznyolcvanezer forintot fizet le egy jószágért, az négynyüstös vászonban is beválik gentlemannek, s nem szégyen vele fenntartani a további összeköttetést.[648]

Jenőy, aki nagyanyjától kitagadva, megfelelő vagyoni háttér nélkül már nem lesz szóba jöhető nexus a Decséryeknek, itt szembesül először azzal a mentalitás(történeti)változással, amelyet a főispán és a hercegnő viselkedése jelez a regényben. A kapitalizálódás piaci körülményei átalakítják a társadalmi érintkezés korábbi rendjét. Tóth Máté földészt a főispán nem a foglalkozása vagy a származása alapján minősíti alkalmasnak az érintkezésre, hanem azért, mert tetemes vagyonnal rendelkezik, „dúsgazdag", és ez másodlagossá teszi azt a tényt, hogy „paraszt".

[648] JÓKAI, *Eppur si muove,* II. 25.

A földész felesége és gyermekei is jól „kommunikálnak” a vendégekkel, a tulajdonosi tudat és a „mesterség” biztonságából lépnek interakcióba az arisztokrata vendégekkel. Jenőy és Tóth Máté párbeszédében is a tulajdonlás és a mesterség, a szakmai tudás összekapcsolódása válik a legfontosabb motívummá:

> Kálmán elkezdett fennhangon gondolkozni.
> – És ilyen roppant birtok ura a földön alszik, és gyermekei asztagot raknak, ökröt hajtanak, cselédekkel esznek!
> – Mert ez lesz a mesterségük, ami után élnek. Nehéz mesterség a föld után élni, úrfi. Ezer az ellenségünk, s csak a két tenyerünk a jó barátunk. Ha a cseléd, a szakmányos látja, hogy magam és fiaim versenyt dolgozunk a sorban: mind egész erővel hozzálát. Ha mi lefekszünk délutáni álmot aludni, mind végigalussza a napot. Nálam minden cseléd jó cseléd, mert ott vagyok mindig a sarkában. Nem ütöm, verem, nem szidom én a cselédet; de látom minden tettét. Nem hagyom megtörténni a rosszat. A megtörténtért büntetni: csak a kárt szaporítja; mert bosszút áll rajtam, a marhámon, a vetésemen, az épületeimen. A fiaim pedig együtt esznek a cseléddel, hogy lássa a közember, hogy a gazda fiának is jó, amit ő eszik; különben fitymál és követel. De mikor azt látja, hogy a saját fiam is mily jóízűen nyeli a fekete kenyeret, ő is elhiszi, hogy kakastejjel, varjúvajjal sült kenyér az, s nem kíván jobbat. Így lehet csak gyarapodni.[649]

Tóth Máté Jenőy Kálmán értetlenkedésére válaszul pontosan körülírja, mit jelent „földésznek” lenni: mesterség, olyan professzió, amelynek jövedelemtermelő-képessége lehetővé teszi az expanziót, a növekedést is. A földész tehát tulajdonos, aki tudatos mezőgazdálkodást folytat. A birtokossal ellentétben (pl. a Decséryekkel, akiktől a pusztát is vette) nem éli föl a tulajdon termelte tőkejövedelmet, és maga is részt vesz a munkafolyamatokban. A „szakmányos” és a „cseléd” ellenben nemcsak abban különbözik a földésztől és fiaitól, hogy nem rendelkezik tulajdonnal, vagyis „bérmunkás”, hanem abban is, hogy munkájára nem professzióként, olyan szakmai tudást igénylő élethivatásként tekint, amely alapja lehetne pozitív önértelmezésének, nagyjából abban az értelemben, ahogyan Freud a *Rossz közérzet a kultúrában* című írásában a „munkát” definiálja.[650] A földész, a cseléd és a szakmányos elhatárolása ugyanakkor világos

[649] *Uo.*, II. 38.
[650] Azokban a társadalmakban, ahol magas a munka presztízse, az alkalmassá válik arra, hogy betöltse a „kikapcsolás” funkcióját, vagyis egyenértékű lehet az élet okozta fájdalom mérséklésében a művészi és általában a kreatív alkotótevékenységekkel. Vö. Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján, Gondolat, Budapest, 1982, 344.

tematizációja a paraszti társadalom belső tagoltságának, amely *Az élet komédiásai*ban is visszaköszön majd. Tóth Máté a regény még egy pontján bukkan fel, ezúttal kvázi mecénásként, „A pusztában!” című fejezetben. Tóth Máté csizmákért megy Tseresnyés uramhoz, a csizmadiamesterhez, akinél a családja és osztálya által megtagadott drámaíró, Jenőy Kálmán lakik, már nagybetegen. A Magyar utcai házban látja meg Jenőy festményét, amely a szentkereszti pusztai lakot, vagyis az otthonát ábrázolja, lovait és fiát is felismeri a képen, és ez a tény az, ami a festmény megvásárlására ösztönzi. A földész tehát nem befektet vagy esztétikai tárgyat vásárol, hanem olyan *képet*, amely saját világát örökíti meg, mimetikus ábrázolásként deixise a földész saját világára mutat. A folyóiratpéldányokból a csizmadia fel is olvas neki, és Tóth Mátének megtetszik, amit hall, ezért nem akarja, hogy azokból a füzetekből, amelyekből a felolvasást „napestig elhallgatná”, csomagolópapír legyen. Tóth Mátében egyfelől felébred a történetek iránti vágy, a példányok felvásárlására azonban az az ötlet készteti, hogy a megvett negyven füzetet majd egyesével továbbadja a pusztán éjszakára megszálló utazóknak. Abból indul ki, jó gazdálkodóként, hogy ami neki tetszik, az más számára is értékes lehet, a szállóvendégek pedig szívesen megvesznek valamit a vendéglátás fejében. A földész, akinek a számára a művészet nem a *Bildung* által közvetített kulturális érték, hanem olyan vers és történet, amit szerinte mások is örömmel hallanának vagy olvasnának, nem látja ördögtől valónak az árukapcsolást, és magától értetődőnek tartja, hogy az irodalomnak, ami *tetszik,* bizonyosan van piaca. Maga tehát olyan közvetítőként, viszonteladóként lép a történetbe, aki a „hasznos” terméket továbbadja majd azoknak, akik betérnek Szentkeresztre.

Az élet komédiásai (1875) című regény fontosabb szereplői szintén az arisztokrácia és a nemesi udvarházak világát képviselik. Mindössze két olyan fontosabb epizodista bukkan fel a regényben, aki a paraszti társadalom képviselője: Zárkány fiatal bérlője, Seregély, aki a falun kívül, Zárkány maradványbirtokán, „Szent Ilonán” gazdálkodik, és akinek tragédiáját Zárkány felelőtlensége és saját babonája okozza. (A bérlő tragédiája Jób történetének parafrázisa: amikor Zárkány eladja a birtokot, Isten ellen lázad a kérdéssel, mit vehet még el tőle az Úr. Gyermekei ezután himlőbe esnek, valamennyi meghal, felesége pedig belebolondul a sorscsapásba.) A másik gazda, Nagy János, aki a címadója is egyben a regény harmadik része („Alkotmányos harc”) harmadik fejezetének. Alienor kérdésére, ki is ez a Nagy János, Zárkány a következő választ adja:

> Ez, barátom egy közönséges parasztember, akinek van húsz, jó években harmincezer forint évi jövedelme, s ki amellett télen-nyáron maga lát a gazdasága után, sehová nem

> megy, ahová nem kénytelen, s nem beszél, amíg nem kérdezik; de ha aztán menni kell valahová, onnan el nem marad, s amit kérdeznek tőle, arra megfelel.[651]

Nagy Jánoshoz Zárkány Napóleon menekíti „védencét", hogy a korteskörút legnehezebb állomásán, Gezetlen faluban megpihenhessen. Nagy János tágas kőháza kikülönül a nyomorúságos falu egészéből. (A falu neve a fosztóképző és a *gaz* szót kifordító hangzása miatt is beszélő névnek tekinthető.) Nagy János „különállását" háza berendezése is érzékelteti az olvasóval: „Lakásában otthonias kényelem volt, minden paraszt pompa nélkül. Semmi sem volt kirakva tüntető szemlére: se cicoma, se könyv."[652] A nagygazda otthona tulajdonosának egy fontos jellemvonását teszi, térbeli rendként is, a regény imaginárius világában a belépők és a leírást olvasók számára is láthatóvá. Az auktoriális elbeszélő közlése szerint Nagy János „[n]em szokott […] se azzal dicsekedni, amije van, se azzal, amit tud." Nagy János, ellentétben Tóth Mátéval, határozott politikai nézeteket vall, és amikor a herceg megkérdezi, miért nem vett részt a népgyűlésen, akkor válaszában a falu társadalmi tagoltságát a választójog és a tulajdon, a cenzus felől írja le. A népgyűlés Nagy János értelmezésében olyan látványosság, amelyen az asszonyok, a gyermekek, a napszámosok és a szolgalegények, a kontárok, az állandó lakhely nélküli fuvarosok, a cigányok vettek csak részt, vagyis a „nem választóképes egyének". A hallgatóság másik részét a zsellérek és a kertészek alkotják, akik ugyan szavazhatnak (van egy adóztatható viskójuk), de őket a telkes gazdák, mint Nagy János is, „gányóknak" „duhajoknak" szokták nevezni. A népgyűlésen a „duhajok" uralkodnak. A telkes gazdák és a duhajok szembeállításában nem a vagyoni különbségre, mint inkább a mentalitásbelire helyezi Nagy János a hangsúlyt. A duhaj ugyanis „inkább koplal, minthogy kosarat fonna", elkerüli az adót és a katonaságot, vagyis a falu társadalmában a duhajok, gányók a mások kárára próbálnak megélni. Ők azok, akik a telkes gazdák munkaetikájával nem rendelkeznek, munkához való viszonyuk általában jellemzi karakterüket. Alienornak arra a kérdésére, hogy büszke-e, Nagy János nemmel válaszol. Hogy vendége értse, mire gondol pontosan, egy hasonlattal él: maga magát a cenzushoz hasonlítja, amely szintén válogat. Nagy János azonban azt is nyíltan vállalja, hogy az ő cenzusa más, mint amilyet a törvény állít fel. Pontosan fizeti az adót, leszolgálta a katonaidejét, ahogyan a fiai is valamennyien, „saját keze keresményéből" építette fel az iskolaházat, és miden adakozásnál, ahol emberiességről, közművelődésről, nemzeti intézményről van szó, ott van a neve. Alienor csupán annyit ért meg a Nagy Jánossal folytatott

---

[651] JÓKAI Mór, *Az élet komédiásai* (1875), s. a. r. KULCSÁR Adorján, Akadémiai, Budapest, 1967 (JMÖM, Regények 31.), 266.
[652] *Uo.*

beszélgetésből, hogy a paraszti társadalom legalább annyira tagolt és megosztott, mint a nemesség.[653]

Pedig Nagy János, aki saját „hivatását" a rossz hírben álló község becsületének őrzésében ismeri fel, nem beszél másról, mint arról a civil kurázsiról, arról a polgári öntudatról, amely a közügyek és közjó iránti aktív és személyes felelősségvállalásban nyilatkozik meg. Különösen tanulságos azonban, hogy míg Tóth Máté és Nagy János alakjában megteremti a polgárosulás útjára lépő, a piaci körülmények között boldogulni képes modern parasztgazdálkodó karakterét, aközben mindkét földész a falu közösségén kívül, magányos parasztpolgárként válik sikeressé, inkább atipikus, vágyott, mint jellegzetes figurájaként a magyar falu társadalmának. A regények cselekvő, izgalmas, összetett és sokszor ellentmondásos parasztfigurái az ötvenes évek *falusi történet*einek is köszönhetőek, még akkor is, ha a falu paraszti kultúrája legtöbbször inkább csak a háttere *falusi történet*ek cselekményének. A *Népvilág*, illetve a Vasárnapi Ujság ötvenes évekbeli novellái a negyvenes évek *falusi történetei*nek valamennyi változatához kapcsolódnak. Az ismeretségi novellára építő, keretes elbeszélés és a harmadik személyű, láthatatlan elbeszélőre építő lineáris elbeszélés lehetőségét is kipróbálja Jókai. *Falusi története*i a szóbeli történetmondás könnyedségének és nyelvi természetességének illúzióját[654] mind a neutrális hangú harmadik személyű, mind a kedélyes hangvételű első személyű elbeszélésekben a szójátéknak, a punnak, és a nyelvi humor retorikájának az írás, az irodalmi nyelv sajátos verbalitásában megvalósítható komplexitása révén képesek megteremteni. Az írás, a narratív szöveg verbális jelölőinek a játéka így válik a történetmondás elsődleges eseményévé. A *falusi történet*ek hagyományából több olyan narrációs eljárást, poétikai megoldást is továbbörökített, amelyet persze közben át is alakított, ahogyan a sztereotípiákat is az irónia retorikájával fordítja ki, nem riadva vissza az eldöntetlenségek, a többféle olvashatóság fenntartásának lehetőségétől sem. A *falusi történet*, amely a társadalom egyidejű, de rétegzettsége okán kulturálisan egymásnak idegen életvilágait kíséreli meg elbeszélni, Jókai számára nem (csak) a „valószerűség benyomására" törekvő realista narráció lehetőségét nyitotta meg. Mindenekelőtt azoknak a narrációs technikáknak és retorikai megoldásoknak a kidolgozásához segítette hozzá, amelyek a romantikus irónia eldöntetlenségével az egymást kizáró, de egyszerre fennálló valószerűségeket konfrontálták

[653] „Ő nem talált benne mást, csak fontosságot, hogy ezek a parasztok egymás között éppen olyan kínai falat tartanak, mint a nagyságos, méltóságos, kegyelmes és fenséges urak odafönn: holott egyforma sáros csizmájú fickó valamennyi." *Uo.*, 270.

[654] Jókai *falusi történet*ének ez a sajátossága is a *Dorfgeschichte* sajátos műfaji kommunikációs szabályrendjére mutat. Vö. Wolfgang SEIDENSPINNER, *Oralisierte Schriftlichkeit als Stil: Das literarische Genre Dorfgeschichte und die Kategorie Mündlichkeit*, Internationales Archiv für Sozialgeschcichte der deutschen Literatur, 1997/1, 36−51.

anélkül, hogy egy fölérendelt elbeszélői szólam az olvasót a két egyenértékű „igazság” közötti választásban segítette volna. Kétségtelen, hogy regényeiben a paraszti hősök nem válnak főszereplővé, a falu a regények imaginárius világának általában csupán az egyik, nem is feltétlenül domináns vagy centrális, hanem jobbára alternatív helyszíne. A „bűnös város” versus „tiszta falu” sztereotípiáját lebontva a hetvenes évekre Jókai regényuniverzumában a falu és város egyaránt olyan színhelyekként jelennek meg, amelyeket a külső szemlélő számára kaotikus, átláthatatlan sokféleség; a különböző nyelvek, kultúrák, értékrendek, mentalitások és minőségek egymás mellettisége jellemez.

A modernség cusanusi paradigmájának kiteljesedése

Nyelvi humor és esztétikai kánon

Tompa Mihály halála előtt, 1868-ban, levélben búcsúzik el a fiatalkori baráttól, Jókai Mórtól. A szűkszavú, megrázóan bensőséges utolsó üzenetet a következő mondattal zárja: „Isten veled, te *magyar humor halhatatlan teremtője!*”[655] A levél, amelynek mindösszesen öt mondatából ez az egyik, és amelynek felütésében Tompa bejelenti saját halálát („Midőn e levelet felbontod: a X egygyel kevesebb.”), különös akusztikát teremt az aposztrophénak. A humor persze nem csupán Tompa számára tűnik fel a Jókai-elbeszélések egyik legfőbb erényeként. Zsigmond Ferenc monográfiájában önálló fejezetet szentel az író humorának,[656] és nem véletlenül Tompa búcsúlevelét hívja tanúságul annak alátámasztására, hogy Jókai életművének világirodalmi rangját (a tárcaregény-írás mesterművei mellett) éppen humorának köszönheti. A humor, amely Zsigmond szerint „a világirodalom legértékesebb és legritkább tápláló nedvei közé tartozik,”[657] a karakterek, szituációk és folyamatok megértésének semmivel össze nem hasonlítható módját kínálja fel az olvasó számára:

> Csak a világirodalom legkiválóbb humoristáinál nyilatkozik meg oly hamisítatlanul, mint Jókainál, a humor leglényegesebb jellemvonása és létfeltétele: hogy t. i. a külső világgal együtt önmagunkat is alávetjük az emberi lélek azon örök kedvtelésének, mely a fogalmak és értékek megszokott viszonylatait felfüggeszti, összecseréli, ki-beforgatja s ép úgy észreveszi (vagy belelopja) a kisszerű jelenségben a nagy vonásokat, mint a nagyszerűben a kicsinyest.[658]

---

[655] TOMPA Mihály – *Jókai Mórnak* [Hanva, 1868…] = TOMPA Mihály *levelezése* II. 1863−1868, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1964 [A magyar irodalomtörténetírás forrásai 7.], 373.

[656] „Humora” címmel. Vö. ZSIGMOND, *Jókai*, 333−350. A fejezet önállóan is megjelent *Jókai humora* címmel a Jókai-emlékkönyvben. Vö. ZSIGMOND Ferenc, *Jókai humora = Jókai (1825−1925) emlékkönyv*: *Születésének századik évfordulójára Rákosi Jenő előszavával*, szerk. KŐRÖSI Henrik, Légrádi, Budapest, 1925, 31−36. Zsigmond Ferenc nyomán − és lényegében az ő megállapításait követve − Szinnyei Ferenc is önálló részt szentel a humor kérdésének, amelyet Jókai nyelvének tárgyalásával kapcsol össze egy fejezetben, a humor és a nyelv kérdését ő sem csak „térben” helyezi egymás mellé, a stíluseszközök, a stilisztika nézőpontjából vizsgálja a humor nyelvét is. Vö. SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I. 394−410. (A fejezet: „Humora és nyelve”). Sőtérnél szintén önálló, bár rövidke fejezetet kap a kérdés tárgyalása („Humor és groteszkség”), vö. SŐTÉR, *Jókai Mór*, 99−101. A politikai humorral összefüggésben vö. FÁBRI Anna, *Választások a régi Magyarországon: Gezetlen és Körtvélyes: Politikai humor Jókai és Mikszáth műveiben*, Bárka, 2003/5, 63−75.

[657] ZSIGMOND, *Jókai*, 334.

[658] *Uo.*, 335.

A humor révén Jókai elbeszélői/beszélői mindig új perspektívába helyezve, a megszokottól eltérő fénytörésben (vagyis *másképpen*) tudták láttatni az amúgy ismerős jelenségeket. Jókainak a magyar kultúra egészére gyakorolt, jóval az irodalmi nyilvánosság határain túlterjedő hatását Zsigmond legalább olyan mértékben tulajdonítja a modern magyar mitológiát megteremtő pátosznak, mint a nevettető humornak:

> Ez a csodadoktor a nevettetéssel gyógyított legigazábban: a könyveire hullott könnycseppek kétharmad része a kacagás ellenállhatatlan ingeréből fakadt; már pedig amelyik beteg jóízűen nevetni tud, az a gyógyulás útján van. Jókai páthoszánál még hatásosabb, még diadalmasabb költői fegyver csak egy volt: Jókai humora. Ez emelte őt oly hamar a páratlan népszerűség diktátori székébe s tehetségének és hatásának ez az oldala kopott meg a legkevésbé mind a mai napig.[659]

A fejezet tehát amellett érvel, hogy a humor Jókai szövegeinek olyan komponense, amelynek esztétikai hatása mind az irodalom, mind pedig a kultúra rendszerében meghatározta a szövegek használatát − és megítélését. A zárlatban Zsigmond végül azzal a következtetéssel rekeszti be a kérdés tárgyalását, hogy a humor az irodalmi szövegben mindig nyelvi, hiszen stiláris-retorikai kérdés, vagyis Jókai humora az író *nyelvi* teljesítményeként ragadható meg.[660]

Ez az egyetlen sajátossága a regények narrációjának, amelyet a Gyulai-iskola is elismer, de amint arra Imre László rámutatott, Gyulaitól Sőtér Istvánon át Németh G. Béláig a legkiválóbb magyar irodalomtörténészek sora értékelte Jókai írásművészetében *a legtöbbre* az „életképi-anekdotikus-humoros" zsánerelemeket.[661] Gyulai számára éppen ez, vagyis a *humor* a bizonyítéka annak, hogy a Jókai-regények a szórakoztató irodalom, a lektűr körébe tartoznak, vagyis nem azzal magyarázza Jókai páratlan népszerűségét, hogy esztétikai-irodalmi szövegei a populáris kommunikációnak köszönhetően a kor lehetőségeihez mérten a lehető leghatékonyabban jutottak el az olvasókhoz, hanem azzal, hogy maguk a szövegek tartoznának a *populáris irodalom* körébe. Miközben Gyulai Jókairól szóló írásaiban a humor rendre az elbeszélésmód, az elbeszélői diskurzus *nyelvi* kérdéseként vetődik fel (ebben tehát nem különbözik a megközelítésmódja Zsigmond Ferenc néhány évtizeddel későbbi álláspontjától),

[659] *Uo.*, 333−334. Hogy Jókai nemcsak humor*csináló,* de íróként, közszereplőként maga is gyakran válik a karikatúrák, anekdoták és viccek tárgyává, arról Renkecz Anita kitűnő tanulmánya nyújthat képet. Vö. RENKECZ, *„Parókai Jókai Mór",* 135−178.
[660] ZSIGMOND, *Jókai*, 350.
[661] Vö. IMRE, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, 161.

a regények elbeszélésmódjában, vagyis nyelvi rétegében „keletkező” esztétikai nyereség Gyulai felfogása szerint nem képes ellensúlyozni sem a regények cselekményszerkezetének kompozicionális, sem a karakterek kidolgozásának − a 19. századi realizmus Gyulai által preferált pszichologizmusától eltérő metódusából adódó − sajátosságait. Ehelyütt csupán három, ezt alátámasztó szöveghelyet szeretnék felidézni:

> Elevenebb és magyarosabb elbeszélő minden eddigi regényírónknál. Ez oly tulajdonság, mely esztétikai szempontból valódi érdem, s mellyel éppen azért sok más hiányt is eltakarhatni. Innen Jókai ritkán unalmas, s aki csak unalomból olvas regényt, jó mulattatót talál benne. Amit elbeszél, az legtöbbször sokkal kevesebbet ér, mint az, ahogy elbeszéli.[662]

> Jókai egészében véve nem írt sikerült regényeket, de írt sikerült részleteket, s némely humoros zsánerképei kiváló méltánylatot érdemelnek.[663]

> Olykor gyermekes vagy éppen léha, de ez humora természetéből foly, mely gyakran kedves, szeretetreméltó, de sohasem mély és néha sekélyes.[664]

Péterfy nevezetes bírálatában egyenesen úgy értelmezi a humor szerepét Jókai prózájában, mint amely a cselekményszerkezet logikai hibáit, a szerkesztés következetlenségeit hivatott (tudatosan) elleplezni: „E fordulatokat Jókai gyakran humorával, ötleteivel palástolja. Hanem elhumorizálni a pszichológiát, ötlettel fizetni igazságért, még a költőnek sem szabad.”[665]

Gyulai és Péterfy Jókai-értékelése is egyfajta ellenpontozó technikára épül: Gyulai az „irodalom könnyebb formáit” választó Jókaival szemben a jellemrajzra nagy gondot fordító Kemény, Péterfy pedig (1881-ben, a *Bouvard és Pécuchet* első kötetkiadásának évében![666]) a francia kortárs, Flaubert írásmódjában jelöli ki Jókai regénytechnikai ellenpontját. Jókai nyelvjátékra, illetve a nyelvi humor esztétikai kapacitására építő írásmódja azonban mindkét összevetésben olyan értékrenddel találja magát szemben, amely a regény sikerültségét a

---

[662] GYULAI, *Újabb magyar regények,* 173.
[663] *Uo*., 176.
[664] GYULAI, *Jókai legújabb művei,* 157.
[665] PÉTERFY, *Jókai Mór,* 622. Hasonlóképpen ezt a gondolatot fűzi tovább a szöveg egy későbbi passzusában, azt fejtegetve, hogy a cselekmény alakulását is inkább a humor, mint a karakterek lélektani hitelességére való törekvés határozza meg: „Jókaiban az adomázó, a humoros, a patetikus fabulátor hasonlíthatatlanul nagyobb, mint a pszichológ.” *Uo*., 623.
[666] A *Nouvelle Revue* 1880-ban már megkezdi a regény folytatásos közlését.

karakterek kidolgozásának pszichológiai „realizmusán”, pontosabban annak egy igen konkrét narrációs metódusának megvalósulásán méri. A cselekményszerkezet, a kompozíció proporcionalitása a karakterek lélektani „hitelességének” (valószerűségének) és az ebből következő logikai kalkulálhatóságnak a függvénye; az elbeszélői szólam, illetve a szereplői szólamok esetében viszont fontos szerepet kap a reflexió (az önértelmező gesztusok), amely a cselekményláncok értelmezésére irányul. Vagyis: az „elbeszélői realizmusnak” azokat a jellegzetes narrációs eljárásait hiányolják (mai terminológiával élve: a harmadik személyű elbeszélésekben a pszicho-narrációt, az idézett és az elbeszélt monológot, az első személyű elbeszélésekben az önnarráció különféle formáit[667]), amelyek ugyan kimutathatóak Jókai elbeszéléseiben, de olyan mentális vagy tudati folyamatokra irányulnak, amelyek nem feleltek meg a kor lélektaniságról alkotott elképzeléseinek. Az esztétikai kánon kapuőri szerepében az elsődleges kanonizáció lefolyását meghatározó két kortársi kritikus tehát nem egyszerűen olyan narrációs technológiát kért számon Jókai regényein, amely lényegében idegen volt a szövegek nyelvjátékától.[668] A humor retorikájára erősen építő elbeszélői nyelv, sőt, maga a *humor* értelmezésükben a „meg nem felelést” szignalizáló elemmé vált. Ha tetszik: stigmává, amennyiben „látható”, vagyis további bizonyításra már nem szoruló megnyilvánulása a „könnyebb formák” és a könnyű népszerűség hajhászásának; a következetlenségek, fogyatékosságok, végső soron az igazság palástolásának. A Gyulai és Péterfy által alkalmazott értelmezői keret sikerességét mi sem jelzi jobban, mint hogy Sőtér István 1941-ben, a monográfia negyedik fejezetében („A forma”) még mindig abból a kérdésből kiindulva tesz kísérletet Jókai írásmódjának újraértékelésére: „De miért kellene Jókait épp Flaubert stíluseszményének szemszögéből vizsgálnunk?”[669] A Sőtér-monográfia azonban szándéka és invenciózus olvasati javaslatai ellenére sem volt képes kellő ellensúlyt képezni azzal az ételmezői hagyománnyal szemben, amelyben *Flaubert* a modern próza áruvédjegyeként Jókai „megkésettségének” avagy az európai kortársakkal való „egyidejűtlenségének” jelzésére szolgált. Amikor a kilencvenes évek közepén Szegedy-Maszák Mihály méltán sokat idézett tanulmányában arra kereste a választ, miként egyeztethető a magyar irodalom alakulástörténetének mindenkori narratívája a komparatisztika szempontrendszerével, a

[667] Vö. COHN, *Áttetsző tudatok*, 93. skk, 107. skk, 115. skk.
[668] Szinnyei Ferenc ennek az eljárásnak a módszertani lehetetlenségét 1939-ben meglehetős keresetlenséggel rója fel a két nagy elődnek: „Távol áll tőlünk, hogy Gyulait vagy Péterfyt vele együtt nyárspolgár-esztétikusoknak tartsuk, de újra hangsúlyoznunk kell, hogy a romantikus regény jellemeiben tulajdonképpen csak romantikus valószínűséget szabad keresnünk. Csak akkor van baj, ha ez is hiányzik belőlük, mint Jókai egyes hőseiben, de realista szemmel nézve ab ovo elítélnünk valamennyit nem lehet.” SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I. 355.
[669] SŐTÉR, *Jókai Mór*, 152.

probléma nehézségét érzékeltető bevezetőjében szintén abból indult ki, hogy a magyar irodalomtörténeti diskurzusban a *Flaubert* „márkanév" a fenti funkcióban *rögzült*:

> Számít-e, hogy Fáy András Stendhalnak, Jókai Flaubert-nak, Mikszáth Henry Jamesnek a kortársa? Ha azt feleljük, hogy e szerzők voltaképpen nem ugyanabban a szellemi időszakban alkottak, lényegében a nemzeti irodalomtörténetírás önelvűségét védjük. [670]

A humor ugyanakkor mintha „kitakarná", avagy láthatatlanná tenné Jókaiban az innovatív elbeszélőt. Mintha éppen azokról az elbeszélői „találmányokról" és stratégiákról terelné el kritikusai figyelmét, amelyeket olyannyira hiányoltak regényeiben. Jókai szatirikus kisregénye, az *Egy ember, aki mindent tud* (1874)[671] talán a legjobb példa erre. Ez a különös – Jókai saját műfaj-meghatározása szerint „*humorisztikus* regény" – először 1874. május 2. és július 18. között, 12 részben, heti folytatásokban jelent meg az Üstökösben.[672] Vagyis hétvégi, szombati olvasmányként. A kifejezetten szép kiállítású, nagyalakú, kis íven megjelenő kéthasábos lap 12 keretes oldala kötetenként folyamatos számozású. A regény az első három oldal mindkét hasábját kitölti, de gyakran áthúzódik a negyedik oldalra is, vagyis a lap teljes terjedelmének minimum a harmadát teszi ki.[673] A folytatásos regény többoldalas epizódjai már csak hosszúságuknál fogva is elütnek az élclap anyagától, amely a „műfaj" sajátosságaiból következően jellemzően rövid szövegekből (a karikatúrákat kísérő egy-két soros prózai vagy verses szöveg, vicc, anekdota vagy Tallérossy Zebulon levelei), illetve karikatúrákból, tehát képekből áll össze. Az utolsó két lapot (hasonlóan a napilapokhoz) a hirdetések töltik meg. A gazdag képanyag rendre független a regénytől, bár a politikai karikatúrák, a parlamenti mindennapokat tematizáló szatirikus rajzok egyes epizódokkal óhatatlanul párbeszédet provokálnak.

---

[670] SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban = Az irodalomértés horizontjai: Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, JPTE Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszék, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1995, 73.

[671] JÓKAI Mór, *Egy ember, aki mindent tud* (1874), s. a. r. SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1976 (JMÖM, Kisregények 2.), 27. (A kisregény szövegét ebből a kiadásból idézem.)

[672] 1874. április 18-án negyedoldalas, keretes hirdetés adja a lap olvasóinak tudtára, hogy a következő héten, vagyis április 26-án (sic!) megkezdik az „új humorisztikus regény" közlését „Egy ember, a ki mindent tud" címmel. A közlés megindulása azonban csúszik: a rákövetkező szombaton (1874. április 25-én) az első epizód helyett mindösszesen egy újabb negyedoldalas hirdetés számol be a regény közlésének megindulásáról, illetve a hozzá kapcsolódó előfizetési „akcióról". A Pester Lloyd egyetlen nap csúszással, május harmadikán kezdi meg a közlését, amely mindvégig párhuzamosan folyik az Üstökösével, így július 19-én zárul. Vö. *Kulturtransfer in Kakanien: Zur Jókai-Rezeption in der deutschsprachigen Presse Ungarns (1867–1882)*, hg. Hedvig UJVÁRI, Weidler, Berlin, 2011, 45., 200.; SÁNDOR István, Jegyzetek = *Egy ember, aki mindent tud*, 412.

[673] Csupán három epizód hosszabb ennél.

Nemcsak Jókai népszerűségéről, de a korabeli olvasási szokásokról és sajtóviszonyokról is sokat elárul, hogy a lap a regény közlésének tervezett tartamára, vagyis május és június hónapokra rendkívüli előfizetést nyit, a negyedéves előfizetésnél kedvezőbb áron.[674] A regény 1914-ig kilenc kiadást ért meg.[675] Jókai a nemzeti díszkiadás tervezésekor az Eötvös Lorándhoz írott levél tanúsága szerint ezt az írását a második alkotói korszak *regényei* között kívánta szerepeltetni.[676] (Ennek nyilvánvalóan inkább azért lehet jelentősége, mert azoknak a műveknek a korpuszába kerül, amelyeket Jókai tételesen megnevez, számontart.) Szinte bizonyosra vehető, hogy a regény nem-kanonizálódásához hozzájárulhatott Jókai eredeti tervének meghiúsulása: a szöveg végül a XXXVII., *Novellák* címet viselő kötetbe kerül,[677] vagyis olyan műfajú szövegek közé, amelyek mind a kritikától, mind a közönségtől eleve kisebb figyelemre számíthattak.[678] Ez a közjáték azonban (ekkor még) nem perdöntő a regény

[674] Üstökös 1874. (XXVI. kötet) április 18. (szombat), 192.; illetve 1874. április 25. (szombat), 204. A hetilap előfizetése ekkor egész évre 8 forint, félévre 4 forint, negyedévre 2 forint. A regény 12 hét alatt jelent meg, és akik erre a periódusra fizettek elő, mindössze 1 forint 50 krajcárért juthattak hozzá. Az akciós kínálatra már csak azért is szükség lehetett, mert 1865 után kevés az előfizető (1200−1500). A lapnak erről a korszakáról vö. *A magyar sajtó története* II/2, 1867−1892, szerk. KOSÁRY Domokos, NÉMETH G. Béla, Akadémiai, Budapest, 1985, 173 skk. Az Üstökös szerkesztéséről, illetve Jókai viszonyáról a laphoz: SZABÓ Endre, *Jókai mint az „Üstökös" szerkesztője = Jókai album: Képek, adatok, okmányok Jókai Mór életéből* (A „Pesti Napló" előfizetőinek készült kiadás), Hornyánszky, h.n. [Budapest], é.n. [1910], 93−100. Szabó, aki ténylegesen szerkesztette a lapot, a következőképpen összegezte az Üstökösnél szerzett tapasztalatait: „Jókai tehát inkább csak névleg volt szerkesztője az „Üstökös"-nek, inkább csak dolgozótársaképen szerepelt. De mint ilyen is gyakran csaknem megfeledkezett e különben legkedvesebb lapjáról." *Uo.*, 100.

[675] JÓKAI Mór, *Egy ember, aki mindent tud*, Franklin-Társulat, Budapest, 1914.[9.]

[676] Vö. *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története: Az előfizetők névsorával és a száz kötet részletes tartalomjegyzékével, valamint Jókai összes írásainak bibliográfiájával*, Budapest, Révai, 1907, 19. A szöveg végül a Nemzeti Kiadás XXXVII. kötetébe, a novellák közé kerül.

[677] Hogy a kiadási gyakorlat miként kezeli a szövegek műfaji besorolásának a kérdését, és hogy ezt a kiadási gyakorlatban a műfajokról alkotott elképzelések változása miként befolyásolja, vö. HAJDU, *Szövegváltozat – novellaváltozat – műfajváltozat,* 141. skk. A kérdésről az értekezés „Egymást „kanonizáló" Jókai-műfajok az 1850-es években" című fejezetében már esett szó.

[678] A XXXVII. kötet az itt tárgyalt regényen túl hat, 1853 és 1860 között először közreadott elbeszélő szöveget tartalmaz (*Carinus, Fekete világ, Kurbán bég, A drága kövek, Az utolsó budai basa, A legvitézebb huszár).* A válogatásból az *Egy ember, aki mindent tud* több szempontból is nagyon „kilóg". Egyrészt a hetvenes évtized derekának terméséből való. Másrészt: a kötetbe többségükben történeti tárgyú elbeszélések kerültek (a Simonyi óbester élettörténetét feldolgozó, meglehetősen gyenge írás mellett az ennél sokkal jobban strukturált *Carinus*t ma is olvasható szövegnek érzékelhetjük, ahogyan a török tárgyú novellák közül a *Kurbán bég* ironikus modalitása hasonlóképpen megragadhatja az olvasó figyelmét), amelyek a lineáris történetmondás „hagyományos" mintáit követik. Az *Egy ember, aki mindent tud* harmadrészt azért is kakukktojás, mert nagyon modern történet, amely a modern médiakultúra, a tömegmédiumként működő napilapok által létrehozott új kulturális mintázatok megjelenésére reflektál. Végül, de nem utolsósorban ez a kötet egyetlen experimentális, kísérletező prózai szövege. Olyan narratív fikciós szövegek közé került tehát, amelyeknek elbeszélői stratégiái inkább a lektűrre jellemzőek, és (ettől nyilván nem függetlenül) nem képviselnek kiugró esztétikai minőséget. Jókai saját kötetkompozícióitól mindenekelőtt azért különbözik ez a válogatás, mert bár ebben a kötetben is egymástól több szempontból különböző szövegek kerültek egy könyvtárgyba, ez a sokféleség azonban mégsem volt képes kiszolgálni azt az esztétikai célt, amely a *Népvilág* vagy a *Dekameron* kötetkompozícióját vezérelte. Nevezetesen: a „sokféleség előállítását", (erről bővebben „A diszkrepancia színrevitele: A novella mint az össze nem illő elemek egymásmellettisége" című fejezetben már volt szó.) Az „elkülönböződöttek sokfélesége" (Graevenitz), amely a hetilapok és folyóiratok sajtóból ismert mintázataként az irodalmi szövegek szerveződésének is lehetséges és hatékony (esztétikai) struktúrájává válik a 19. század második felében, nem jöhet ugyanis létre bárhogyan. A témák

sorsának alakulásában, hiszen a kritikai visszhangtalanság ellenére közel fél évszázadon át megtalálta az utat a közönséghez. Hosszútávon azonban, amennyiben e reprezentatív kiadásban a regények közé való besorolása kínálhatott is volna némi esélyt a kritika figyelmére, ezzel a szerkesztői döntéssel ezt a lehetőséget mindenképpen elveszítette. A regény sorsára, nevezetesen, hogy mind az irodalomkritika, mind pedig az irodalomtörténet-írás számára teljességgel láthatatlan maradt, az „első, életrevaló, igazi magyar élclap, a nagyon hosszú életű"[679] Üstökös, *nomen est omen*, úgy tűnik, balszerencsét hozott.

Az élclap (mint minden élclap) szövegei heti „fogyasztásra" szánt írások. Annyiban építenek a szövegek esztétikai hatáspotenciáljára, amennyiben a napi politikára, az aktuális kérdésekre való reflexiót az irónia, a humor, a szatíra vagy a paródia retorikája hatékony, mert egyszerre felrázó és szórakoztató tapasztalattá képes transzformálni. A regény nem-kanonizálódását azonban nem az okozta, hogy a hetilap lebomló médiumának a foglya maradt, hiszen jelentékeny könyvkarriert futott be. Vagyis ebben az esetben *nem* a polpuláris kommunikáció médiuma, az élclap volt a „felelős" azért, hogy a popularitás bélyege a regényt a nyelvi komlpexitásra fókuszáló irodalmi olvasás tárgyainak köréből kizárta. A „humorisztikus regény" ellenben olyan címkének bizonyult, amely a szöveget „végérvényesen" a populáris irodalom körébe sorolta. A szokásos, „kötelező" szerzői „műfaj-meghatározásnak" az olvasó általában nem szentel különösebb figyelmet. Az *élclap* Üstökösben, betű szerinti jelentésében, akár redundáns szerzői közlésnek is tekinthető, később azonban az irodalmi nyilvánosság olyan olvasói utasításként kezelhette, amely kizárólag a „nevetés" programjának futtatására alkalmas platformra telepítette a szöveget. Azoknak a szórakoztató műveknek a sorába utalta a regényt, amelyek kívül esnek az irodalomkritika horizontján, hiszen nem tartoznak a „komoly", nagy művek korpuszába. (Egyetlen alkalommal vált a kritikai reflexió tárgyává: több mint száz évvel a megjelenése után, akkor, amikor a szöveg kritikai kiadásának sajtó alá rendezője, elsőként, nem az élclap „használati", *csak* szórakoztató szövegeként olvasta.) Pedig ez a kisregény számos ponton szembeötlő párhuzamot mutat Flaubert befejezetlen, szubverzív remekművével, a *Bouvard és Pécuchet*-vel.[680] Borges a regényről írott esszéjében fontos szerepet szán a

---

és az elbeszélői stratégiák tengelyén egyszerre kell a szövegek (valamennyi szöveg!) egymástól való távolságát az olvasó számára jól érzékelhetően kialakítania, ami meglehetősen komplex feladat.

[679] SZINNYEI, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I. 134.

[680] Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet: œuvre posthume,* Alphonse Lemerre, Paris, 1881. (Az eredeti szöveg oldalszámai erre a kiadásra vonatkoznak.) Magyarul: FLAUBERT Gusztáv, *Két újkori Don Quixote: (Bouvard és Pécuchet)* I–II, ford. NÓGRÁDY László, Révai, Budapest, 1882; Gustave FLAUBERT, *Bouvard és Pécuchet*, ford. BENEDEK Marcell, Franklin, Budapest, 1921 (Külföldi regényírók); Gustave FLAUBERT, *Bouvard és Pécuchet*, ford. TÓTH Árpád, Genius, Budapest, 1921 (Nagy írók – nagy írások). (A szöveg magyar fordítását a következő kiadásból idézem: Gustave FLAUBERT, *Bouvard és Pécuchet*, ford. TÓTH Árpád, Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955. [A világirodalom klasszikusai])

dátumoknak, a megírás és a megjelenés idejének; ami a Jókai-regénnyel való összehasonlításban azért is lehet lényeges, mert láthatóvá teszi, hogy Flaubert akkor kezd el dolgozni a szövegen, amikor Jókai humorisztikus regénye megjelenik:

> Életének hat évét, az utolsó hat esztendőt töltötte Flaubert e mű tervezgetésével és megírásával, amely végül is befejezetlen maradt; […] 1881 márciusában jelent meg a *Bouvard és Pécuchet* első kiadása.[681]

Ezt hangsúlyozza Maupassant is:

> Gustave Flaubert nem egycsapásra írta meg a *Bouvard és Pécuchet*-t. Mondhatjuk, hogy fél életen át ezen a könyvön gondolkodott s utolsó hat esztendejét ölte bele a nagy erőpróba végbevitelébe.[682]

Ez a körülmény azért teszi a regény nem-kanonizálódásának (nem)történetét különösen tanulságossá, mert éppen annak a szerzőnek a kísérletével mutat egy irányba, akire hivatkozva a Gyulai-követők Jókait megpróbálták az innovatív Keményhez képest marginalizálni.[683] Másfelől meg is magyarázza az érdektelenséget. Jókai humorisztikus regényére is áll, amit Bényei Péter az *Enyim, tied, övé* kapcsán állapított meg:

> A viszonylagos szakirodalmi érdektelenség mögött talán éppen az állhat, hogy a szöveg részben ellenáll azoknak a kanonizációs elveknek, melyek a Jókai-poétika leírására szolgáltak.[684]

---

[681] Jorge Luis BORGES, *A Bouvard és Pécuchet védelmében,* ford. SCHOLZ László = *Az örökkévalóság története: Esszék,* szerk. SCHOLZ László, Európa, Budapest, 1999 (Jorge Luis BORGES *válogatott művei* II.), 97−103. Itt: 97, 99.

[682] Guy de MAUPASSANT, *Gustave Flaubert*, ford. TÓTH Árpád, Palatinus, Budapest, é.n. [1997], 52.

[683] „Mert a Kemény Zsigmonddal való párhuzamosításnak több kutató felfogásában Jókai volna a vitathatatlan vesztese, ellenben az sem maradt eddig elrejtve, hogy Jókai tudott olyat, amit Kemény nem, kísérletezett (leginkább öregkorában) olyannal, amivel Kemény nem." Vö. FRIED István, *Jókai és a pénz = Gazdasági teológia*, szerk. FOGARASI György, et.al. Kritikai elmélet online 1. (2013), 147−148. A két életmű egymáshoz való viszonyának jelenkori átértékelődésével kapcsolatban vö. még: SZAJBÉLY Mihály, *Kemény és Jókai = A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, DOBÁS Kata, PINTÉR Borbála, Ráció, Budapest, 2014, 346−359.

[684] BÉNYEI Péter, *„Vetkőzd le az új embert, s öltsd fel a régit" Interszubjektivitás és individuáció az* Enyim, tied, övé *című Jókai-regényben*, It, 2012/3, 348−367. Itt: 348.

Fragmentált „kistörténetek”, szcenikus szerkesztés, groteszk

Kétségtelen, hogy a *Bouvard és Pécuchet* Flaubert korábbi prózájához képest új utakat keres. Jorge Luis Borges egyenesen olyan kísérletként értelmezi a befejezetlen regényt, mint amellyel Flaubert a „*Bovaryné*-ban megalkotott realista regénynek” maga lesz „az első rombolója”.[685] Borges esszéjének már a címe is sokatmondó: *A Bouvard és Pécuchet védelmében*. Borges szerint Flaubert ösztönösen érzett rá a műfaj (a 19. századi lineáris elbeszélésre alapozott un. nagyregény) „halálára”, amely az *Ulysses*ben be is teljesült. (Ezra Pound már az *Ulysses* megjelenésének évében, 1922-ben úgy értelmezte a két szöveg egymáshoz való viszonyát, mint amelyben Joyce regénye a *Bouvard és Pécuchet* poétikai kezdeményezéseinek koncentrált, nagy hatásfokú betetőzéseként lezár egy folyamatot.[686]) A *Bouvard és Pécuchet* kontúrtalan, az elbeszélés, valamint a hősök szempontjából is lényegtelen regényidejében, amely Borges jellemezése szerint az „örökkévalósághoz közelít”, éppen ennek bizonyítékát látja. Borges, aki a regény nyolc, karakteres értelmezőjének állításait ütközteti egymással,[687] amellett érvel, hogy Flaubert „nagyon is tudatosan” járt el, amikor szatírát írt.[688] Ezért is hisz abban, hogy ezt a szélsőséges érzelmeket és értékítéleteket kiváltó regényt az *esztétika,* és nem a logika szintjén kell és lehet igazolni.[689] Miközben megkísérli a szöveg értelmezését a „sok filozófia versus kevés regény”[690] ideológiai vitájának a keretei közül kimozdítani, nem egyszerűen saját olvasatát kínálja fel az olvasónak, hanem annak magyarázatát is, hogy miért utasította el a kritika egy része Flaubert kései remekművét:

---

[685] BORGES, *i.m.,* 103. A kortárs regénykritika előszeretettel értelmezi a *Buovard és Pécuchet*-t a regénynek mint műfajnak és mint kulturális intézménynek a paródiájaként; Hugh Kenner egyenesen úgy fogalmaz: „Magát a regényt használja arra, hogy leküzdje a regényt.” Hugh KENNER, *Flaubert, Joyce és Beckett: A sztoikus komédiások,* ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Kráter, Pomáz, 2006, 33.

[686] Vö. Ezra POUND, *Paris Letter:* Ulysses = *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce,* ed. Forest READ, New Directions, New York, 1967, 194−200; Ezra POUND, *James Joyce et Pécuchet = Pound/Joyce,* 200−211. A francia szöveg az angol nyelvű írás kibővített változata. Az itt hivatkozott kötet mindkét szöveget közli.

[687] Az említés sorrendjében: Edmund Gosse, Rémy de Gourmont, Émile Faguet, Henry Céard, René Dumesnil, Claude Digeon, Hyppolite Taine, René Descharmes. (Az említettek közül is több cikk elérhető a Centre Flaubert következő oldalán: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/)

[688] BORGES, *i.m.,* 101.

[689] *Uo.,* 100.

[690] Rónay György szintén ezt a paradigmát követve ítéli végeredményben sikertelen vállalkozásnak Flaubert regényét. Vö. RÓNAY György, *Flaubert: Bouvard és Pécuchet*, Irodalomtörténet, 1956/3, 358−359. A regény magyar recepciója nemkülönben szélsőséges. Király György a Nyugatban nemcsak Tóth Árpád fordítását értékeli nagyra, de magát a regényt is. Vö. Nyugat, 1921/7, 550−551. Tekintettel arra, hogy az értekezésnek ez a fejezete mindösszesen a két szöveg szerkezeti és poétikai párhuzamaira kívánja felhívni a figyelmet, a színes magyar értelmezéstörténet részletező ismertetésétől itt most eltekintek. Ennek bibliografikus feldolgozását ld. Péter BERECZKI – Nóra ŐSZI, *Gustave Flaubert en Hongrie*. Bibliographie, Revue d'Études Françaises 8. (2003), 149-160 http://flaubert.univ-rouen.fr/etranger/hongr.pdf

> Lehet, hogy még egy nyitja van a műnek. Swift úgy űzött gúnyt az emberi vágyakból, hogy pigmeusokon, illetve majmokon mutatta be őket, Flaubert pedig két groteszk figurán. Ha a világtörténelem azonos Bouvard és Pécuchet történetével, nem kétséges, hogy akkor az minden ízében nevetséges és sebezhető.[691]

A leginkább szembeötlő a két regény szerkezete közötti párhuzam, amely a sikertelen „projektumok" metonimikus érintkezésének láncolatára épül. Bár a tudományok és ismeretterületek, amelyekkel a két regény hősei „kapcsolatba kerülnek", nem azonos sorrendben követik egymást, a tematikus egybevágóság *mértéke* mégis meghökkentő:[692]

Bouvard és Pécuchet	*Egy ember, aki mindent tud*
mezőgazdászat (gabona, gyümölcs, díszkert-építés, likőrfőzés)	hadtudomány
kémia	irodalom/költészet/regényírás
orvostudomány/anatómia/fiziológia	vadászat/utazás
geológia	természetrajz/etnográfia/gyűjtemény/múzeum
régészet/gyűjtemény/múzeum	nevelés/pedagógia
történelem	asztaltáncoltatás/spiritizmus
irodalom/drámaírás	mezőgazdászat/állattenyésztés/növénytermesztés
stilisztika/grammatika/esztétika	természettudományok
politika/szónoklat	orvostudomány/homeopátia
egészségtan	diplomácia/politika/szónoklat
asztaltáncoltatás/mesmerizmus/delejezés	vállalkozás
vallás	vallás

[691] BORGES, *i.m., Uo.*, 103.

[692] Flaubert naplóiban nincs nyoma annak, hogy találkozott volna a Jókai-szöveggel. A kritikai kiadás sajtó alá rendezője hívta fel rá a figyelmet, hogy a *Le Cagliostro Hongrois* címmel megjelent francia szöveg Jókai egy másik írásának (*A magyar Faust*) fordítása. Janke német kiadása 1890-es, vagyis már nem jöhet szóba. A Pester Loyd az Üstökössel párhuzamosan, mindössze egy nap csúszással közli németül. Vö. SÁNDOR, *Jegyzetek*, 412–413. Amennyiben azonban ez a fordítás (esetleg a szerző nevének elhagyásával és a cím megváltoztatásával) került be a nemzetközi tárcaregény-cirkulációba, amivel ebben az évtizedben még reális lehetőségként kell számolnunk, úgy feltehetőleg kisebb vagy vidéki lapok vették át; ennek az esetlegesen a szerző tudtán kívüli kalózkiadásnak a felkutatása az elérhető katalógusokon és adatbázisokon keresztül a mai napig nem járt sikerrel. A digitalizáció (nemzetközi) ütemét tekintve azonban nem zárom ki, hogy az esetleges (kalóz)kiadás a közeli jövőben azonosítható lesz.

nevelés/pedagógia	

A 19. századi „realista” regény a cselekménylánco(ka)t drámai szerkezetbe rendezi, amely Genette terminológiáját segítségül hívva leginkább úgy írható le, hogy a lineárisan előrehaladó *kivonatos elbeszélés* alapszövetébe épülnek be a párbeszédes *jelenetek,* az elbeszélt idő gyors előrehaladását a temporális ellipszisek, míg az elbeszélt idő előrehaladásának felfüggesztését a leíró szünetek tartják fönn. Jókai és Flaubert regénye ezzel szemben olyan *szcenikus* elbeszélésmódra épül, amelyben az egyes epizódok narrációja a *jelenetek*et juttatja meghatározó szerephez (ezúttal nem a genette-i értelemben használva a terminust). A fragmentált, „kis történetek” között csupán a metonimikus érintkezés teremt kapcsolatot. Az epizódok közötti megszakítottság azt a teleologikus struktúrát bontja le, amely a karakterekkel történt események lineáris tengelyén a megelőző és rákövetkező történéseket ok-okozati viszonyba rendezi, egészen a történetet lezáró végpontig. Ennek mindkét regény esetében következménye az a fajta „időtlenség”, amelyre Borges is utal a *Bouvard és Pécuchet* kapcsán, vagyis hogy az elbeszélt idő a napok ciklikusságát előtérbe állítva ellene dolgozik annak, hogy az olvasó a valószerűség illúzióját előállítva az eseményeket egy történeti időegyenes pontjaihoz rendelhesse hozzá. Másik következménye, hogy a realista regényből ismert „jellemrajz” vagy „jellemfejlődés” ebben a szerkezetben eleve értelmezhetetlenné válik. Egyik regény hősei sem autonóm személyiségek, azért keresnek újabb és újabb mintákat, azonosulnak mindig más és más szereppel, mert valójában nem rendelkeznek saját identitással. Amit Ulrich Schulz-Buschhaus a *Bouvard és Pécuchet* szcenikus elbeszélésmódja kapcsán megállapított, az Jókai regényéről is elmondható: az epizódokat olvashatjuk a korábbi regényformák (kalandregény, fejlődésregény, nevelődési regény) paródiáiként.[693] A 19. század ideológiatörténetében a *Bouvard és Pécuchet* helyét Schulz-Buschhaus szerint a következő három, lényeges és egymással összefüggő mozzanat együttes megvalósulása jelölheti ki: (1) a cselekmény drámaiatlanná (*Entdramatisierung der Handlung*) és (2) a regényalakok személytelenné tétele (*Entpersöhlichung der Figuren*); (3) a már meglévő formák és nyelvi anyag montázsa (*Montage von vorgefundenen Formen und Sprachmaterial*).[694] Jókai elbeszélése hasonlóképpen eme három sajátosság együttállására épül.

[693] Ulrich SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das historische Ort von Flauberts Spätwerk: Interpretationsvorschläge zu „Bouvard et Pécuchet”*, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 1977/3, 193−211. Itt: 194−200.
[694] *Uo.*, 204.

A jól ismert elemek parodisztikus vagy groteszk újrahasznosítása azonban nem csupán a történetsémák formai elemeire terjed ki, a saját személyiséggel nem rendelkező hősök „saját nyelvvel" sem rendelkeznek, a harmadik személyű elbeszélő szólam is a nyelvi újrahasznosítás módszerét alkalmazza. Mindkét szöveget az allúziók, hivatkozások és intertextusok elképesztő gazdagsága jellemzi, amelyek viszont sem tematikusan, sem mediálisan nem korlátozódnak az irodalmi utalások szokásos formáira. A megidézett szövegek között az irodalmi/fikciós szövegek kisebbségben vannak: míg a *Bouvard és Pécuchet* szövegében a korabeli könyvpiacon hozzáférhető természettudományos, ismeretterjesztő munkák a dominánsak, addig Jókainál a szöveghordozók oldaláról közelítve feltűnően gyakori a napilapokra, folyóiratokra tett utalás, vagyis a nem könyvekből vett anyag. Roland Barthes öt kódjára „lefordítva" úgy is leírhatnánk a két regény eme lényegi sajátosságát, hogy míg a cselekményláncolatok megkonstruálására használható *proairetikus* kódok[695] szerepe a jelentésalkotás folyamatában feltűnően csekély, addig a referenciális vagy kulturális kódok[696] szerepe feltűnően nagy. A kulturális kód egyrészt különösen kitett az időnek, hiszen a későbbi generációk számára vagy láthatatlanná válik, vagy olyan deixis kiindulópontja lesz, amelyet az olvasó ugyan érzékel, ám számára üres helyre mutat. Másrészt, éppen ezért, magának a kulturális tudásnak a kritikája is komoly kihívás az elbeszélő szövegek számára − hosszútávon. Ha Roland Barthes az *S/Z* két pontján is kitér a *Bouvard és Pécuchet*-re, annak bizonnyal az az oka, hogy Flaubert megtalálta azt az elbeszélői technikát, amellyel egy osztály és korszak sztereotípiáinak, „okosságának" vagy ostobaságának a kritikája úgy végezhető el, hogy az „olvasható" marad a nem kortársak számára is. Barthes olvasatában az elbeszélő Bouvard-t és Pécuchet-t azért képes a maguk bizonytalan státuszában színre vinni, mert „semmiféle metanyelvet (vagy felfüggesztett metanyelvet) nem használ vonatkozásukban."[697] Narratológiai szempontból ez a fölérendelt elbeszélői szólam kiiktatását, de legalábbis erős korlátozását jelenti. Rengeteghy Ottó, akárcsak a két másoló, *kódok másolója*, és Barthes további megállapításai is igazak Jókai regényére:

> [M]ivel maguk is szembekerülnek az őket körülvevő osztályostobasággal, az őket bemutató szöveg olyan körkörösséget nyit meg, melyben senki (még az író sem)

[695] Barthes a kód elnevezésével ahhoz az arisztotelészi terminológiához nyúlt vissza, amely a *praxis*t összeköti a *proairesis*szel, azzal az emberi képességgel, hogy az egyes cselekedetek következményeit megfontoljuk. A cselekvések különféle sorozatokba rendeződnek. Vö. Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, 31.
[696] A tudásra vagy bölcsességre vonatkozó kódok, amelyek lehetővé teszik, „hogy a beszéd tudományos vagy erkölcsi tekintélyre hivatkozzon." *Uo.*, 32.
[697] *Uo.*, 258.

> rendelődik senki más fölé. És éppen ebben rejlik az írás funkciója: nevetségessé tenni, megsemmisíteni az egyik nyelv hatalmát (a megfélemlítést) a másik fölött, megszületése pillanatában felbomlasztani minden metanyelvet.[698]

A szellemidézés kapcsán világosan kirajzolódik a két elbeszélés metódusa közötti párhuzam és az említett különbség is:

> A táncoló asztalok tüneménye mindazáltal kétségtelen. A tömeg szellemek művének tartja, Faraday az idegmunka átvitelének, Chevreul öntudatlan erőkifejtésnek. Vagy talán, mint Ségouin véli, a résztvevők együttléte jár bizonyos eredő lendülettel, valamely delejes kiáramlással? Pécuchet eltűnődött ezen a magyarázaton. Előszedte könyvtárából Montacabère *Magnetizáló vezérfonalá*-t, figyelmesen átolvasta s Bouvard-t is beavatta az elméletbe. Minden élő test fölfogja s továbbadja az égitestek befolyását. Olyasmi ez, mint a mágnesvas ereje. S ennek az energiának az irányításával betegeket is gyógyíthatni − íme a főelv! A tudomány, Mesmer óta, nagyot haladt − a fődolog azonban továbbra is a fluidum átvitele, kézvonások végzése, melyek elsősorban altató hatásúak. [699]
>
> Aztán Ottó gróf nem az egyedüli okos ember, aki hisz a szellemek közvetlen érintkezésében az élő világgal. Amerikában nyolc millióra megy a hívők száma, s van húsz hírlapjuk, azok között a „*Banner of Light*" napilap harmincezer előfizetőt számlál (nem lelket, hanem embereket, akik igazi dollárokkal fizetnek), vannak a médiumok közt híres emberek, mint: *Cooper Fenimore*; Európában *Hugo Victor, Flammarion, Hofmann Fallersleben* és *Bulwer Lytton lord*; van saját hitágazatuk, melyet a rochesteri nagy ökumeni koncíliumban nyilvánítottak tizenkilenc alapkánonba foglalva. Maga III. Napóleon is, Eugenie császárné és Montebello herceg jelenlétében, látta a szellemidéző Home hívására nagybátyja, a nagy Napóleon kezét asztalán megjelenni s nevét leírni; a nagy császár engedte kezét megcsókolni Bonaparte Lajosnak és Montijo Eugenie-nak; de Montebello elöl már elkapta a kezét. (Bizonyosan előre tudta már az utóbbinak Metternich hercegnével leendő hírhedett afférjét.)[700]

---

[698] *Uo.*, 129.
[699] *Bouvard és Pécuchet*, 181−182.
[700] *Egy ember, aki mindent tud*, 47−48.

Mindkét szövegrészt a kulturális kódok dominálják. A tankönyvekből és enciklopédiákból az olvasó számára ismert nevek egyfajta hitelesítő funkciót látnak el, élve a tekintélyi hivatkozások lehetőségével. Az utalások, a nevek halmozása azonban nemcsak a szintaktikai ismétlés és a felsorolás ama retorikai hatását használja ki, hogy a szöveg tempóját egyre gyorsabbnak érzékeljük. A személynevek és adatok egymásutánjában az olvasó elveszíti a „kontrollt" az olvasottak „referencializálhatóságával" kapcsolatban: a hivatkozások számossága egyszerre terjeszti ki a „hitelesség" érvényét azokra az elemekre, amelyek semmitmondóak a befogadó számára, és fosztja meg súlyuktól és „valóságosságuktól" az újrafelismert, tehát az olvasó számára beszédes utalásokat. Mindkét szövegrész harmadik személyű, élőbeszédszerű mondattal indul. Míg Flaubert elbeszélőjének nyitómondatai (1-3.) inkább átélt beszédként értelmezhetőek, addig Jókai elbeszélőjének első mondata külső nézőpontból tekint a karakterre, Otto gróf okkult jelenségekhez való viszonyát a korabeli kulturális és politikai élet ismert alakjainak hasonlóképpen „elfogadó" magatartásával állítva párhuzamba. Az imaginárius világ hősének viselkedését és cselekedeteit tehát az olvasó életvilágának szintén olvasmányokból, elsődlegesen a napilapok híreiből és tárcarovataiból, kisebb részben pedig könyvekből ismert celebritásai hivatottak „igazolni". A hetilapban megjelenő regényszöveg tudatosan játszik azzal a „másodlagos ismerősséggel", amely a hetvenes évek napilapokat, hetilapokat olvasó közönségének immáron mindennapi tapasztalata. A színes hírekből, társasági és tárcarovatokból ismert híres „kortársak" életeseményeit, a velük történteket az olvasó olyan, a sajátjával párhuzamos valóságként követheti nyomon, amelynek létezésével kapcsolatban ugyan lehet bizonyossága, de az olvasottak igazságtartalmának ellenőrzésére éppen annyira van lehetősége, mint a fikciós szövegek esetében. A színes hírekből társalgási témává, majd anekdotává vagy városi legendává váló rövidtörténetek így a másodlagos szóbeliségből ismert esetekként is újrafelismerhetőek lehetnek a korabeli olvasók számára. Az amerikai „hívők" és napilap-előfizetők számáról tudósító mondat akár egy tárcarovat ismeretterjesztő cikkéből is származhatna, a szöveg előrehaladásával viszont az olvasó egyre kevésbé tudja eldönteni, hogy Ottó gróf vagy az elbeszélő szólamához rendelhetőek-e a további mondatok. Abban azonban a két elbeszélői stratégia megegyezik, hogy az elbeszélői szólam nem fölérendelt a szereplők szólamának. A vizsgált szövegszekvenciák *átélt beszéd*ként való azonosítása mellett a grammatikai jelöletlenségen túl az szól, hogy a harmadik személyű mondatok a szereplők nézőpontjától egyáltalán nem különböznek el.

Míg Pécuchet az információs labirintusból egy könyv segítségével igyekszik kitalálni, addig a Jókai-passzus egy korabeli újsághírre való utalással zárul. „Normálfelhasználóként"

olvasva a két idézett részt lényegében indifferens, hogy a kulturális kód utalása a könyvek jól kereshető archívumához vagy az amúgy bomlékony újságokat megőrző hírlaptárak által fogvatartott információkhoz utalja a befogadót. Elsődleges tapasztalatunk mindkét esetben − a nyomtatott médium típusától és a hivatkozás kulturális regiszterétől függetlenül − a kulturális kód elhalványodása lesz. A kritikai kiadás apparátusa ugyanakkor azzal is konfrontálja a Jókai-szöveg filológus olvasóját, hogy az archívumok technikai változásai (például a digitalizáció) a már évtizedekkel korábban „kihúnyt" kulturális kódokat újra működésbe hozhatják. Sándor István Montebello *hírhedett afférjét* „a kortársak előtt nyilván ismert, ma már felderíthetetlen esetre vonatkozó"[701] célzásként magyarázza. A New York Times archívumából a szöveg mai értelmezője számára néhány kattintással elérhető a lap 1874. június 4-i száma, amelyben a London Telegraph párizsi tudósítójának május 21-i beszámolója olvasható − amint az a cikkből kiderül − a világsajtót akkoriban bejárt esetről. A „hírhedett affér" azért különösen érdekes, mert egyik „főszereplője" az a megváltozott szerkezetű nyilvánosság, amelyet a tömegmédiumként működő napilapok hoznak létre. Montebello gróf olyan sértésért követelt elégtételt Metternich hercegtől, amelyet nem a herceg követett el. A konfliktus a gróf és Metternich herceg felesége között támadt. Metternich készen állt elfogadni a kihívást, ám tagadta, hogy okot adott volna a párbajra, és felhívta rá a gróf figyelmét, hogy nem tarthatja magát felelősnek a felesége által kimondott szavakért, amelyek ráadásul egy olyan rendezvényen hangzottak el, ahol ő maga nem is volt jelen. Amennyiben Montebello nem tekinthető megtámadott félnek, úgy a fegyverválasztás joga nem őt illeti meg. Montebello segédei ekkor a nyilvánossághoz folyamodtak: teljes terjedelmében közzétették a gróf és a herceg közötti levelezést. A párbaj ezzel elkerülhetetlenné vált, és miután Montebello átengedte Metternichnek a fegyverválasztás jogát, a párbajt végül karddal vívták meg. Metternich könnyebben megsérült, ám, amint erről a tudósító hírt adott, ez nem akadályozta meg a herceget abban, hogy visszatérjen Párizsba és a barátaival vacsorázzon.[702] Bár Jókai munkamódszeréről és a fejezet megírásának időpontjáról sokat elárul a korabeli hírlapi „kacsa" vagy „celebhír",[703]

[701] *Egy ember, aki mindent tud,* 495.

[702] *The Metternich – Montebello Duel,* The New York Times, 1874. június 4. Az eset lefolyásáról számtalan cikk érhető el a digitális archívumokban (pl. Salzburger Volksblatt, 1874. május 23.; The Spectator, 1874. május 30.; The New York Times, 1874. június 1.; Daily Alta California, 1874. június 12.; Sacramento Daily Union, 1874. június 18.; The Queanbeyan Age, 1874. augusztus 1.).

[703] A londoni lap párizsi tudósítója 1874. május 21-re datálja a Montebello gróf és Metternich herceg között St. Cloud-ban lezajlott párbajt, a citált szövegrész, amely a párbajra is utal, a regény folytatásos közlésének 6. epizódjában szerepel. Az Üstökösnek ez a száma 1874. június 6-án látott napvilágot. A párbaj az eredetileg 1896-ban Carl A. Thimm által közreadott *A Complete Bibliography of Fencing and Duelling* címet viselő kötetben május 23-25-i dátummal szerepel. Vö. Carl A. THIMM, *A Complete Bibliography of Fencing and Duelling,* Gretna, Pelican Publishing Company, 1998, 307.

a kulturális kód felismerése és az utalás megértése nem befolyásolja a szövegrész „működését", sem az értelmezhetőségét, sem a hatását.

A két regény cselekményének történeti ideje között nagyjából húsz év a különbség: míg Flaubert regényének elbeszélője 1838 nyarára helyezi az elbeszélt idő kiindulását jelentő eseményt (a címszereplők megismerkedése),[704] addig Jókai narrátora az 1850-es években indítja el Rengeteghy Ottó élettörténetének elbeszélését, amire a gyors tempójú kivonatos elbeszélés utal a regény felütésében.[705] Vagyis mindkét történet abban az évtizedben kezdődik, amelyben a tömegmédiumokká váló napilapok belépésével radikális változáson esik át a nyomtatott médiumok piaca, és ezzel együtt az irodalmi és a társadalmi nyilvánosság szerkezete is döntő átalakuláson megy keresztül; beköszönt a populáris kommunikáció kora.[706] Mindkét szöveg olvasható a *dilettáns* születését elbeszélő narratívaként. A *dilettáns* mind Flaubert, mind Jókai elbeszélésében a modern tömegmédiumok, a populáris kommunikációra törekvő printmédium-piac terméke, ezért sem véletlen, hogy mindkét regényben kitüntetett szerepet játszanak a könyvek és az újságok, amelyek közvetlenül is alakítói lesznek az elbeszélt „eseményeknek". Michel Foucault *A fantasztikus könyvtár* című írásában a Gutenberg-galaxisba való „szabad belépéshez", a könyvesbolt metaforájához, vagyis a *megvásárolható* könyvhöz kapcsolja a „két groteszk Faust" történetét.

---

[704] Az első fejezet nyitómondatából csupán azt tudjuk meg, hogy Bouvard és Pécuchet kánikulában ismerkedtek meg: „A harminchárom fokos hőségben a Bourdon boulevard teljesen kihalt volt." *Bouvard és Pécuchet,* 5. Az első konkrét dátummal, amely a cselekmény történeti idejét jelöli ki, a Bouvard életében bekövetkező váratlan fordulatot rögzíti az elbeszélő, ami a szövegben prolepszisként is funkcionál: „Egy délután (azaz 1839. január 20-án) Bouvard-nak levelet kézbesített a hivatalban a levélhordó." *Bouvard és Pécuchet,* 14. [*Bouvard et Pécuchet,* 14.] A nap pontos megjelölése azért működhet jóslatként, előre jelezve, hogy ami ezen a napon történik, az utólag Buovard történetének fontos életeseményévé válik majd, mert a szövegben addig az idő múlására utaló elemek főként temporális ellipszisként kaptak szerepet: „másnap"; „egyszer"; „egy vasárnap"; „egy délután". [„Le lendemain"; „Un fois"; „Un dimanche"; „Un après-midi". *Bouvard et Pécuchet,* 9; 12; 13; 14.] Ráadásul általában az ismétlődés, a gyakorítás mozzanatával összekapcsolva, ami éppen az idő ciklikusságát, a napok ismétlődését és nem a történeti idő lineáris előrehaladását állította előtérbe. Az idézett mondat szintén temporális ellipszissel indul, a cselekményt a történeti idő tengelyéhez kapcsoló konkrét dátummeghatározás zárójelbe kerül, ami ebben az esetben nem az elbeszélői kiegészítés másodlagosságára utal, hanem ellenkezőleg, a figyelem felkeltését szolgálja, jelezve az olvasónak a zárójelezett információ fontosságát.

[705] „Gróf Rengeteghy Ottó az ötvenes években (t. i. nem a saját, hanem a század ötvenes éveiben) a császári hadseregnél szolgált, s elöljárói közé számíttatott." *Egy ember, aki mindent tud*, 6. A kivonatos elbeszélés időmeghatározásának bizonytalanságára maga az elbeszélő is reflektál a zárójeles megjegyzésben, miközben ki is használja a többféle értelmezhetőségből adódó szemantikai rést: „az ötvenes évek" két lehetséges kontextusából (a század/Rengeteghy) a megjegyzés kizárja a másodikat, vagyis elbeszélőként azt állítja, hogy a szintagma a történeti kor meghatározására vonatkozik. A negáció azonban a látszólagos, betű szerinti elbeszélői intelem dacára a főhős életkoráról is elárul valamit: azt, hogy nem − *még* nem – töltötte be ötvenedik életévét. A cselekmény első, lassabb tempóban elbeszélt esemény-csomópontját az elbeszélő közvetett módon „datálja": a történelmi eseményekre való utalással az olvasó kulturális, történelmi ismereteit mozgósítja akkor, amikor metonimikus helyettesítéssel 1859 április-júniusa helyett az „olasz-francia-osztrák háború", illetve 1859. június 24. helyett „Solferino" szerepel a szövegben. A tankönyvekben rögzített „történelmi esemény" (háború, csata) megjelölése az esemény időpontja helyett áll, de ez a temporális metonímia csak akkor oldható fel, ha az olvasó nem csupán „századra" vagy „évtizedre" pontosan képes a világtörténelmi kronológiában való elhelyezésükre. Vö. *Uo.,* 8.

[706] Ez a francia lapok esetében a harmincas, a magyar nyelvű sajtó esetében az ötvenes évtizedre tehető. Erről bővebben: HANSÁGI, *Tárca – regény − nyilvánosság,* 33. skk, 157. skk.

> Bouvard-t és Pécuche-t közvetlenül kísérti meg a könyvek végtelen sokasága, morajuk a könyvtár szürke terében. […] A Biblia könyvesbolttá változott, a képek mágiája viszont olvasói étvággyá, […] a könyvek, amelyeknek saját létükhöz kellene őket közelebb hozniuk, eltávolítják őket attól, előírva nekik, mit kell tenniük – olyan emberek hülyesége és erénye, szentsége és ostobasága ez, akik nagy ügybuzgalommal alakítják tettekké a másoktól kapott közhelyeket, igyekezvén azok maradni, akik eddig is voltak, és akik létezésük egész folyamán arra törekszenek, hogy vak buzgalommal megvalósítsák magukat.[707]

Kirsten Dickhaut invenciózus kultúrtörténeti munkájában, amelyben a francia irodalom „deformált könyvtár"-ábrázolásait vizsgálja, hosszú fejezetet szentel Bouvard és Pécuchet *groteszk* könyvtárának.[708] A könyvtár mint „tudástároló" kapacitás, amely hagyományosan az univerzális tudás szimbóluma, Flaubert regényében olyan groteszk emlékhelyként jelenik meg, amely már nem tükrözi az őt körülvevő világot, és mint ilyen, korábbi funkciójának betöltésére sem alkalmas.[709] Bouvard és Pécuchet könyvtára tulajdonosai vidékre költözésével, a magánélet privát terében olyan groteszk gyűjteményként jön létre, amelyet „építői" oda (és össze) nem illő tárgyakkal rendeznek be (kókuszdió, kagylóval kirakott szekrényke, apa portréja),[710] és amelynek állománya, szelekciós elvei, térbeli elrendezése és tárgyi világa is

---

[707] Michel FOUCAULT, *A fantasztikus könyvtár* = UŐ, *A fantasztikus könyvtár: Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, Pallas, Attraktor, Budapest, 25−26.

[708] Kirsten DICKHAUT, *Verkehrte Bücherwelten: Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, Wilhelm Fink, München, 2004. Az említett fejezet: „Die groteske Bibliothek: Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*", 255−297.

[709] Vö. *Uo*., 270−275.

[710] „A második szobában, ahová két lépcsőfok vezetett le, Párisból hozott régi könyvek voltak, azokkal együtt, melyeket érkezésük idején találtak az egyik szekrényben. A szekrényajtók el voltak távolítva. Ezt nevezték el »bibliothékának«. Az ajtó hátlapját egészen a Croixmare-ok családfája foglalta el. A falak faburkolatán viszont egy XV. Lajos korabeli hölgy pasztellképe függött, a Bouvard apját ábrázoló festmény megfelelőjeként. A tükör párkányát egy fekete nemezből készült nagykarimájú kalap, meg egy roppant parasztcipő díszítette, mely utóbbi falevelekkel volt tele s valaha madárfészek lehetett. A kandallón két kókuszdió (Pécuchet tulajdona ifjúkora óta!) állt kétfelől egy fajansz hordócska mellett, melyen paraszti figura ült, lovaglóhelyzetben. Arrább, szalmakosaracskában, egy tízcentime-os, mely megjárta egy kacsa beleit. A bibliothéka előtt kagylókkal kirakott fiókos szekrény pompázott plüss díszítéseivel. Tetején macska volt látható, szájában egérrel – Saint-Allyre vize vonta be mindkettőt mészkőréteggel! – továbbá egy doboz, szintén kagylókkal rakva ki – s a doboz tetején egy pálinkásüveg belsejében kövér körte gömbölyödött. A legszebb azonban mégis az ablak köze volt, Szent Péter szobrával! A kesztyűs jobb kezében a Paradicsom zöldalmaszín kulcsát szorongatta. Égszínkék talárját liliomok pettyezték, hirtelensárga tiarája hegyes volt, mint egy kis pagoda. Agyonpingált arcán dagadt kerek szemek, málészáj, ferde trombitaorr! Fölötte ócska kelméjű baldachin, rózsakoszorúban lebegő angyalkákkal. A szent lábainál pedig, mint valami oszlop, egy vajasköcsög emelkedett, csokoládé alapon fehér betűket mutatva: »Készült Ő. Kir. Fensége az angoulême-i Herceg jelenlétében Noronban, 1817. okt. 3-án.« Pécuchet, ágyából fölpillantva, mind végigtekinthette ezt a sok egymás után sorakozó csodát. Olykor visszahátrált a Bouvard szobájába is, hogy a perspektíva még pompásabban érvényesüljön." *Bouvard és Pécuchet,* 92.

Bouvard és Pécuchet „személyiségének" leképezéseként olvasható. A kulturális rend szabályainak megszegését a könyvtárleírások a regényben a *stílustörés,* a *giccs,* a *triviális* és a *peszeudo-tudományos* elemek integrációjával „láthatóvá" teszik az olvasó számára. A könyvekhez való hozzájutás metódusai (kölcsönzés, megrendelés, vásárlás, ajándékozás) éppolyan változatosságot mutatnak a regényben, mint az olvasás különféle módozatai (hangos, néma, magányos, társas, felolvasás, szó szerinti memorizálás, néma olvasás után a szövegek megvitatása stb.), az eredmény azonban rendre éppen a vágyott megértés ellenkezője: a nemértés, az értetlenség, a félreértés.[711] Vagyis Bouvard és Pécuchet „a mindent tudni akarás okán vesznek el a könyvek labibintusában."[712]

Azok az információk, amelyeknek a labirintusában Rengeteghy Ottó veszik el, nem elsősorban a (hegemóniáját ekkoriban elveszíteni kezdő) könyv médiumából származnak, bár a harmadik személyű narráció arról is tudósítja az olvasót, hogy nem elhanyagolható forrását képezték, még az elbeszélt történet kezdőpillanata előtt, a gróf parttalan „tudásának". Rengeteghyt az elbeszélő úgy lépteti be a regény szüzséjébe, hogy *már,* valamifajta előidejűségben, mindent olvasott. „Ami a szépliteratúrát illeti, azt a remekíróktul kezdve egész a kuriózumokig ismerte."[713] Az első fejezet felütésében az elbeszélő kimerítő felsorolásban veszi számba azokat a nyelveket, művészeteket, tudományokat, mesterségeket, amelyekben a címszereplő *korábban* jártasságot szerzett. Ezt a felsorolást, amint a két másoló könyvtárát is, az össze nem illő elemek egymás mellé rendezése jellemzi: a klasszikus, élő és egzotikus nyelvek mellett szerepel a „híres zsebmetszőtül" megtanult tolvajnyelv; a geográfia után következik a felsorolásban a spiritizmus; de Rengeteghy egyszerre volt „nemzetgazdász, különösen bányász és állat-acclimatáló".[714] A gróf vagyona és társadalmi pozíciója révén korlátlan hozzáféréssel rendelkezik minden lehetséges információforráshoz: könyvekhez, a napilapoknak a globalizált világban elképzelhető széles nemzetközi kínálatához, de utazásai révén empirikus tapasztalatokat is szerez, néz, lát, hall, kipróbál (bár a szcenikus elbeszélésmód miatt ezek többségükben nem a szüzsé részei). A szelekcióra azonban ő sem képes, a kulturális rend szabályai rendre sérülnek, a regiszterek határai átjárhatóvá válnak, és a gyakori felsorolások az össze nem illő elemek halmozásának végletességével groteszk hatást érnek el.[715]

---

[711] Vö. DICKHAUT, *i.m.,* 268.
[712] *Uo.*
[713] *Egy ember, aki mindent tud,* 5−6.
[714] *Uo.*
[715] A felsorolásról, amely a regény egyik legfontosabb stíluseszköze, Szerb Antal a következőt jegyzi meg: „Más regényíró is élt a felsorolás stíluseszközével, aminek Flaubert volt a legnagyobb mestere…" SZERB Antal, *Francia regényírók* (Hétköznapok és csodák) = UŐ, *Gondolatok a könyvtárban*, é.n. [1981[3]], Magvető, Budapest, 522.

A *dilettáns* mint a populáris kommunikáció és a tömegmédia terméke

Nem elhanyagolható az a körülmény, hogy Flaubert és Jókai regényének imaginárius világában a *könyv* és az *újságok* együttesen teremtik meg azt a mediális hálózatot, amely csakis ebben az összekapcsolódásban, vagyis kétszintű hálózatként[716] képes kialakítani az autodidaxis „modern" kereteit, megteremtve a modern *dilettáns* „képződéséhez" szükséges előfeltételeket.[717] Bouvard és Pécuchet figuráját (Leopold Bloomhoz hasonlatosan) pontosan ezért tartja Ezra Pound a demokrácia alapjának („Messrs Bouvard and Pécuchet are the basis of democracy;"[718]): ők az utca emberei, azok, akik elhiszik, amit az *újságokban* olvasnak. A zárt − tudományos, művészi, felfedezői – elitek innovatív találmányai kizárólag a tömegmédium elvileg *bárkit* megcélzó híreként válhatnak képessé arra, hogy megszólítsák az „átlagolvasót", a nem szisztematikusan képzett (nem *szak*)közönséget. Hugh Kenner, aki a „csonka *Bouvard és Pécuchet*-t a Gutenberg-birodalmon aratott pürroszi diadalként"[719] értelmezte, szintén amellett érvel, hogy Flaubert nem véletlenül helyezte a 19. század derekára hőseinek történetét: ahogyan Pound, ő is a demokrácia egyik (mellék)termékének tekinti a dilettáns megszületését:

> Mert ha valami bizonyos a felvilágosodás vonatkozásában, akkor az, hogy a forradalom minden hasznát demokratizálta, és még a másolóhivatalnokok számára is biztosította az intellektuális játszadozás szabadságát, ami pedig a felvilágosodás előtt csak a finomabb körök monopóliuma volt. Az pedig roppant fontos tény, hogy Flaubert ilyen pontosan az új kor évszázadának felére teszi vállalkozásukat, mint valami ünnepélyes megemlékező szertartást. Most mindenki szabadon lehet autodidakta, önmaga mestere. Európa szelleme közszemlére tárta titkos kincseit, és hatalmas Coney Islanddá változott, amelyen egész Franciaország jogosult játszani.[720]

Pound ugyanakkor arra is figyelmeztet, hogy a *Bouvard és Pécuchet* teremtett világából jelzetten hiányoznak a napi hírek, az újságok politikai hírei és „kis színesei" egyaránt.[721] Ezzel

---

[716] MÉSZÁROS Márton, *Reformáció, közvetítés, nyilvánosság*, FISZ – Ráció, Budapest, 2014, 54. skk.
[717] A *dilettáns* kifejezést a nem szisztematikusan képzett, applikációra képtelen autodidaktára értem, az olyan emberre, akinél a megértés folyamata sérül, nem megy végbe. Vagyis nem pusztán azt kifejezendő, hogy valaki műkedvelőként, nem megélhetési célból csinál valamit. A dilettáns-jelenség történetéről vö. *Dilettantismus als Beruf*, hg. Uwe WIRTH – Safia AZZOUNI, Kadmos, Berlin, 2010.
[718] POUND, *Paris Letter:* Ulysses, 194; vö. még: POUND, *James Joyce et Pécuchet*, 206.
[719] KENNER, *i.m.*, 21.
[720] *Uo.*, 28.
[721] POUND, *James Joyce et Pécuchet,* 204.

nem csupán az időmarkereket iktatja ki: a napilap ebben a kontextusban mindenekelőtt olyan információközvetítő, amely *más* printmédiumokhoz vezet el, vagyis elsősorban az a szerepe, hogy összekösse a könyvek és a lapok hálózatait. Maga a könyv is az újság révén válik (elvileg bárki számára) megrendelhető tárggyá: a napilap diszperz közönsége, a láthatatlan „akárki" a napilapból szerez tudomást a könyvről. A napilapok hálózata nemcsak jóval kiterjedtebb olvasóbázist ér el az egyes könyvek előre jósolható publikumához képest, de „váratlan" és „kalkulálhatatlan" olvasókat is kitermel. Míg a könyvnek, még az ismeretterjesztőnek is, mint minden kereskedelmi terméknek, van célfogyasztója, így implicit és ideális olvasója is, körülhatárolható előismeretekkel, élethelyzettel, nemmel vagy életkorral, addig a tömegmédiumként működő napilap nagyságrendileg kiterjedtebb és ezért vegyesebb közönséget céloz meg. A tömegmédiumban megjelenő hír és az általa hordozott vagy rajta keresztül elérhető információ nem „személyválogató".[722] A könyvek és a napilapok hálózatának összekapcsolódásával olyan, korábban kivételesnek vagy kizártnak számító olvasók jelennek meg a színen, akik felhasználóként a könyv alkotóinak nézőpontjából teljességgel váratlan, oda nem illő kontextusba helyezve értelmezik az információkat. Egy könyv közönsége (előképzettségére, az interpretáció lehetséges módszereire és kontextusaira nézve is) a tömegmédiumok megjelenése előtt jól átlátható volt. A két hálózat, a könyvek és újságok hálózatnak az összekapcsolódásával azonban merőben új helyzet állt elő.

Flaubert hőseit is gyakran a lapok ismeretterjesztő tárcái, hirdetései vezetik el az új témákhoz és könyvekhez, a két médium viszonya azonban a megváltozott mediális térben távolról sem „egyirányú":

> Másnap este, Le Havre-ban, amint éppen a hajót várták, egy újság alján a következő című tárcát pillantották meg: *A geológia oktatásáról.*
>
> A cikk, tele adatokkal, fölvetette a kérdést, hogyan áll korunkban a földtani tudomány? Földünk felszínén sohasem voltak egyetemes érvényű katasztrófák. Az azonos fajták élettartama különböző, néhol hamarabb kivesznek, másutt tovább fennmaradnak. Egyazon korból származó rétegek különböző jellegű kövületeket tartalmaznak, s viszont eltérő korok maradványai közt sok a hasonló természetű lelet. Az ősi páfránytenyészet egyező a maival! Akárhány most ismert növényállat a legrégibb kőzetekben is

[722] Ezért is járulhat hozzá a populáris keletkezéséhez: „A populáris is csak akkor jöhet létre, amikor a medializált kommunikációban való részvétel effektív, mindent lefedő és széles hatókörű – emellett azonban szabályozatlan − ügynökségévé válik a szocializációnak és az individualizációnak." HELMSTETTER, *Der Geschmack der Gesellschaft,* 45.

> előfordul! Egyszóval: a jelenlegi módosulások magyarázzák a régi átalakulásokat is. Mindig ugyanazok az okok működnek: a Természet nem ismer ugrásokat s a periódusok – Brongniart szerint – merő absztrakciók csupán.
>
> Cuvier eddig dicsfénytől koronázva jelent meg Bouvard és Pécuchet tudatában, megdönthetetlen ormain a tudománynak. Most megbukott. A Teremtésben nem látták többé a régi fegyelmet s lenézték a „nagy" Cuvier-t.[723]

A várakozás során, mintegy időtöltésül végigfutott tárca, amelynek a véletlenszerű kiosztás elve szerint váltak olvasóivá, alkalmas tehát arra is, hogy a korábban könyvekből szerzett ismereteket felülírja. A két autodidakta számára az az ismeretterjesztő újságcikk, amelyet a sors szeszélye sodort eléjük, semmivel sem kevésbé hiteles, mint azoknak a könyveknek a tudásanyaga, amelyeket maguk választottak ki, vagy tudós barátaik tanácsát követve tanulmányozták őket. A könyvek és a napilapok egymáshoz való viszonya tehát semmi esetre sem hierarchikus: a két jóbarát számára a tömegmédium igazsága eltörli a könyvek autoritását.

Rengeteghy úgy lép be a cselekmény idejébe, hogy túlvan a Gutenberg-galaxis felfedezésén, számára a tömegmédiumok által szállított információ a cselekvéshez jelent kiindulópontot. Jókai elbeszélésében az újság nemcsak azért fontos tényező, mert a printmédiumok kétszintű hálózata nélkül nem képződhetne meg a dilettáns. Azért is, mert miközben a tömegmédia létrehozza a maga valóságát,[724] amely elől Jókai antihőse sem tud elmenekülni, és amely újabb és újabb információs csábításokkal „vezérli" a tetteit, aközben az elbeszélés le is leplezi ezt a napilap tömegmédiuma által létrehozott „valóságot" akkor, amikor elbeszéli a hírek, az információk „keletkezésének" történetét:

> Volt neki tömérdek úti jegyzete, igen érdekes dolgok.
>
> Hanem hát: hús, zöldség, zsiradék, liszt, só, fűszer, tojás még nem ebéd. Mit csinál az ember, ha otthon akar étkezni?
>
> Legelőször is szakácsot fogad.
>
> Úgy van. Szakács dolga a főzés.
>
> Ilyen irodalmi szakács volt Bojtorján.
>
> […]

[723] *Bouvard és Pécuchet,* 84−85.

[724] Luhmann szerint a tömegmédia valósága nem egyszerűen megkonstruált. Diktatórikussága éppen abból fakad, hogy azt is meghatározza, „*számára* vagy *általa mások számára* mi *mutatkozik* valóságnak." LUHMANN, *A tömegmédia valósága,* 12.

> Rögtön átadta összes úti jegyzeteit Bojtorjánnak, hogy tekintse azokat keresztül.
> Ez úti jegyzetek mindenféle nyelven voltak írva: aszerint, amely országban egyik-másik használatban volt: az algíriak franciául, a kelet-indiaiak angolul, a mexikóiak spanyolul, az oroszok németül.[725]
> Bojtorján belenézegetett a jegyzetekbe: − nézegetett beléjük félszemmel is, mintha perspectivába nézne, egészen kinyitott szemmel is, összevont szemöldökkel is, s végre azt mondá felőlük, hogy nem lehet ezeken elmenni.
> Nem ám. Mert ő nem tudott egyikén se e pogány nyelveknek: még németül sem: ő volt az az újdondász, aki kifuttatta az amerikai hajót „Stapel" nevű kikötőből; s aki Jung-csecsenekből „ifjú *dorbézol*ókat" csinált, s aki az olasz operatársaságnál megénekeltette a „Stagionét". Nem tudott ő, csak magyarul. Hanem az igaz, hogy magyarul úgy tudott írni, mint a csergedező patak.[726]

A jelenet párbeszédszerű felütése az olvasót a kérdés-felelet játékkal készíti elő arra az aktív, cselekvő szerepre, amelyet a szövegrész a továbbiakban igényel majd tőle. Az elbeszélő az elképzelt olvasó „szólamának" kölcsönzi a hangját, az imitált dialógus pedig egy olyan azonosítás-sort visz végig, amely a replikák egymásutánjában egy igencsak profán megfordítható metaforát bontakoztat ki: az *ebéd*et (vagyis az elkészült, fogyasztható, főtt ételt) azonosítja a megírt *irodalmi mű*vel. Az elbeszélő első állítása („Volt neki tömérdek úti jegyzete") látszólag semmifajta viszonyba nem hozható a konyhai alapanyagok felsorolásával, ha az olvasó az azonosítást mégis végrehatja, az annak köszönhető, hogy a második mondatot bevezető ellentétes kötőszó és az ezt követő árnyaló partikula (vagy más néven diskurzusjelölő, társalgásszervező elem) a mondatban megfogalmazott tagadás érvényét az első mondatra vonatkozónak mutatja (*jegyzet* = *alapanyag*). Az elbeszélő tehát olyan párbeszédbe vonja bele az olvasót, amelyben a rejtvény, amelyet meg kell fejtenie, magára az irodalmi műalkotásra vonatkozik, és nem utolsó sorban annak szerzőjére, az íróra. Az elbeszélő, aki a kérdéssel megszólítja olvasóját, a válaszhoz pedig a hangját is kölcsönzi neki, valójában az olvasóval mondatja ki azt az így egyszerre ironikus és öniroinkus „ítéletet", amely az *írót szakács*ként azonosítja, majd pedig megerősítve a válasz helyességét a *főzés* aktusát implicit módon az *írás*éval.

[725] A szinte szövegszerű párhuzamokra itt is kínálkozik egy példa: Bouvard és Pécuchet „mielőtt újabb kutatásokba fogtak volna, tanulmányozták Boné művét, a *Geológus utazó kalauzá*-t. […] Ugyanez a mű írja elő még a kővetkezőket: »Tudni kell az illető ország nyelvét, ahol utazunk.«" *Bouvard és Pécuchet,* 80.
[726] *Egy ember, aki mindent tud*, 21−23.

A citátum következő részében a humor forrása mindenekelőtt az, hogy az elbeszélői állítások úgy nem felelnek meg a (részint a nyelv logikájából következő) várhatóságnak, hogy az olvasó, annak ellenére, hogy rendre csalódik a várakozásában, egyetlen alkalommal sem tudja „tévedésen" érni az elbeszélőt. Az első olvasói várakozás, amely nem teljesül, a „mindenféle nyelvek" jelzős szerkezetének túlzásából keletkezik, hiszen a négy, ismétlődő szintagmaszerkezetben az egzotikus országok felsorolásához a négy legnagyobb európai nyelv kapcsolódik. Az olvasó másodszor akkor „csalódik" a nyelv logikájából következő várhatóság teljesülésében, amikor az országnevek és a nyelvek rendre elkülönböznek egymástól. Ezt az ismétlési sort az elbeszélő ráadásul egy csattanóval zárja. Az olvasó az első három esetben könnyen megfejti a széttartást magyarázó „szabályt", hiszen gyarmatosított területekről van szó, a negyedik esetben ez a szabály azonban nem érvényesül, hiszen itt a „bennszülött" elit, illetve a polgárság idegennyelv-használata kvázi önkéntes. A citátum zárlatában az olvasót azzal „jutalmazza" a szöveg, hogy ellentétben az „irodalmi szakáccsal", Bojtorjánnal, érti az általa félrefordított szavak jelentését, és így fölékerekedhet nemcsak a szereplőnek, hanem a szövegnek is, hiszen könnyedén megfejti annak feladványát.

Az úti jegyzetek kiadásának története az „irodalmi négerként" foglalkoztatott újságíró, Bojtorján figuráján és munkamódszerén keresztül egyidejűleg válik a könyvek és a napilapok előállításának szatirikus leírásává, az epizód ezért kicsinyítő tükörként is értelmezhető. A Bojtorján által írott újsághír éppen annyira hiteltelen, mint az a könyv, amelyet Ottó gróf úti jegyzeteiből állít össze. Egyik médium sem alkalmas arra, hogy szavatolja az általa forgalmazott információk igazságát. Rengeteghy könyve azonban abba a kétszintű mediális hálózatba kerül be, amelynek révén már nem maradhat észrevétlen, és nem élvezheti a lokalitás védelmét. A könyv a napilapok híradása révén mindenki számára hozzáférhetővé válik, és ez a nyilvánosság a kritikai megnyilvánulásoknak is szabad teret ad. A tömegmédium valósága, amely valóságosabbnak látszik a tapasztalatinál, Rengeteghy ellen fordul, amikor egy leleplező cikk nemcsak az útleírás hitelességét és Rengeteghy szerzőségét, hanem egyenesen a létezését vonja kétségbe.

> Végre egy nagyszebeni szász levelező megadta neki az Augsburger Allgemeineban a kegyelemdöfést azzal a revelációval, hogy Rengeteghy Ottó nem is utazott a leírt helyeken; tulajdonképpen Rengeteghy Ottó nem is gróf, nem is ember, hanem csak álnév! tolvajneve egy Bojtorján nevű újságírónak, aki kilenc útleírásból kompilálta ezt

> a tizediket, a renitens ó-konzervatívek adták azt ki ily fényes kiállítással, demonstrációképpen a magyar elem mellett.[727]

Az eset azzal szembesíti a regény „hősét" – és természetesen olvasóját –, hogy a napilapok nem ismerik az országhatárokat: olyan hálózattá szerveződnek, amelynek révén mindaz, ami egyszer nyomtatban a populáris nyilvánosságba bekerül, többé nem visszavonható vagy eltüntethető, a globális kommunikációs térbe csupán belépni lehet, ebből kivezető út azonban nem létezik.[728] Az „irodalmi néger" és az írói álnevek a tárcaregény tündöklésének félszázadában az irodalmi és sajtónyilvánosság fontos intézményei, olyan hierarchikus viszonyok, amelyek erősen foglalkoztatják a korszak olvasóközönségét. Mindkettő a szerzőség/szerzői név, illetve a szerző biológiai valósága közötti különbségre, az elválasztottságra irányítja rá a közvélemény figyelmét. Ám amíg az egyik esetben a szerzői név megfosztja jogaitól a tényeges alkotót vagy alkotókat, addig a másik esetben (az álnév esetében) nem a jogfosztásnak, hanem a privátszféra megóvásának vagy az alkotó érdekeit (is) szolgáló marketingnek az eszköze.[729] Az irodalmi négert ráadásul nem egyszerűen egy brand „takarja ki", hanem egy másik ember, aki a nyilvános térben szerzőként viselkedik. Jókai másutt is reflektál a jelenségre,[730] ebben az esetben a kétszeres felcserélés egy alapvetően helyes interpretációs művelet végeredményeképpen jön létre. A nagyszebeni szász levelező leleplezi

---

[727] *Egy ember, aki mindent tud,* 31.

[728] Azt, hogy Ottó gróf nem tud elmenekülni a kritika elől, a szöveg több mint két tucat lap felsorolásával, az ismétlés eszközével nyomatékosítja. A nemzetközi sajtóban megjelenő cikkek „hatékonyságát" azonban nem egyszerűen a megjelenés ténye szavatolja, hanem a tömegmédiumoknak az a képessége, hogy tematizálják a közbeszédet: az olvasók „szájrul szájra" adják a történetet, az olvasottak átkerülnek a másodlagos szóbeliségbe, ami felgyorsítja és térben is kiterjeszti a szóródását. Retorikai értelemben az ismétlésnek ez az a típusa, amely az anaforát és az epiforát egyszerre alkalmazza, tehát a szövegszekvenciák elején és végén is ismétlődő elem jelenik meg; erre, vagyis a symploké alakzatára a regényben számtalan példát találunk. Az egymás után 18-szor megismétlődő kérdést végül a lapcímek hosszas felsorolása zárja, az ismerős címeket a kevéssé ismerősek vagy ismeretlenek követik, ami az olvasót végül a referenciák keresésének feladására készteti: „De akit akasztani visznek, annak még van barátja; hanem akit a kritika nyúz, annak nincs. Még titokban sincs. Arra nézve minden ember Péter apostol. Hogy nevetnek a malheurjén! Hogy adják szájrul szájra a skandalumát! S akárhová megy mindenütt azzal fogadják, hogy: − Olvastad-e már a „Pall Mall Gazette"-t? – Benne vagy! − Olvastad-e már a „Ruszki Mir"-t? – Benne vagy! − Olvastad-e már a „Berlingske Tidendé"-t? – Benne vagy! − Olvastad-e már a „Bombay Times"-ot? – Benne vagy! − Olvastad-e már a „Revista d'Espagna"-t? – Benne vagy! − Olvastad-e már a pekingi „Sei-Yeu-Ki"-t? – Benne vagy! − Olvastad-e már a „New-York Herald"-ot? – Benne vagy! − Olvastad-e már a „Revue des deux mondes"-ot? – Benne vagy! − Olvastad-e már a „Foreign Rewiew"-t?, olvastad-e már a „Once a week"-et?, olvastad-e már a „Magazin for town and country"-t?, olvastad-e már a „Vivodán"-t?, olvastad-e már a „Neue Freiét"?, olvastad-e már az „Allgemeinét"?, olvastad-e már a „Trompeta Karpacilor"-t?, olvastad-e már a „Rumili Teszkeré"-t?, olvastad-e már az „Europaikosz herenisztesz"-t?, olvastad-e már a „Punch-ot"?, az „Ulkot"?, a „Floht"?, a „Styxet"?, a „Zmájt"?, a „Figarot?", a „Tatár Péter"?, a „Füles bagolyt"?, a „Fekete levest"?, a „Kladderadatschot"?, a „Charivarit"? … Benne – benne – benne vagy!" *Egy ember, aki mindent tud,* 31−32.

[729] A tárcaregényírónők összefüggésében vö. HANSÁGI, *Tárca – regény − nyilvánosság,* 172.

[730] JÓKAI Mór, *Ki hát az a Kakas Márton? Igaz történet: A szerkesztőtől* = UŐ, *Cikkek és beszédek* 5, 328−334. Itt: 330.

ugyan a csalást és helyesen is következtet a szerző írásmódjából vagy munkamódszeréből a tényleges alkotó személyére, amikor felismeri, hogy az útleírást Bojtorján írta. Abból a tényből azonban, hogy az általa azonosított, tényleges alkotó személyneve és a címlapon szereplő szerzői név nem esik egybe, már helytelen következtetést von le. Mivel a *Rengeteghy* név nem bejáratott szerzői brand, ezért fel sem merül benne annak a lehetősége, hogy Bojtorján, az „alkotó", jól fizetett ghostwriter. Ez az utolsó értelmezői döntés azt eredményezi, hogy a Rengeteghy és Bojtorján szerződéséből következő eredeti hierarchia megfordul: az addig láthatatlan Bojtorán a sajtónyilvánosság valóságában szerzőként jelenik meg, míg Rengeteghynek még a létezése is törlés alá kerül.

Mindkét regény felütésében kitüntetett szerepet kap a képzettség vagy a képzettség hiánya. Pécuchet-t a következőképpen jellemzi az elbeszélő: „így élt, fogyatékos iskolázottsága nyomasztó tudatában, az ezzel járó művelődési vágytól felzaklatott kedéllyel."[731] Rengeteghy Ottó élettörténetét ellenben azzal vezeti be a narátor: „amit életében tudott, annak sem vette semmi hasznát," holott „tudott mindent, ami csak megtanulható, és tanult mindent élete utolsó órájáig."[732] Flaubert hősei iskolázatlanok, Rengeteghy viszont túlképzett: az alkalmazásra azonban mindhárman képtelenek, a gyakorlat próbáját egyik dilettáns sem állja ki. Míg Flaubert másolói képzettség hiányában nem tudtak integrálódni a polgári foglalkozások munkamegosztási rendszerébe,[733] Rengeteghyt a származásából és vagyonából következő lehetőségek sokasága „zárja ki" a professzionalitás világából. Mindkét regény mellékszereplői között fontos szerepet kapnak azok az alakok, akik részei ennek a munkamegosztásnak, akik *gyakorolják* a szakmájukat, és éppen ebbéli minőségükben kerülnek szembe a kísérletező műkedvelőkkel. Bordinné, de Faverges vagy Erdőváry gróf figurája azért is képez beszédes ellenpontot, mert mindhárman prosperáló gazdasággal rendelkező birtokosok, akik a gazdálkodásra mint hozzáértést, felkészültséget és gyakorlatot igénylő professzióra tekintenek: vagyis egyik regény imaginárius világában sem csupán azok „szorulnak rá" az alkalmazói tudásra, akiknek munkaerejükből kell megélniük. Az főhősök számára mindkét regényben *modellé* válik a napilapok és könyvek piaca: a tudáshoz, tudományhoz való viszonyukat ennek mintájára képzelik el. Ahogyan Rengeteghy, úgy Bouvard és Pécuchet is abban a hitben él, hogy a tudás végeredményben a hordozójával együtt megvásárolható. A *Bouvard és Pécuchet* felütésében, már az első közösen elköltött ebéd, illetve a fűszeres ételek megítélése kapcsán,

[731] *Bouvard és Pécuchet*, 11.
[732] *Egy ember, aki mindent tud*, 5.
[733] Erre a mozzanatra a két főhős és a mellékalakok viszonya kapcsán utalt Ulrich Schulz-Buschhaus is. Vö. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Das historische Ort von Flauberts Spätwerk,* 199. skk.

amelyről orvosi vität kezdenek, beszámol ebbéli hitükről az elbeszélő.[734] A két írnok szemében a tudományhoz való hozzáférésnek az egyetlen akadálya, ha valaki nem rendelkezik azzal az idővel, amelyet a tanulásra vagy kutatásra szeretne fordítani. Mindkét regény mezőgazdászati szcénájában megfigyelhető, ahogyan az új megoldások iránti lelkesedés és az ezekbe vetett bizalom a dilettánsokban azt a meggyőződést erősíti meg, hogy bármilyen innováció bárhol és bármilyen körülmények között működőképes lehet, a tudományos vívmányok univerzális megoldásokat kínálnak. A tudományhit nemcsak a veszélyérzet helyére lép, de a gazdaság kódját is felülírja: igazi ambíciójuk nem a nyereség, hanem az akár a veszteségek árán is végrehajtott innováció.

Ahogyan Bojtorján, a *ghostwriter* példáján is megfigyelhettük, Rengeteghy Ottó világában a tudáshordozó sokszor olyan személy, akinek ismereteit megvásárolva próbál eljutni a kívánt célig. Rengeteghy mezőgazdasági „kalandja" is tetemes veszteséggel, ám egy ezer szivarra kötött fogadás és egy londoni mezőgazdasági kiállítás elismerő oklevelének megnyerésével zárul (amiről Pécuchet csak álmodozik).[735] Az egyes szám harmadik személyű elbeszélés Rengeteghy nézőpontjából indul,[736] ám a szövegszekvencia zárlatáig azzal az ellenpontozó technikával jut el, amely a dilettáns Ottó gróf és a professzionális gazdálkodó Erdőváry érveit és indokait ütközteti egymással. A harmadik személyű elbeszélő nem kommentálja sem a Rengeteghy nézőpontjából elmondottakat, sem pedig Erdőváry idézett és első személyű monológjait, a versengő szólamok parataktikus viszonya pedig kiterjed arra az epizódszereplőre is, akinek, „importált" szakemberként, név helyett sorszámot ad az elbeszélő („Nr. IV. anglus azt a tanácsot adta…"). A kiinduló probléma (alacsony a gabona ára) Ottó grófot újításra sarkallja (gőzmalom építése), a kudarc (nincs víz) pedig már „kijelöli" a következő projektumot, és ez ötször egymás után megismétlődik, a kísérletek sorozata metonimikusan szerveződik. A kármentő innovációra Erdőváry rendre ellenvetéssel válaszol, Ottó viszontválaszként pedig „tudást vásárol", vagyis hozat egy szakértőt, egy „anglust".[737]

---

[734] „Pécuchet nem szerette a fűszeres ételeket, amelyek gyomorégést okozhatnak. Erről orvosi vität kezdtek. Aztán a tudomány hasznosságát dicsőítették: mennyi mindent lehetne tanulni, mily kutatásokat eszközölni!...ha ráérne az ember! Sajnos a kenyérkereset elnyeli az időt; és elámulva tárták ki karjaikat, csaknem összeölelkezve az asztal fölött, mikor kiderült, hogy mind a ketten írnokok: Bouvard egy üzletben, Pécuchet pedig a tengerészeti minisztériumban, ami viszont az utóbbit nem gátolta abban, hogy esténként némi időt ne szenteljen az önképzésre. Hibákat jegyzett meg Thiers könyvében s a legnagyobb tisztelettel beszélt bizonyos Dumouchel tanár úrról." *Bouvard és Pécuchet,* 8.

[735] „Hanem az ezer szivart megnyerte Ottó gróf, s kapott a kiállított jakjaiért elismerő oklevelet a londoni exhibitionbül." *Egy ember, aki mindent tud*, 76. „Pécuchet vadul fújta a levegőt s orrlikába hatalmas tubákadagokat gyúrva, azon merengett el, hogy ha a sors kegyesebb lett volna iránta, most valami mezőgazdasági társaság tekintélyes tagja lehetne, díjakat aratna a kiállításokon, s nevét az újságok emlegetnék." *Bouvard és Pécuchet,* 41.

[736] „Eközben készítette nagyszerű gazdászati terveit." *Egy ember, aki mindent tud,* 71.

[737] „Ottó gróf hozatott egy anglust, s építtetett vele gőzmalmot. Harmincezer forint bánta csak. Hanem mikor készen volt, akkor vették észre, hogy nincsen hozzávaló víz. […] Ottó gróf hozatott magának egy másik anglust,

Rengeteghy és Erdőváry vitájában a könyvtár és a könyvtár archívumából segítségül hívott könyv olyan kontrollinstanciaként jelenik meg, amelyet a szereplők ugyan autoritásként ismernek el, valójában azonban nem alkalmas annak eldöntésére, kinek van igaza. A birkatenyésztésről szóló vitában Erdőváry számára a beszélgetés kontextusa a *gazdaság*, vagyis magabiztossága arra épül, hogy csak a helyi adottságoknak megfelelő haszonállatok körében gondolkodik. Az enciklopédia azonban lehetővé teszi, hogy éppen annak az állítását támassza alá, aki téved, hiszen a diskurzus tér és idő-koordinátáinak a felfüggesztésével Rengeteghy rátalál a kézikönyvben egy formálisan az igazát alátámasztó passzusra, az egzotikus *jak* leírására.[738]

Ahogyan Bouvard és Pécuchet, úgy Rengeteghy Ottó kudarcainak is az az oka, hogy bár az információ(k) megszerzéséhez rendelkeznek megfelelő eszközökkel (van pénzük és tudnak olvasni), a megértés eseménye hermeneutikai értelemben soha nem történik meg velük: az információból nem lesz „tudás", vagyis képtelenek az applikációra. A teória és a praxis folyamatosan összeütközésbe kerül egymással, és ez mindkét regénynek fontos motívuma. A következő két, „párhuzamos" szöveghely erre példa:

> −Írunk verseket? − vetette föl Pécuchet.
>
> −Majd később! Előbb a prózával foglalkozzunk!
>
> Némelyek határozottan ajánlják, hogy az ember válasszon ki magának egy klasszikust s az ő stílusára gyúrja a mondatait, − azonban itt is sok a veszély, mert a remekírók is vétenek a stílszabályok, sőt a nyelvtan ellen is. (…)
>
> Mivel érzéseik voltak s úgy hitték, hogy megfigyelni is tudnak, alkalmasnak vélték magukat az írásra: a színdarab, korlátainál fogva, feszélyezte őket, de ott van a regény, abban több szabadság kínálkozik. Hogy hozzáláthassanak, végigkutatták emlékeiket. Pécuchet emlékezett egyik hivatalfőnökére, aki nagyon ronda úriember volt − könyvben

---

s fúratott a gőzmalom számára egy artézi kutat. Az belefúrt neki a földbe másik harmincezer forintot, […] Ottó grófot ez nem riasztotta vissza. Hozatott magának egy harmadik anglust, azzal berendezteté a nagyszerű gyapotültetvényt, mely díszlett is gyönyörűen: […] Mikor ezzel az anglussal (morvaországi hollandus volt ugyan, de mondjuk, hogy Nr. IV.) megismertette a szőlője állapotát, akkor ez a hírhedett szaktudós rögtön távolról is felfedezte, hogy hiszen nem aszúbornak kell azon a talajon és tőkén teremni: […] Mit kell tenni? Desztilláltatni a kútvizet, s aztán egy angollal (Nr. V.) jégkészítő gépet állíttatni fel; s ekként mindennap lepárolt és jégbe hűtött vézzel traktálni meg a jakokat, hogy százrétű pacal-aszályt ne kapjanak." *Uo.*, 72−76.

[738] „Erdőváry gróf azonban szintén megbikacsolta magát, s azt állította, hogy sehol az egész világon nincs az a kérődző, hasított körmű és *gyapjú viselő* állat, melynek két tölgyénél több volna. Ottó gróf fogadást ajánlott. Fogadtak ezer szivarba. Eldönti a fogadást Oken. Az öreg gróf könyvtárából kihozták Okent, s abbul Erdőváry ráolvasta Rengeteghyre a birkafajnak megismertető jeleit. Hanem aztán meg Rengeteghy vette át az Okent, s viszont rásütötte ellenfelére a könyvbül a „jak" leírását, mely az igaz, hogy nem birkafaj, de gyapjút visel és négy tölgye van." *Uo.*, 75−76.

akart bosszút állani rajta. Bouvard megismerkedett annak idején a kis kávéházban egy öreg, részeges, züllött szépírás tanárral. Keresve sem lehetne furább regényalakot találni! Egy hét leteltével össze akarták olvasztani a két témát − itt aztán el is akadtak velük; − mások következtek: − egy asszony, aki egész családot visz romlásba, − egy asszony, a férj és a szerető, − egy asszony, aki erényes marad, mert hibás a termete, − egy nagyravágyó, rossz lelkipásztor. Ezekhez a bizonytalan elgondolásokhoz oda próbálták illeszteni emlékeiket − elvettek belőlük, hozzájuk toldottak. Pécuchet az érzelem és az eszme embere volt, Bouvard a képet és a szint szerette − kezdték meg nem érteni egymást, külön-külön csodálkozva a másik korlátoltságán.
Talán az esztétikai tudomány dönti el a vitás pontokat. Dumouchelnek egy barátja, aki filozófiai doktor volt, elküldött nekik egy idevágó könyvcímjegyzéket. Külön-külön tanulták, aztán közölték egymással észrevételeiket.[739]

S rájött arra a meggyőződésre, hogy többet ért ő a literatúrához, mint ezek a poéták, tudósok, írók és mecénások valamennyien.
S mi kell hozzá, hogy túltegyen rajtuk? Csekélység. Írni jobbat, mint ők.
Hiszen írónak lenni szép és könnyű.
Versírónak azért jobb, mert kevesebbet kell írni. A vers rövidebb munka.
− „A vers is olyan, mint a huszár” − mondá Ottó. – „Hogyan támad a huszár? Először születik egy ember, azután születik egy ló: mikor az ember rátalál a lóra, lesz belőle huszár. Így támad a vers is. Először születik a gondolat, azután a rím: mikor a gondolat rátalál a rímre, lesz belőle vers.”
És megpróbálkozott vele.
Akkor aztán úgy tapasztalá, hogy néha a ló le is dobja az embert, s nincs huszár.
Azért jobb a regényíró dolga mégis: az csak infanterista. (Nem kell neki a pegazust pucolni.)
Ottó grófban minden megvolt, ami egy írónál becses tulajdon. Sokat olvasott: könyv nélkül tudott idézni eredeti szöveggel Horácból, Byronból, Hugo Victorból, Matestasióból, Goethéből; ismerte a Frithiofssagát s Jevgen Anyegint eredetiben, a Sakontalát angol fordításban, végigjárta Homér Iliását az ősi incunabula nyomán, (…)

[739] *Bouvard és Pécuchet,* 132−134.

> És mégis mindezeknél mesterségesebb feladat egy közönséges emberi gondolatot egyszerű szavakkal úgy írni le, hogy abból, aki azt elolvassa, ugyanazt értse meg, amit az írója gondolt.
> Rájött, hogy a prózaírás még a versírásnál is nehezebb. A versírónak könnyű. Leírja az első sort, annak az utolsó szavához keres egy kadenciát: ha azt megtalálta, a rímhez keres egy másik gondolatot; – de hogyan hajt ki a prózaírónál az egyik gondolat cikkszárából a másik gondolat levele?
> Ez a titok! „Érteni az íráshoz" és „írni tudni" két egymástól oly messze eső fogalom, mint „szerelmesnek lenni" és „szeretni". [740]

Mindkét vállalkozás kudarccal végződik, és mindkettő abból az előfeltételezésből indul ki, hogy az irodalmi kommunikáció a mindennapos, szóbeli beszédhasználat modellje alapján képzelhető el. Vagyis ahogyan a párbeszédben, a két pozíció itt is felcserélhető: aki képes olvasni, annak tudnia kell írni is. Míg Bouvard-t és Pécuchet-t a sikertelenség tanulásra, majd pedig a terv feladására, és egy újabb projektum elkezdésére készteti, addig Rengeteghy úgy fog bele a megvalósításba, hogy az „irodalmi képzés" folyamatán már korábban átesett. Az információk „birtoklásából" azonban önmagában nem következik a kompetencia, és Rengeteghy nem képes az alkalmazásra. A terv feladása helyett ő egy másik utat választ: megkéri Fantissát, aki a főúri dilettánsok prototípusa a regényben, hogy „írjanak együtt" regényt. Az írói siker helyett azonban Rengeteghynek menekülnie kell az asszony elől, és ennek a konklúzióját a teória és a praxis közötti különbség tapasztalatának megértése (kivételesen applikatív eseményként!) zárja: „Ottó gróf ebből az esetből megtanulta, hogy a regényíráshoz nagyon jól tudhat az ember „in theoria"; de „in praxi" az első dolog az, hogy a regényét saját maga írja, de maga ne játszék benne."[741]

[740] *Egy ember, aki mindent tud*, 15–16.
[741] *Uo.*, 19.

Az átélt beszéd és a szöveg *irodalmiságának* a színrevitele

Ahogyan az idézett szövegrész végén meg is figyelhető, Jókai narrációjában is kitüntetett szerepet kap az *átélt beszéd* (erlebte Rede), amelyet mindenekelőtt Flaubert és a modern regény elbeszélésformáihoz szokás kötni. A Jókai elbeszélésmódjával kapcsolatos legelterjedtebb sztereotípiákkal ellentétben a fölérendelt elbeszélői szólam, az auktoriális elbeszélés szerepe a szövegben erősen korlátozott, amennyiben ennek a szólamhasználatnak az irodalmiság jelzése, a szöveg megalkotottságának, fikcionalitásának a szignalizálása a legfontosabb feladata, az implicit szerző színrevitelével:

> Nekünk regényünk hősét kell követnünk, ki, nagy kárára a regény meséjében megkívántató egységnek, szüntelen más térre invitál bennünket; mindent elkezd, de semmit el nem végez. Egyik-másik regényem szenvedett már ily fogyatkozásban, s elismerem, hogy azoknál ez az én hibám volt; de a jelen esetnél az egész olvasóközönség a tanúm, hogy nem én vagyok a hibás, hanem a regényhősöm, aki mindenhez ért. Sok helyre elmegyünk mi még vele! Hát csak kövessük.[742]

Előfordul, hogy az átélt beszédbe ékelődik be az ilyen funkciójú kiszólás, azon a módon, ahogyan a regényiségre reflektáló zárójeles megjegyzések funkcióját Fried István írta le a *De kár megvénülni* kapcsán az *Egy becsületes ember gonosztettei* című tanulmányában:[743]

> Ha ez a vállalat sikerül, úgy az „*Osztrákmagyarmonarchialajthainnenirésze”* (egy szónak hagyja ezt szedő úr!) megbuktatja az *Italia unität,* s mai nap mi árasztjuk el Európát „olasz” operatársaságokkal.[744]

A harmadik személyű elbeszélés fokalizációja ezzel összhangban áll: a harmadik személyű elbeszélő szólam gyakran a hősök nézőpontjából szólal meg.

Az utalások sűrű hálója mindkét esetben meghatározza az elbeszélői nyelv bizonyos vonásait: a felsorolások a szintaktikai ismétléseket a szövegszerveződés egyik alapvető formájává teszik. Jókai elbeszélésében a szcenikus egységek lezárását hat alkalommal ismétlődő formula jelzi. A katonai, regényírói, útirajz-írói, zenede-alapítói, spiritiszta és

---

[742] *Uo.*, 65.
[743] FRIED István, *Egy becsületes ember gonosztettei* = UŐ, *Öreg Jókai, nem vén Jókai*, 143.
[744] *Egy ember, aki mindent tud*, 37.

politikusi pályafutás sikertelen kísérlete rendre ugyanazzal a fordulattal ér véget: az epizódból Ottó számára nem marad más, mint egy nő fotográfiája.[745] Az implicit szerző az olvasóhoz való odafordulással (*könyv nélkül is tudjuk már*) a negyedszeri ismétlésnél nemcsak „megszólaltatja" az irodalmi kommunikációban általában néma „felet", de a befogadó „beszéltetésével" egyúttal arra is felhívja a figyelmét, hogy az ismétlés, a visszatérés nem egyszerűen a regény diskurzusát alakító retorikai fogás. Ottó nem a lélektani regényekből ismert „hős", aki a cselekménylánc egyes pontjain áthaladva alakul vagy változik, a sikertelen próbálkozások nincsenek rá sem pozitív, sem negatív hatással, hiszen nincsen személyisége. A regény zárlatában a fotók, amelyek a haldokló gróf ágya fölött lógnak, egymásnak ellentmondó helyettesítéseket hoznak működésbe (bűnös↔áldozat, szenvedő↔a csábító), a hiányt a távollét szignalizálásával a jelenlét illúziójává alakító fotográfiák azzal konfrontálják az olvasót, hogy a múlt eseményeinek céltalansága egyszerre kaotikus és tragikomikus.[746]

Az ismétlések különféle formái azonban a szatíra nyelvével, a humor retorikájával is összefüggésben állnak Jókai szövegében. Az ismétlés különféle típusai közül különösen a *gemináció* (ugyanazon szavak vagy szócsoportok ismétlése a mondat meghatározott helyén, többnyire az elején) és a *symploké* (anafora és epifora együtt, az egységek eleje és vége is ismétlődik) gyakran kombinálódik az *acumen* retorikai alakzatával (logikai alapú, szellemes ellentmondás, a mondat alanya és állítmánya egyik részről illik, a másik részről nem illik egymáshoz).[747] Valamennyi eljárásra számtalan példa volna hozható, itt csupán egy-egy tipikus kombinációra szorítkozom. Az acumen hatását gyakran azzal is fokozza, hogy azt a szillogizmus logikai szerkezetére építi rá:

---

[745] A záróformulák olyan variációs ismétlések, amelyben csupán a nevek és események cserélődnek. Az első fejezet és egyúttal a katonai pálya: „Hat hét alatt Ottó tökéletesen kigyógyult a sebébül is, a tábornokbul is, a kisasszonyábul is: nem tartott meg belőle egyebet a fotográfiájánál." *Egy ember, aki mindent tud*, 14. A második fejezet és egyúttal a regényírás: „Ottó grófnak nem maradt belőle más, csak a szép üldöző fotográfiája." *U.o.*, 19. A harmadik fejezetben az útirajz-írás: „Ennek a szerelmének is vége volt; nem maradt meg belőle más, mint Melanie fotografiája." *Uo.*, 25. Az ötödik fejezetben az énekiskola: „Juliska megholt e letális gikszerrel Ottóra nézve. Nem maradt neki belőle más, mint a – (könyv nélkül is tudjuk már) – a fotografiája." *Uo.*, 41. A hatodik fejezetben a spiritizmus: „A szellemek semmi galibát nem csináltak, nem fújták el a gyertyákat, nem vágták el a bőgőhúrokat; Ottó gróf azzal a tudattal poroszkált haza Silindiára, hogy ennek is vége van − ebből sem marad számára egyéb, mint az ideál fotografiája…" *Uo.*, 65. A hetedik fejezetben a politika: oldal: „Ez volt a végkimenetele Ottó gróf ezúttali szerelmének. Nem maradt meg belőle más, mint a szép Sardanapálné fotográfiája." *Uo.*, 91.

[746] „Aztán mikor egyedülmarad, megelevenülnek előtte azok az arcképek, amik ágya fölé sorba föl vannak aggatva a falon, az annyi édes és keserű emléktől örökké élve tartott képek: a jó és rossz angyalok, a bűnösök és áldozatok, a szenvedők és a csábítók, s körültáncolják légbeemelkedő ágyát, s kápráztatják szemeit a múltnak összezavart eseményeivel; gúnyolják, kínozzák, siratják, kinevetik." *Uo.*, 101−102.

[747] Vö. ADAMIK Tamás, A. JÁSZÓ Anna, ACZÉL Petra, *Retorika*, Osiris, Budapest, 2004, 316. skk.

> A féltékenység a legkínzóbb szívfájdalom, következőleg az olyan szerelem, melyhez nem fér féltékenység, az a legnagyobb boldogság. S a féltékenység csak ott enyészhetik el egészen, ahol az ember tökéletesen bizonyos. T. i. bizonyos afelől, hogy megcsalják.[748]

A symploké és acumen igen gyakran kombiálódik:

> Bojtorján mind jobban haladt előre. Volt egy bátyja: azt becsinálta a grófhoz kasznárnak; volt egy öccse, azt becsinálta hozzá fiskálisnak; volt a grófnak egy pár eladó lova; azt megvette tőle; sohase látta a gróf az árát.[749]

A reduplikáció és az acumen kombinációja:

> Először is Bojtorján megküldte hetvenkét hírlapnak a tiszteletpéldányokat; hetvenkét hírlap küldött vissza érte árjegyzéket a közlött reklámok fejében, s hetvenkét hírlapra kellett a grófnak előfizetnie mindjárt egy egész esztendőre.[750]

A gemináció és acumen kombinációja:

> Másnap a miniszter búcsút vesz a hivatalnokaitól, s elmegy Svájcba utazni; − a szép bárónő búcsút se vesz a hitelezőitől, úgy megy el a férjét keresni; − Ottó gróf pedig egyedül marad, s az sincs, akitől búcsút vegyen.[751]

Illetve:

> Ha a feleség mást szeret, elválik tőle az ember, ha a varróleány mást is szeret, otthagyja az ember; de ha imádottunk, a főrangú hölgy egyúttal az irányadó miniszternek is imádottja, ebben nincs semmi inkompabilitás – (hiszen olvassátok el az I-ső §-ust: „Kivétetnek a miniszterek.”[752]

[748] *Egy ember, aki mindent tud*, 90.
[749] *Uo.*, 24.
[750] *Uo.*, 26.
[751] *Uo.*, 90.
[752] *Uo.*, 90.

Jókai regénynyelvének ilyen típusú, szónokias retorizáltságára az életmű korábbi szakaszában Imre László hívta fel a figyelmet, és egyúttal arra is, hogy a 19. század derekán az európai regények nem éltek ezzel az eszközzel.[753] A századközép két évtizedének magyar prózáját áttekintve rámutatott azonban azoknak az előremutató formanyelvi megoldásoknak a megjelenésére, amelyek valójában csak a 20. század prózapoétikai fejleményei, az un. antiműfajok dominanciája felől tűnhetnek kezdeményező kísérleteknek. Bár ez a parodikus, az irodalmi formákat és beszédmódokat problematizáló hagyomány Imre László szerint a 19. század közepén nem vált a magyar epika főáramává, de a romantikus cselekményszövés paródiájára épül például *Az új földesúr* vagy Tallérossy Zebulon menekülési jelenete *A kőszívű ember fiai*ban, és „egy-egy ponton kimutatható, hogy a valóságillúzió felkeltése helyett egy irodalmi utalásrendszer részesül előnyben. […] Ebbe az irányba mutatnak Jókai sok helyütt előforduló önironikus, csevegésszerűen közvetlen kiszólásai éppúgy, mint az egész életművet behálózó stílusviccek és parodikus játékok.” [754]

Jókai humorisztikus regénye nem egyszerűen folytatatja, hanem a végsőkig viszi az Imre László által leírt és a hatvanas évtized „nagyregényeiben” már a narrációt érdemben befolyásoló törekvéseket. Az *Egy ember, aki mindent tud* szcenikus elbeszélésmódja a korszak közkedvelt regénysémáinak parodisztikus újraírásával egyszerre teszi láthatóvá azt a tényt, hogy az irodalmi szöveg, a regény emberi konstrukció, amely ha bizonyos formáiban alkalmas is lehet a valóság illúziójának felkeltésére, imaginárius világa soha nem a valóságon mérhető. A *Bouvard és Pécuchet*-vel ellentétben Jókai regényében az elbeszélői szólam egyik föltűnő sajátossága, hogy a szövegszekvenciák tetemes része az imént említett retorikai alakzatokba rendezett. A regény nyelvének erős retorizáltsága azonban nemcsak az irodalmiságot teszi transzparenssé, az *írott* szövegnek a szóbeliségtől, a történetmesélés szóbeli aktusától való elkülönböződését. Jókai regényében az elbeszélői szólam retorikai alakzatokba „tömörítése” a már készen lévő, adott nyelvi formulák „újrahasznosításának” a metódusaként is érthető. Az elbeszélő „saját”, egyénített nyelve helyére olyan formulák lépnek, amelyek hasonlóan alkalmasak a prosopopoiia, az arcadás retorikai alakzatát működésbe hozó elbeszélői „hang” felfüggesztésére, mint az az eltávolító eljárás, amelyet Flaubert kapcsán az elbeszélői hang „szenvtelenségének” szokás nevezni. A szatíra retorikája, amelyet Jókai elbeszélője itt ad

[753] „Valószínűleg nem találni párját viszont az európai regényben annak, amit Jókai regényszövésében oratorikus-retorikus elemnek nevezhetnénk, s ami a kor szónokias szó-és gondolatfűzésének, érzelmi és stiláris determináltságának lehet folyománya.” IMRE, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, 162.
[754] *Uo*., 171−172.

absurdum gyakorol, annak a karneváli fekete maszknak a szerepét tölti be, amely kitakarja azt az elbeszélőt, akivel az olvasó összekacsinthatna.

Következtetések

Az *Egy ember, aki mindent tud* azt bizonyítja, hogy a *populáris kommunikáció* a hetvenes évek közepén Jókai számára a tapasztalati valóság egyik legfontosabb fejleménye. A regény tulajdonképpen azt viszi színre, miként változik meg a világ érzékelhetősége, „olvashatósága" a populáris kommunikáció körülményei között; miként értelmezhető a tudáshoz, az információhoz és a „valósághoz" való hozzáférés; a *valóság* és az *ember,* aki a populáris kommunikáció nyilvánosságában létezik. A regény tulajdonképpen a populáris kommunikáció működési mechanizmusait viszi színre: ennek fontos elbeszélői stratégiája a szcenikus szerkesztés mellett az ettől aligha függetleníthető deperszonifikáló narráció. A regény imaginárius világának középponti karaktere, Rengeteghy Ottó ennek köszönhetően válhat a nyomtatott tömegmédiumok *termékévé*, olyan kitölthető, üres hellyé, akiből mindig éppen az lesz, amit valahol hall vagy olvas, a közvetített minták, „idegen" viselkedések sora időről időre más, „átmeneti" identitást kölcsönöz a számára, a nem létező saját önazonosság helyett. Ha a *Kedves atyafiak*ban a popularizálódó kommunikáció hatására átrendeződő irodalmi nyilvánosság és kommunikáció még csupán olyan *motívum,* amely a cselekményláncot alkotó viselkedések és akciók szervezőelemeként léptethető funkcióba (hiszen Linka két kérőjét is ennek köszönhetően leplezi le), addig a hetvenes évek közepének szatirikus regénye már a populáris kommunikáció által létrehozott „szép, új világot" alkotja újra az imagináriusban. Azok a strukturális változások, amelyek a populáris kommunikáció lehetőségei és körülményei között az irodalmi kommunikációt is óhatatlanul átformálják, Jókai számára magát a „valóság" érzékelhetőségét és elbeszélhetőségét; nyelv és valóság, nyelv és történetek viszonyát teszik kérdésessé. Olyan *nem magától értetődő* viszonyok összességévé, amelyekre reflektálni kell; amelyek értelmezésre, újragondolásra szorulnak.

A *Magyar népvilág: Apró regék a régi jó időkből* bevezetése ennek talán a legkorábbi, ars poétikaként is olvasható szövegdokumentuma. A regény narratív, illetve retorikai sajátosságaival összevetve ezért is lehet alkalmas arra, hogy beláthatóvá tegye Jókai elbeszélői stratégiáinak az alakulástörténetét, azt a tudatos alkotói döntést, amelynek hátterében az ötvenes évek elejétől már az egyértelműen kirajzolódó *romantikus modern* nyelv- és irodalomszemlélet áll, és amely végső soron a *modernség cusanusi paradigmájaként értelmezhető* poétikát eredményez. Jókai bevezetője a Délibábban bizonyosan nem véletlenül maradt észrevétlen: az ötvenes évek, saját kortársainak nyelv- és irodalomszemléletétől olyan mértékben különbözik,

hogy radikalitása és újszerűsége feltehetőleg az információs zörej státuszába sodorta. A lélektani és történeti hitelességet, a szinkrón és diakrón tengelyen egyaránt referencializálható „igazságot” számon kérő kritika számára az elbeszélés aktusának elsődlegességéből kiinduló ars poétika értelmezhetetlennek bizonyult. Elsősorban azért, mert Jókai bevezetője a sajátként elbeszélt történeteket eleve kölcsönzött, átsajátított történetek elmondásaként vagy megírásaként fogta fel, amelyek ugyan a mindenkori beszélő én hangján szólalhatnak csak meg, de amelyek valójában a nyomtatott médiumok kétszintű hálózata által közvetített sémák, olvasott, továbbmesélt történetek és minták adaptációi, alkalmazásai, konkretizációi. Az originalitás elvének ez a fundamentális felfüggesztése az elemzett szövegek tanúsága szerint mindenekelőtt arra vezethető vissza, hogy az egyes karakterek, a mindenkori én önmegértése is történeteken keresztül mehet csak végbe, ezeket pedig a napilapok forgalmazzák és helyezik a tapasztalati valóság elé vagy fölé. Ebből is következik, hogy bár a radikális modernekkel ellentétben Jókai elbeszéléseiben a történet és a cselekmény (story/plot) megőrzi a jelentőségét, a nyelv, amiként a radikális moderneknél is, felértékelődik, fókuszba kerül. A narráció aktusa, az elbeszélés módja, a verbális tér az, ahol valójában megtörténik mindaz, amit elbeszél.

Az „általános Te” megszólítására törekvő, populáris kommunikációban érdekelt nyomtatott tömegmédiumok megjelenésében Jókai elsődlegesen nem veszélyforrást, hanem lehetőséget látott. Felismerte, hogy az újfajta nyilvánosság több olvasót, új közönséget teremthet az irodalmi szövegek számára. Az értekezésben tárgyalt narratív fikciós szövegek ugyanakkor arról is tudósítanak, hogy már az ötvenes években szembesült (és szembesítette is olvasóját) azzal: a populáris kommunikációban megváltozik az írott szó, a nyomtatott szöveg státusza. Nemcsak, mert a szövegek terjedési sebessége és hatósugara robbanásszerűen megnövekszik, hanem azért is, mert átalakul és globalizálódik az a tér, amelyben a szövegforgalmazás végbemegy. Ahogyan a kiszámíthatatlan előképzettségű olvasók felbukkanásával az alkotó elveszítette a „kontrollt” szövegei lehetséges értelmezési kontextusai felett, az olvasó számára a lokalitásban megtapasztalható életvalóság mellé a tömegmédium megtapasztalhatatlan és ellenőrizhetetlen, mégis érvényességre igényt tartó valósága lép. Ez pedig eredendően és előre nem láthatóan rendezi át írott szó, fikció és valóság egymáshoz való viszonyát. Innen is magyarázható Jókai érdeklődése Kisfaludy Károly írói-szerkesztői munkássága iránt, hiszen olyan előképet ismer fel benne, aki egy hasonló határhelyzetben szintén a közönség integrációját, az irodalmi kommunikáció új, kiterjesztő és inkluzív formáit választotta az irodalmi nyilvánosság zárt rendszerű biztonsága helyett. A *falusi történet*ek magyar hagyománya, az Auerbach által márkevédjeggyé is tett *Dorfgeschichte* magyar hatástörténete hasonlóképpen azért válhatott meghatározó elbeszélői tapasztalatává, a narráció

folytatható, tovább- és átírható tradíciójává, mert egy, az elképzelt és az implicit olvasó számára idegenségként tételezett, de egyidejű életvalóság elbeszélhetőségének a lehetőségeit firtatta. Jókai a *falusi történet*ek narrációs technikáit azonban nem a hitelesítésre használja, hanem úgy fejleszti azokat tovább, hogy a keretes elbeszélés például éppen a valóság ki- és megismerhetetlenségének tapasztalatában részeltesse az olvasót; az eldönthetetlenségek előállításával inkább arra figyelmeztetve, hogy az olvasás folyamatában az elbeszéléssel és a nyelvvel, de soha nem a valósággal van dolgunk. A sors különös iróniája, hogy az a magyar író, aki a 19. században elsőként jutott el a modernség küszöbére, mégpedig éppen a populáris kommunikáció merőben új feltételeire reagálva a nyelv esztétikai kapacitásának a fókuszba állításával, a 21. század elején még mindig nem szabadult meg teljesen a „popularitásvád" árnyékától.

dc_1641_19

Bibliográfia

Rövidítések

DVjS Deutsches Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

It Irodalomtörténet

ItK Irodalomtörténeti Közlemények

JMÖM Jókai Mór Összes Művei kritikai kiadás

JMÖM NK Jókai Mór Összes Művei Nemzeti Kiadás

JMM GYD Jókai Mór Munkái gyűjteményes díszkiadás

KFSA Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe

MKÖM Mikszáth Kálmán Összes Művei

PH Pesti Hirlap

PN Pesti Napló

VU Vasárnapi Ujság

VPR Victorian Periodicals Review

YES The Yearbook of English Studies

Felhasznált irodalom

Felhasznált szépirodalmi szövegek, szövegforrások

AUERBACH, Berthold, *Buchenbergi Diethelm története,* ford. SZENVEY József, PN, 1856. május 31. − 1856. július 15. (29 epizód)

AUERBACH, Berthold, *Buchenbergi Diethelm története: Novella,* ford. SZENVEY József, Emich Gusztáv, Pest, 1856.

AUERBACH, Berthold, *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, [hg. Gerhard ROSTIN], Union, Berlin, é. n. [1969]

AUERBACH, Berthold, *Schwazwälder Dorfgeschichten* I−II, Bassermann, Mannheim, 1843.

AUERBACH's, Berthold *sämmtliche Schwarzwälder Dorfgeschichten*, Volksausgabe in acht Bänden, Cotta, Stuttgart, 1871.

BAJZA József és TOLDY Ferenc *levelezése*, s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1969. (A magyar irodalomtörténetírás forrásai 9.)

BÉRCZY Károly, *Az életből*, Regélő Pesti Divatlap, 1845/5 (1845. május 1.), 135−139.

BÉRCZY Károly, *Egyszerű történet* = UŐ, *Élet és ábránd: Novellák* I−II, Emich, Pest, 1852, I. 61−69.

EÖTVÖS József, *A falu jegyzője*, szerk., bev. WÉBER Antal, Magyar Helikon, Budapest, 1974. (Eötvös József művei)

EÖTVÖS József, *Egy tót leány az Alföldön* = UŐ, *A nővérek – Elbeszélések*, s. a. r. KULIN Ferenc, KERÉNYI Ferenc, Magyar Helikon, Budapest, 1973 (Eötvös József művei), 533−562.

EÖTVÖS József, *Egy tót leány az Alföldön*, A magyar nép könyve, 1854/4 (1854. szeptember 21.), 248−272.

EÖTVÖS József, *Téli vásár* = UŐ, *A nővérek – Elbeszélések*, 563−596.

EÖTVÖS József, *Téli vásár*, A magyar nép könyve 1855/3−4 (1855. május 20.), 117−145.

FLAUBERT Gusztáv, *Két újkori Don Quixote: (Bouvard és Pécuchet)*, 1−2, ford. NÓGRÁDY László, Révai, Budapest, 1882.

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard és Pécuchet*, ford. BENEDEK Marcell, Franklin, Budapest, 1921. (Külföldi regényírók)

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard és Pécuchet*, ford. TÓTH Árpád, Genius, Budapest, 1921. (Nagy írók – nagy írások)

FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet: œuvre posthume,* Alphonse Lemerre, Paris, 1881.

HEGEDÜS Sándorné JÓKAY Jolán, *Jókai és Laborfalvi Róza:* HEGEDÜS Sándorné JÓKAI Jolán *emlékiratai*, Singer és Wolfner, Budapest, é.n. [1927]

[JÓKAI Mór] SAJÓ, *Az ércz leány*, Magyar Emléklapok: Történeti és szépirodalmi közlöny az utolsó forradalom korából, 1850/2, 112−127.

[JÓKAI Mór] SAJÓ, *Forradalmi és csataképek 1848 és 1849-ből,* I−II, Heckenast, Pest, 1850, 65−98.

[JÓKAI Mór], *Kakas Márton humorisztikus levelei*, 2 rész egy kötetben, Heckenast, Pest, 1871.

[JÓKAI Mór], *Kakas Márton tolltaraja: összekötve kiválogatott versei, levelei és apróbb elbeszéléseiből* I−II, Heckenast, Pest, 1860.

JÓKAI Mór *Levelezése* (1833−1859), s. a. r. KULCSÁR Adorján, Akadémiai, Budapest, 1971. (JMÖM, Levelezés 1.)

JÓKAI Mór *Levelezése* (1860−1875), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1975. (JMÖM, Levelezés 2.)

JÓKAI Mór, *A falu bolondja*, Délibáb, 1853/ I. félév, 8 (február 20.), 243−244.

JÓKAI Mór, *A falu bolondjai* (1853) = UŐ, *Elbeszélések* (1853−1854), s. a. r. SZAKÁCS Béla, Akadémiai, Budapest, 1989 (JMÖM, Elbeszélések 5.), 116−131.

JÓKAI Mór, *A falu bolondjai* = UŐ, *Népvilág*, Heckenast, Pest, 1857, I. 135−158.

JÓKAI Mór, *A kalóz-király*, PN, 1852. március 3. – március 31.

JÓKAI MÓR, *A lélekidomár* (1888–89), s. a. r. SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1967. (JMÖM, Regények 51.)

JÓKAI Mór, *A magyar Tempevölgy* = Uő, *Cikkek és beszédek* 5. (1850−1860, II. rész), s. a. r. H. TÖRŐ Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1968 (JMÖM, Cikkek és beszédek 5), 54−70, 491−499.

JÓKAI Mór, *A magyar Tempevölgy,* VU, 1858. április 25. − június 6. (7 epizód)

JÓKAI Mór, *A népdalok hőse* = UŐ, *Elbeszélések* (1851), s. a. r. H. TÖRŐ Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1973 (JMÖM, Elbeszélések 3), 53−72.

JÓKAI Mór, *A peregrinus* (mutatvány a *Dekameron*ból), Vasárnapi Ujság, 1858. június 13. – június 27.

JÓKAI Mór, *A peregrinus* = JÓKAI Mór *Dekameronja: Száz novella,* III, Pest, Heckenast, 1858, 1−29.

JÓKAI Mór, *A peregrinus* = UŐ, *Elbeszélések* (1858), s. a. r. FÁBIÁN Györgyi, Akadémiai, Budapest (JMÖM, Elbeszélések 8.), 2000, 47−63.

JÓKAI Mór, *A rézpataki lelkész,* VU, 1856. október 5 − november 30. (9 epizód, illusztrált)

JÓKAI Mór, *A világ vége* = UŐ, *Népvilág,* 1857, I. 159−188.

JÓKAI Mór, *Az élet komédiásai* (1875), s. a. r. KULCSÁR Adorján, Akadémiai, Budapest, 1967. (JMÖM, Regények 31.)

JÓKAI Mór, *Az ércleány* = UŐ, *Elbeszélések* (1850), s. a. r. GYŐRFFY Miklós, Akadémiai, Budapest, 1989 (JMÖM, Elbeszélések 2/A), 94−116.

JÓKAI Mór, *Cikkek és beszédek* 5. (1850−1860, II. rész), s. a. r. H. TÖRŐ Györgyi, Akadémiai, Budapest, 1968. (JMÖM, Cikkek és beszédek 5.)

JÓKAI Mór, *Egy ember, aki mindent tud* (1874), s. a. r. SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1976. (JMÖM, Kisregények 2.)

JÓKAI Mór, *Egy ember, aki mindent tud,* Franklin-Társulat, Budapest, 1914.[9.]

JÓKAI Mór, *Egy komondor naplója = Müller Gyula nagy naptára 1853 dik évre,* szerk. FRIEBEISZ István, MÜLLER Gyula, Pest, 1853 (Második évfolyam), 168−173.

JÓKAI Mór, *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Útlerás* I−III, Ráth Mór, Budapest, 1886−1887. (Családi könyvtár 38−40.)

JÓKAI Mór, *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Utleirás*, I−II, Révai, Budapest, 1898. (JMÖM NK XCVI−XCVII.)

JÓKAI Mór, *Emberek és kétlábú állatok: Orbis pictus* = UŐ, *Elbeszélések* (1842–1848), s. a. r. OLTVÁNYI Ambrus, Akadémiai, Budapest, 1971. (JMÖM, Elbeszélések 1.)

JÓKAI Mór, *Eppur si muove: És mégis mozog a föld* (1872), I−II, s. a. r. MARGÓCSY József, MARGÓCSY Józsefné OBERLÄNDER Erzsébet, Akadémiai, Budapest,1965. (JMÖM, Regények 22−23.)

JÓKAI Mór, *Ez előtt* = UŐ, *Cikkek és beszédek* 5, 303−305.

JÓKAI Mór, *Ez előtt*, Üstökös, 1859. november 5., 74.

JÓKAI Mór, *Írói arcképek*, Unikornis, Budapest, 1993. (JMM GyD 29.)

JÓKAI Mór, *Kakas Márton levelei* [1860. dec 30.] (CXXXV. Levél) = Uő, *Cikkek és beszédek* 5, 444−447.

JÓKAI Mór, *Kakas Márton levelei Balaton-füredről* [1860. júl. 22.] = Uő, *Cikkek és beszédek* 5, 378−379.

JÓKAI Mór, *Kedves atyafiak* (1853) = Uő, *Elbeszélések* (1853−1854), s. a. r. SZAKÁCS Béla, Akadémiai, Budapest, 1989 (JMÖM, Elbeszélések 5.), 144−231.

JÓKAI Mór, *Ki hát az a Kakas Márton? Igaz történet: A szerkesztőtől* = Uő, *Cikkek és beszédek* 5, 328−334.

JÓKAI Mór, *Kisfaludy Károly = Írói arcképek*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Művelt Nép, Budapest, 1955, 125.

JÓKAI Mór, *Melyiket a kilenc közül?* VU, 1856. december 21., 449−450.

JÓKAI Mór, *Melyiket a kilencz közül? Karácsonyi elbeszélés* = JÓKAI Mór *Dekameronja: Száz novella*, VIII, Heckenast, Pest, 1859, 95−105.

JÓKAI Mór, *Melyiket a kilencz közül? Karácsonyi elbeszélés* = Uő, *Dekameron: Száz novella* I., Révai, Budapest, 1894 (JMÖM NK XI.), 297−303.

JÓKAI Mór, *More patrio*, VU, 1858. október 31 − december 26. (9 epizód)

JÓKAI Mór, *Névtelen vár* (1877), s. a. r. HARSÁNYI Zoltán, Akadémiai, Budapest,1965. (JMÖM, Regények 34.)

JÓKAI Mór, *Uti képek: Bismarknál*, A Hon, 1874. március 3., 1.

Jókai Mór, *Uti képek: Irói és müvészi körök Berlinben,* A Hon, 1874. március 10., 11. (2 epizód)

JÓKAI Mór, *Úti képek: VII. Bismarcknál* = UŐ, *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Útlerás* I-III, Ráth Mór, Budapest, 1886−1887 (Családi könyvtár 38−40.), [III.]. 380−388.

JÓKAI Mór, *Úti képek: VII. Bismarcknál* = UŐ, *Életemből. Igaz történetek. Örök emlékek. Humor. Utleirás*, II, Révai, Budapest, 1898 (JMÖM NK XCVII.) 427−433.

JÓKAI Mór, *Népvilág: Elbeszélések* I−II, Heckenast, Pest, 1857.

Maurus JÓKAI's *Lesebriefe*: *von Pest nach Berlin*, 18. Februar bis 4. März 1874, [übrs. KERTBENY, Károly Mária], Otto Janke, Berlin, 1874.

Jokai, Maurus, *Prince Bismarck on Political Prospects in Europe,* The New York Times, 1874. március 21.

JÓKAY Mór, *Fortunatus Imre: Egy öreg ember naplójából 1522,* PN, 1852. június 16. – július 9.

JÓKAY Móricz, Ásvai, *Magyar népvilág: Apró regék a régi jó időkből* [Bevezető], Délibáb, 1853/ I. félév, 8. (február 20.), 243−244.

KELLER, Gottfried, *A seldwylai emberek: Elbeszélések*, Európa, Budapest, 1963. (Gottfried Keller művei)

KEMÉNY Zsigmond, *A rajongók,* s. a. r. NAGY Miklós, Szépirodalmi, Budapest, 1973.

KISFALUDY *Károly versei négy könyvben* = KISFALUDY Károly *Minden munkái* I, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7], 37−247.

KISFALUDY Károly, *A kérők: Eredeti vígjáték három felvonásban* (1819) = KISFALUDY Károly *Minden munkái,* II, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7], 239−293.

KISFALUDY Károly, *Bandi* = KISFALUDY Károly *minden munkái* I, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7], 206−209.

KISFALUDY Károly, *Levél Kazinczy Ferenchez* [Pesten, 10-ik január, 1823] = KISFALUDY Károly *válogatott művei*, s. a. r. SZAUDER József, Szépirodalmi, Budapest, 1954 (Magyar klasszikusok), 428−429.

KISFALUDY Károly, *Tollagi Jónás viszontagságai: Tulajdon leveleiből* = KISFALUDY Károly *Minden munkái* V, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7], 51−120.

KRÚDY Gyula, *Mi, régi magyarok*, Magyarország, 1924. július 27, 4.

LAUKA Gusztáv, *Fiala literátor hazamenetele s otthoni reformjai* (1844) = UŐ, *Carricaturák*, Emich, Pest, 1847, 42-54.

LAUKA Gusztáv, *Fiala literátor hazamenetele s otthoni reformjai,* Világ: Politikai, tudományos és szépművészeti lap, 1844. május 29., 333−335; 1844. június 1., 343−344.

MÁRAI Sándor, *Csutora* (1932), Magyar Helikon, Akadémiai, Budapest,1997.

MIKSZÁTH Kálmán, *Jókai Mór élete és kora*, s. a. r. REJTŐ István, Akadémiai, Budapest,1960. (MKÖM, Regények és nagyobb elbeszélések 18.)

N.N., *The Metternich – Montebello Duel,* The New York Times, 1874. június 4.

[N.N.], *A haragos Balatonon*, Budapesti Hirlap, 1887. augusztus 23., 5−6.

NAGY Ignác, *A falu ördöge* = UŐ, *Hajdan és most*, I−II, Hartleben, Budapest, 1845 (Nagy Ignác munkái 8.), I. 287−329.

NAGY Ignác, *A' falu ördöge: Eredeti beszély*, Életképek, 1844, I. (január−július) 223−238.

Országos nagy naptár …évre minden rendű és rangú hazafiak és honleányok használatára, Emich, Eisenfels, Pest, 1853, 1854.

PÁLFFY Albert, *Városi és falusi elmésség*, Pesti Divatlap, 1844/II. félév, 9. (szeptember 1.), 267−276.

[PÁLFFY Albert], *Városi és falusi elmésség* = N.N. [UŐ], *Egy földön futó hátrahagyott novellái* I−II, Heckenast, Pest, 1850, I. 105−126.

PETŐFI Sándor, *A fakó leány s a pej legény* = Petőfi Sándor *Szépprózai és drámai művei*, s. a. r. VARJAS Béla, Akadémiai, Budapest, 1952 (Petőfi Sándor Összes Művei IV.), 117−140.

PETŐFI Sándor, *A fakó leány s a pej legény,* Életképek, 1847/ I. félév, 19−20. (május 8., május 15.), 597−606; 629−639.

PETŐFI Sándor, *A nagyapa* = PETŐFI Sándor *szépprózai és drámai művei*, s. a. r. VARJAS Béla, Akadémiai, Budapest, 1952 (Petőfi Sándor Összes Művei IV.), 95−115.

PETŐFI Sándor, *A nagyapa*, Életképek, 1847/ I. félév, 6−7. (február 6., február 13.), 163−172; 199−209.

STANCSICS Mihál, *A napszámos* = UŐ, *Rényképek*, I, Trattner, Pest, 1835, 117−148.

SUE, Eugène, *Les mystères de Paris*, I, Laffont, Paris, 1989.

SZALAI Anna (s. a. r.), *Magyar elbeszélők 19. század* I, Szépirodalmi, Budapest, 1976. (Magyar Remekírók)

SZILASI László, *Temetési dicséret (Mitológia)* = UŐ, *Amíg másokkal voltunk*, Magvető, Budapest, 97−195.

TÉREY János, *A Legisebb Jégkorszak*, k. n. [Libri], h. n. [Budapest], 2015.[3]

TOMPA Mihály *levelezése* II, 1863−1868, s. a. r. BISZTRAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1964. (A magyar irodalomtörténetírás forrásai 7.)

VÁLI Mari, *Emlékeim Jókai Mórról*, s. a. r. LUKÁCSY Sándor, Szépirodalmi, Budapest, 1955. (Magyar Századok)

VAS Gereben, *A róka*, Pesti Divatlap, 1847/ I. félév, 22. (május 30.), 684−691.

VAS Gereben, *Egy falu, két bakter = Losonczi Phőnix: Történeti és szépirodalmi emlékkönyv: Az 1849-diki háborúban földúlt és elpusztított Losoncz város némi fölsegélésére*, I, szerk. VAHOT Imre, Eisenfels és Emich Könyvnyomdája, Pest, 1851, 138−160.

VAS Gereben, *Életképek és darázsfészek*, Emich, Pest, 1847.

VAS Gereben, *Parlagi képek* I−II, Kozma Vazul, Pest, 1851.

VAS Gereben, *Nagy idők, nagy emberek*, Franklin, Budapest, 1906. (Magyar regénírók képes kiadása, szerk., bev. MIKSZÁTH Kálmán, 28.)

VAS Gereben, *Garasos arisztokráczia és hat elbeszélés*, Franklin, Budapest, 1912. (Magyar regényírók képes kiadása, szerk., bev. MIKSZÁTH Kálmán, 30.)

WOOLF, Virginia, *Flush*, ford. RÓNAY György, Budapest, 1947.

Felhasznált szakirodalom:

ABAFI Lajos, *Magyar írók élete: Pulszky Ferenc Aurél*, Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny VI, 1879, 62−65.

A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története: Az előfizetők névsorával és a száz kötet részletes tartalomjegyzékével, valamint Jókai összes írásainak bibliográfiájával, Révai, Budapest, 1907.

ALTVATER, Friedrich, *Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert*, Kraus Reprint, Nendeln, 1967.

ASSMANN, Aleida, *Die Domestikation des Lesens: Drei historische Beispiele*, LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jg. 15/1985, Heft 57/58 (*Lesen – historisch*), 95−110.

ASSMANN, Aleida, *Az innováció feltételei a kultúrában*, ford. SCHULZ Katalin, Orpheus, 1994/2−3, 181−190.

ASSMANN, Aleida, *Das Gedächtnis der Orte*, DVjS, 1994/1, 17−35.

ASSMANN, Aleida, *Das Problem des Neuen und seine kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen = Ergebnisse des Initiativ-Workshops Innovation: „Kreativität in Kunst und Wissenschaft",* hg. Helga NOWOTNY, IFK, Wien, 1994, 43−53.

AUERBACH, Berthold, *An J. E. Braun vom Verfasser der Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843) = *Realismus und Gründerzeit*, 148−151.

AUERBACH, Berthold, *„Vorreden spart Nachreden" = Schwarzwälder Dorfgeschichten I,* Cotta, Stuttgart, Augsburg, 1857 (Berthold Auerbach's gesammelte Schriften, Erste, durchgesehene Ausgabe, 1.), V-IX.

AUERBACH, Berthold, *Gottrfied Keller von Zürich (Gottfried Keller:* Die Leute von Seldwyla, *Braunschweig, 1856.) = Realismus und Gründerzeit*, 104−108.

BACHLEITNER, Norbert, *„Littérature industrielle": Bericht über Untersuchungen zum deutschen und französischen Feuilletonroman im 19. Jahrhundert,* Internationales Archiv für Sozilgeschichte der deutschen Literatur, 6. Sonderheft, (1994), 159−223.

BACHLEITNER, Norbert, *Fiktive Nachrichten: Die Anfänge des europäischen Feuilletonroman,* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2012.

BAJZA József, *A' román-költésről: Töredékek*, Kritikai Lapok III. (1833), 5−64.

BÁNÓCZI József, *Jegyzések = Kisfaludy Károly minden munkái* V, s. a. r. BÁNÓCZI József, Franklin, Budapest, 1893[7], 397−414.

BARTHEL, Katja, *Gattung und Geschlecht: Weiblichkeitsnarrative im galanten Roman um 1700,* De Gruyter, Berlin, Boston, 2016. (Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 56.)

BARTHES, Roland, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Osiris, Budapest, 1997.

BAßLER, Moritz, *Populärer Realismus = Kommunikation in Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, hg. Roger LÜDEKE, Transcript, Bielefeld, 2011, 91−104.

BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. GÁNGÓ Gábor = *Testes könyv* I, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor sk., ODORICS Ferenc, Ictus, JATE, Szeged, 1996, 161−193.

BAUR, Uwe, *Dorfgeschichte: Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*, Fink, München, 1978.

BECKER, Gary S., *A Theory of the Allocation of Time*, The Economic Juornal, Vol. 75, No. 299 (Sep. 1965), 493−517.

BENJAMIN, Walter, *Első jegyzetek: Páriszi passzázsok <I> (válogatás)* = Walter BENJAMIN, *„A szirének hallgatása": Válogatott írások*, szerk., ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 201−207.

BENKŐ Krisztián, *Intermedialitás, irónia, szinesztézia: 1821: Megjelenik Kisfaludy Károly Aurora című évkönyvének első kötete = A magyar irodalom történetei 1800-tól 1919-ig,* szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 91−106.

BENKŐ Loránd (szerk.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I, Akadémiai, Budapest,1967.

BENKŐ Loránd (szerk.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, II, Akadémiai, Budapest,1970.

BÉNYEI Péter, *A megszabadított Midasz: A bűntapasztalat változatai* Az arany ember*ben*, Alföld, 2009/10, 45–58.

BÉNYEI Péter, *„Mert rettenetes hagyomány az önkéz ontotta vér!": A meghívott halál tematizálása Jókai* Mire megvénülünk *című regényében*, Alföld, 2011/2, 74–90.

BÉNYEI Péter, *„egy eltemetett világ halott dicsősége": A kollektív trauma és a gyászmunka nyomai Jókai Mór novellaciklusában (*Forradalmi- és csataképek*)*, Studia Litteraria, 2011/3–4, 78–110.

BÉNYEI Péter, *„Vetkőzd le az új embert, s öltsd fel a régit": Interszubjektivitás és individuáció az* Enyim, tied, övé *című Jókai-regényben*, It, 2012/3, 348−367.

BÉNYEI Péter, *Egy (majdnem) hiányzó paradigma a Jókai-értésben: A Jókai-szövegek lélektanáról – a recepció kontextusában = Jókai & Jókai: Tanulmányok,* szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, KRE – L'Harmattan, Budapest, 2013, 85–106.

BERECZKI, Péter, ŐSZI, Nóra, *Gustave Flaubert en Hongrie*. Bibliographie, Revue d'Études Françaises 8. (2003), 149−160 http://flaubert.univ-rouen.fr/etranger/hongr.pdf

BEZECZKY Gábor, *Az elbeszélésciklus poétikája*, Literatura, 2003/2, 185−198.

BIES, Michael, GAMPER, Michael, KLEEBERG, Ingrid (hg.), *Gattungs-Wissen: Wissenspoetologie und literarische Form*, Wallstein, Göttingen, 2013.

BLOOM, Harold, *Elégikus töprengés a kánonról*, ford. BECK András = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Osiris, Láthatatlan Kollégium, Budapest, 2001, 185−202.

BLUMENBERG, Hans, *A korszakfogalom korszakai*, ford. TÖRÖK Ervin, Helikon, 2000/3, 303−323.

BLUMENBERG, Hans, *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976.

BODROGI Ferenc Máté, *Az Aurora: Hazai almanach mint (zseb)könyvtárgy (Az újramondás lehetséges távlataihoz)*, Alföld, 2017/2, 67−85.

BOHRER, Karl Heinz, *A romantika kritikája*, ford. HANSÁGI Ágnes = *Újragondolni a romantikát: Koncepciók és viták a XX. században*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Kijárat, Budapest, 2003, 57−80.

BORGES, Jorge Luis, *A Bouvard és Pécuchet védelmében* ford. SCHOLZ László = *Az örökkévalóság története: Esszék,* szerk. SCHOLZ László, Európa, Budapest, 1999 (Jorge Luis Borges *válogatott műve*i II.), 97−103.

BORGSTEDT, Thomas, *Gattungstheorie im 21. Jahhundert = Handbuch Gattungstheorie*, hg. Rüdiger ZYMNER, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010, 217−219.

BORGSTEDT, Thomas, *Topik des Sonetts: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Niemeyer, Tübingen 2009.

BORNSTEIN, George, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása,* ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1: Szöveg, variáns, kommentár*, szerk. DÉRI Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 81−117.

BOURDIEU, Pierre, *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, ford. SEREGI Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

BRUNER, Jerome, *Actual Minds, Possible Worlds*, London, Cambridge, 1986.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: leçons professées á l'École Normale Supérieure*, Hachette, Paris, 1898.[3]

BRUNETIÈRE Ferdinand *válogatott kritikai tanulmányai*, ford. GULYÁS Pál, Franklin, Budapest, 1927. (Kultúra és tudomány)

BUCHER, Max, HAHL, Werner, JÄGER, Georg, WITTMANN, Reinhard (hg.), *Realismus und Gründerzeit: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848−1880*, II, Metzler, Stuttgart, 1975.

CASSAGNE, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiues et les premiers réalistes* (1906), Slatkine Reprints, Genève, 1993.

CHARTIER, Roger, *Volkskultur und Gelehrtenkultur: Überprüfung einer Zweiteilung und einer Periodisierung*, übers. Ursula LINK-HEER = *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, hg. Hans Ulrich GUMBRECHT, Ursula LINK-HEER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 486.), 376−388.

COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának módozatai a szépirodalomban*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei* II, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 81−193.

CROCE, Benedetto, *Az aesthetika alapelemei*, ford. FARKAS Zoltán, Franklin, Budapest, 1917.

CROCE, Benedetto, *Esztétika: Elmélet és történet*, ford. KISS Ernő, Rényi, Budapest, é.n. [1905]

CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, III, Emich, Pest, 1862.

CSÁSZTVAY Tünde, *Vas Gereben (1823−1868) = A márciusi ifjak nemzedéke: „Nem küzdénk mi sem dicsőség− sem dicsért*", szerk. KÖRMÖCZI Katalin, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000, 449−457.

CSÁSZTVAY Tünde, *Az elveszett és megtalált holttest(ek) esete: Vas Gereben dicsteljes elparentálása = Az irdalom ünnepei: Kultusztörténeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2000 (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 9.), 212−219.

DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése: Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai, Universitas, Budapest, 2004. (Irodalomtudomány és kritika)

DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014.

DERRIDA, Jaques, *Das Gesetz der Gattung*, übers. Monika BUCHGEISTER, Hans-Walter SCHMIDT = DERS., *Gestade*, hg Peter ENGELMANN, Passagen Verlag, Wien, 1994, 245−283.

DEVESCOVI Balázs, *Egy sokszínű tannovella:* Egy tót leány az Alföldön = *Eötvös-újraolvasó: Tanulmányok Eötvös József születésének bicentenáriumára*, szerk. DEVESCOVI Balázs, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2018, 101−111.

DICKHAUT, Kirsten, *Verkehrte Bücherwelten: Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur*, Wilhelm Fink, München, 2004.

DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1995. (Csokonai Könyvtár, Bibliotheca Studiorum Litterarium 4.)

DOLDE, Carl, *Gegen 'ein Votum über die Literatur der Dorfgeschcihten v[on] Ferd[inand] Kürnberger'* (1848) = *Realismus und Gründerzeit,* 166.

D. SZEMZŐ Piroska, *Jókai kiadói pere élete alkonyán*, Magyar Könyvszemle, 1975/3−4, 262−278.

ECO, Umberto, *Die Sruktur des schlechten Geschmacks*, übers. Max LOOSER = DERS., *Im Labyrinth der Vernunft*: *Texte über Kunst und Zeichen*, hg. Michael FRANZ, Stephan RICHTER, Reclam, Leipzig, 1989, 246−294.

ECO, Umberto, *Im Labyrinth der Vernunft*: *Texte über Kunst und Zeichen*, hg. Michael FRANZ, Stephan RICHTER, Reclam, Leipzig, 1989.

ECO, Umberto, *La struttura del cattivo gusto = Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964.

EISEMANN György, *„Elmondom, ahogy megértem": A forradalom elbeszélése Jókai Mór* A kőszívű ember fiai *című regényében = Az elbeszélés módozatai: Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 173−213.

EISEMANN György, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés: Jókai Mór és a későromantikus magyar próza*, Ráció, Budapest, 2018. (Ráció–Tudomány 25.)

EISEMANN György, *A „csittvári" krónikától a „papirográf" hírlapig: Szerkesztés, archiválás, közvetítés Jókai Mór két regényében* = EISEMANN, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés*, 63−77. [Ld. még: *„…író leszek, semmi más…": Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 139−147.]

EISEMANN György, *A forradalom elbeszélése: A kőszívű ember fiai* = UŐ, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés: Jókai Mór és a későromantikus magyar próza*, Ráció, Budapest, 2018, 9−51.

EISEMANN György, *Az anarchizmus írása:* Asszonyt kísér – Istent kísért = EISEMANN, *Műfaj és közeg – hatás és jelentés*, 52−62.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen* = DERS., *Scharmützel und Scholien: Über Literatur*, hg. Rainer BARBEY, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, 64−82.

ESPOSITO, Elena, *Popularität = Kommunikation in Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen,* hg. Roger LÜDEKE, Transcript, Bielefeld, 2011, 15−19.

FÁBIÁN Györgyi, *Bevezetés a jegyzetekhez* = JÓKAI Mór, *Elbeszélések* 1858, s. a. r. FÁBIÁN Györgyi, Akadémiai, Martonvásár, 2000 (JMÖM, Elbeszélések 8.), 305−319.

FÁBRI Anna, *Választások a régi Magyarországon: Gezetlen és Körtvélyes: Politikai humor Jókai és Mikszáth műveiben*, Bárka, 2003/5, 63−75.

FÁY András, *Előszó*, Magyar Életképek, 1843/1, I−VII.

FELTES, N. N., *Literary Capital and the Late Victorian Novel*, Wisconsin UP, Madison, 1993.

FELTES, N. N., *Modes of Production of Victorian Novels*, Chicago UP, Chicago – London, 1986.

FENYŐ István, *Bajza József a regény elméleti kérdéseiről*, Literatúra, 1983/1−4, 228−236.

FENYŐ István, *Kisfaludy Károly (1788-1830)* = UŐ, *Haza s emberiség: A magyar irodalom 1815−1830*, Gondolat, Budapest, 1983, 133−163.

FENYŐ István, *Kisfaludy Károly pályakezdése: Halálának százötvenedik évfordulójára*, ItK, 1980/1, 36−48.

FERENCZI Zoltán, *Egykorú bírálati megjegyzések Petőfinek a lapokban megjelent műveiről (Első közlemény)*, Petőfi-Múzeum, 1889/2, 116−126.

FERENCZI Zoltán, *Báró Eötvös József (1813−1871),* Magyar Történeti Társulat, 1903. (Magyar történeti életrajzok)

FISH, Stanley, *Van szöveg ezen az órán?* ford. KÁLMÁN C. György = *Testes könyv* I, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor s.k., ODORICS Ferenc, Ictus, JATE, Szeged, 1996, 265−282.

FORSTER, E. M., *A regény aspektusai* (1927), ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1999.

FOUCAULT, Michel, *A diskurzus rendje*, ford. TÖRÖK Gábor, Holmi, 1991/7, 868−889. http://www.holmi.org/1991/07/michel-foucault-a-diskurzus-rendje-torok-gabor-forditasa

FOUCAULT, Michel, *A fantasztikus könyvtár* = UŐ, *A fantasztikus könyvtár: Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, Pallas, Attraktor, Budapest, 25−26.

FRANKLIN, Benjamin, *„Tanács egy ifjú kereskedőnek — egy öregtől”*, ford. FOGARASI György, et al. — kritikai elmélet online, 1. (2013): *Gazdasági teológia*, szerk. FOGARASI György, www.etal.hu

FREUD, Sigmund, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján, Gondolat, Budapest, 1982.

FRIED István, *Jókai Mór és a magyar vígjátékhagyomány* = UŐ, *Öreg Jókai nem vén Jókai: Egy másik Jókai meg nem történt kalandjai az irodalomtörténetben*, Ister, Budapest, 2003, 16−48.

FRIED István, *Kisfaludy Károly „irodalompolitiká”-ja*, Arrabona, 2005, 43/2, 9−20.

FRIED István, *Jókai és a pénz* = *Gazdasági teológia*, szerk. FOGARASI György, et.al. Kritikai elmélet online 1. (2013), 147−148.

FRIED István, *Jókai Mórról másképpen*, Lucidus, Budapest, 2015. (Kisebbségkutatási Könyvek)

FRIED István, *Jókaival az abszurd határán:* Történtek egy ócska kastélyban = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 62−80.

FRIED István, *Megosztott személyiség, én-kettőződés Jókai Mór regényeiben (*Az élet komédiásai*nak értelmezéséhez)* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 81−101.

FRIED István, *Egy furcsa Monarchia-történet: Közelítések Jókai* A Magláy-család *című elbeszéléshez* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 128−144.

FRIED István, *Jókai anti-hősök a cirkuszban: Két kései novella „esztétiká”-ja* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen*, 145−166.

FRIED István, *Egy „regény”-es végzetdráma Jókaija* = UŐ, *Jókai Mórról másképpen,* 167−193.

FRIED István, *Jókai Mór és a századfordulós regény: „A Medúza szépsége”*, It, 2018/3, 233−249.

FUCHS, Florian, *Agierende Form: Über Friedrich Schlegels Theorie der Novelle*, Athenäum Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 26, hg. Ulrich BREUER, Nikolaus WEGMANN, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2016, 23−50.

GADAMER, Hans-Georg: *Az „eminens” szöveg és igazsága* (1986), ford. TALLÁR Ferenc = Uő, *A szép aktualitása*, szerk. BACSÓ Béla, T-Twins, Budapest, 1994, 188−201.

GALAMB Sándor, *Gyulai Pál novellái*, ItK, 1921/1, 99−141.

GENETTE, Gérard, *Genres, „types”, modes,* Poetique 32 (1977), 389−421.

GENETTE, Gérard: *Műfaj, „típus”, mód,* ford. SIMONFFY Zsuzsa = *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 209−245.

GENETTE, Gérard *Paratexte*, übers. Dieter HORNIG, Campus, Frankfurt, New York, 1989.

GENETTE, Gérard, *Az elbeszélő diskurzus*, ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei* I, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 61−98.

GOSZTONYI Ferenc, *Kisfaludy Károly 19. századi irodalmi kultuszáról*, ItK, 1997/3−4, 280−287.

GRAEVENITZ, Gerhart von, *Memoria und Realismus*: *Erzählende Literatur in der deutschen 'Bildungspresse' des 19. Jahrhunderts = Poetik und Hermeneutik*, hg. Anselm HAVERKAMP, Fink, München, 1993, 283−304.

GREENBERG, Clement, *Avantgárd és giccs*, ford. JÓZSA Péter, FALVAY Mihály = UŐ, *Művészet és kultúra,* Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 15−27.

GRENDEL Lajos, *Néhány gondolat Márai Sándor* Csutora, *Lengyel József* Igéző *és Kosztolányi Dezső* Alfa *című művéről*, Irodalmi Szemle, 2015/11, 13−19.

GULYÁS Judit, *Tompa Mihály* Népregék, népmondák *című munkájának forrásai és egykorú fogadtatása*, https://nti.btk.mta.hu/images/evkonyv/2008/gulyasjudit.pdf

GÜNTER, Manuela, *Im Vorhof der Kunst, Mediengechichten der Literatur im 19. Jahrhundert*, Transcript, Bielefeld, 2008.

GYMNICH, Marion, NEUMANN, Birgit, *Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungskonzepts: Der Kompaktbegriff Gattung = Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, 31−52.

GYMNICH, Marion, NEUMANN, Birgit, NÜNNING, Ansgar (hg.), *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2007. (ELCH, 28.)

GYULAI Pál, *A Vasárnapi Ujság XXV. évfordulóján: Nagy Miklós úrhoz, a Vasárnapi Ujság szerkesztőjéhez* = UŐ, *Emlékbeszédek* I−II, Franklin, Budapest,1902[2], II. 43−67.

GYULAI Pál *válogatott művei*, s. a .r. KOVÁCS Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989. (Magyar remekírók)

GYULAI Pál, *Petőfi Sándor és lírai költészetünk* (1854) = GYULAI Pál *válogatott művei,* s. a. r. KOVÁCS Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989 (Magyar remekírók), 413−469.

GYULAI Pál, *Jókai legújabb művei* (1869) = GYULAI Pál *válogatott művei*, s . a. r. KOVÁCS Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989 (Magyar remekírók), 150−172.

GYULAI Pál, *Újabb magyar regények* (1873) = GYULAI Pál *válogatott művei*, s. a .r. KOVÁCS Kálmán, Szépirodalmi, Budapest, 1989 (Magyar remekírók), 172−197.

HAGEN, Karl, *Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1844) = *Realismus und Gründerzeit,* 152−154.

HAJDU Péter, *Az elbeszélésciklusok elmélete*, Literatura, 2003/2, 163−184.

HAJDU Péter, *Szövegváltozat – novellaváltozat – műfajváltozat: A Mikszáth kritikai kiadás némely tapasztalatai = Textológia – filológia – értelmezés: A 18−19. századi irodalom*, szerk.

CZIFRA Mariann, SZILÁGYI Márton, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2014 (Csokonai Könyvtár, Bibliotheca Studiorum Litterarium 55.), 134−150.

HANKISS János, *Az irodalmi műfajok*, Debreceni Szemle 1939/6, 221−231.

HANKISS János, *Európa és a magyar irodalom: A honfoglalástól a kiegyezésig*, Singer és Wolfner Budapest, é. n. [1942]

HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon: Historizáció és temporalitástapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003.

HANSÁGI Ágnes, *Az Ixion-szindróma: Kulturális identitás és irodalmi kánon a romantikában és a modernségben*, Ráció, Budapest, 2006. (Ráció − Tudomány 7.)

HANSÁGI Ágnes, *Tárca – regény – nyilvánosság: Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*, Ráció, Budapest, 2014. (Ráció − Tudomány 19.)

HANSÁGI Ágnes, *„…akinek nem kell tolmács a trón és nemzet között…" Jókai Ferenc József –portréi*, HACOFE 11.: *„Franz Joseph Málkénu" Ferenc József a felekezetközi béke, a művészet és a tudomány pártfogója*, szerk. PEREMICZKY Szilvia, 2018. https://www.or-zse.hu/hacofe/ferencjozsef/hansagi-jokai2018.htm

HANSÁGI Ágnes, *Láthatatlan limesek: Határjelenségek az irodalomban*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018. (Tempevölgy könyvek 30.)

HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán (szerk.), *A kispróza nagymestere: Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018. (Tempevölgy könyvek 25.)

HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán (szerk.), *Újragondolni a romantikát: Koncepciók és viták a XX. században*, Kijárat, Budapest, 2003.

HASSAN, Ihab, *A posztmodern egy lehetséges fogalma felé*, ford. TÖRÖK Attila = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig:*

Szöveggyűjtemény, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 49−56.

HEIN, Jürgen, *Dorfgeschichte*, Metzler, Stuttgart, 1976. (Sammlung Metzler M 145)

HELMSTETTER, Rudolf, *Der Geschmack der Gesellschaft: Die Massenmedien als Apriori des Populären = Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*, hg. Christian HUCK, Carsten ZORN, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007, 44−72.

HEMPFER, Klaus W., *Gattungstheorie: Information und Synthese,* Fink, München, 1973.

HERCZEG Gyula, *A XIX. századi magyar próza stílusformái*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1981.

HERMANN Zoltán, *„Abstract vulgárizmus?" Kisfaludy Károly népdalairól* = UŐ, *A boldogtalanság iskolája: Esszék, tanulmányok az érzékenység és a romantika korának magyar irodalmáról*, Ráció, Budapest, 2015, 179−188.

HERMANN Zoltán, *Jókai karácsonyi novellái = A kispróza nagymestere: Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 25.), 184−192.

HERMINGHOUSE, Patricia, *Tagesfragen und Absatzfragen: Der Feuilletonroman in der liberalen deutschamerikanischen Presse zwischen 1848 und dem Bürgerkrieg = Amerika und die Deutschen: Bestandsaufnahme einer 300jährigen Geschichte*, hg. Frank TROMMLER, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1986, 300−313.

HEYDEBRAND, Renate von, *Probleme des „Kanons" – Probleme des Kultur- und Bildungspolitik = Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis: Vorträge des Augsburger Germanistentags (1991) Bd. IV.*, hg. Johannes JANOTA, Tübingen, Niemeyer, 1993, 3−22.

HIMMEL, Hellmuth, *Geschichte der deutschen Novelle*, Francke, Bern, München, 1963.

HITES Sándor, *Jókai & Jókai, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán*, It, 2014/4, 528−545.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997. (Theodor W. ADORNO Gesammelte Schriften, hg. Rolf TIEDEMANN, 3.)

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., *A felvilágosodás dialektikája: Filozófiai töredékek*, ford. BAYER József, GLAVINA Zsuzsa, GERÉBY György, VÖRÖS T. Károly, Gondolat, Atlantisz, Budapest, 1990, 147−200.

HORVÁTH János, *Kisfaludy Károly és íróbarátai*, Művelt Nép, Budapest, 1955. (Irodalomtörténeti Tanulmányok 1.)

HUCK, Christian, ZORN, Carsten (hg.), *Das Populäre der Gesellschaft: Systemtheorie und Populärkultur*, VS Verlag für Sozialwissenschaften Wiesbaden 2007.

HUCK, Christian, *Was ist Populärliteratur? Oder, doch eher, wann ist Populärliteratur? = Kommunikation in Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen,* hg. Roger LÜDEKE, Transcript, Bielefeld, 2011, 43−66.

HUGHES, Linda K., LUND, Michael, *The Victorian Serial*, Virginia UP, Charlottesville, London, 1991.

IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996. (Csokonai Könyvtár, Bibliotheca Studiorum Litterarium 9.)

IMRE László, *A romantikus irodalomalapítás ambivalenciái: Kisfaludy Károly,* Studia Litteraria 38: *Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalminkban*, szerk. IMRE László, GÖNCZY Monika, 2000, 7−22.

ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius: Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001.

JAMESON, Fredric, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, ford. DUDIK Annamária Éva, Noran Libro, Budapest, 2010.

JAUß, Hans Robert, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters* = DERS., *Alterität und Modernität in der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956−1976,* Fink, München, 1977, 327−358.

JONES, Aled, *Tillotson's Fiction Bureau: The Manchester Manuscripts*, VPR, 1984/1−2, 43–49.

KANYÓ Zoltán, *Beszédmód, műnem, műfaj*, Helikon, 1973/1, 39−51.

KECSKEMÉTHY Aurél, *A jelenkori német regényirodalom: Második közlemény: A társadalmi regény*, Budapesti Szemle, VII. (1859), 22−23, 279−300.

KELLER, Gottfried, *Jeremias Gotthelf* (1849) = *Realismus und Gründerzeit,* 168−175.

KENNER, Hugh, *Flaubert, Joyce és Beckett: A sztoikus komédiások*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Kráter, Pomáz, 2006.

KERÉNYI Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*: *Kritikai életrajz*, Osiris, Budapest, 2008. (Osiris monográfiák)

KILLY, Walther, *Deutscher Kitsch: Ein Versuch mit Beispielen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978[8].

KIRÁLY György, *Bouvard és Pécuchet. Gustave Flaubert regénye. Fordította Tóth Árpád. Nagy Írók - Nagy Írások. I. sorozat, 10. kötet. Genius-kiadás 1921,* Nyugat, 1921/7, 550−551.

KISS A. Kriszta, *Milyenek a nők? = A kispróza nagymestere: Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 25.), 249−261.

KITTLER, Wolf, *Irodalom, szövegkiadás és reprográfia*, ford. LÉNÁRT Tamás = *Metafilológia 2: Szerző − könyv − jelenetek*, szerk. KELEMEN Pál, KULCSÁR SZABÓ Ernő, TAMÁS Ábel, VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2014, 19−56.

KITTSTEIN, Ulrich, KUGLER, Stefani (hg.), *Poetische Ordnungen zur Erzählprosa des deutschen Realismus*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2007.

KOSÁRY Domokos, NÉMETH G. Béla (szerk.), *A magyar sajtó története* II/1, 1848–1867, Akadémiai, Budapest, 1985.

KOSÁRY Domokos, NÉMETH G. Béla (szerk.), *A magyar sajtó története* II/2, 1867–1892, Akadémiai, Budapest, 1985.

KRUSOVSZKY Dénes, *Mitől boldogtalan a magyar író?* www. magyarnarancs.hu, 2018. október 13.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szórakozott tömegek: Közelítések a tömegkultúra fogalmához = A művészettől a tömegkultúráig*, szerk OLAY Csaba, WEISS János, L'Harmattan, Könyvpont, [h.n.], 2014, 75–95.

LAW, Graham, *Serializing Fiction in the Victorian Press*, Palgrave, New York, London, 2000.

LAW, Graham, *Trollope and the Newspapers*, Media History, 2003/1, 47–62.

LEVINE, Lawrence, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambrige, London, 1988.

LOTMAN, Jurij, *Puskin*, ford. GEREBEN Ágnes, Európa, Budapest, 1987.

LUHMANN, Niklas, *A tömegmédia valósága,* ford. BERÉNYI Gábor, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet, Gondolat, Budapest, 2008.

LUND, Michael, *Novels, Writers, and Readers in 1850*, VPR, 1984/1–2, 15–28.

LÜDEKE, Roger (hg.), *Kommunikation in Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen,* Transcript, Bielefeld, 2011.

MACDONALD, Dwight, *Masscult & Midcult* = Dwight MACDONALD, *Against the American Grain*, Introduction by John SIMON, A Da Capo paperback, New York, 1963, 3–75.

MARGÓCSY István, *Nőiség, női szerepek és romantika = Angyal vagy démon: Tanulmányok Gyulai Pál* Írónőink *című írásáról*, szerk. TÖRÖK Zsuzsa, reciti, Budapest, 2016 (Hagyományfrissítés 4.), 19−40.

MARTIN József, *Amiért Bismarck megharagudott Jókaira. Egy korai „interjú-anyag" nyomában*, Élet és Irodalom, 2009. szeptember 11, 10.

MARTIN József, *Ha Ausztriát kizárják Németországból…: sajtóvita Berlinben Jókai Bismarck-interjúja nyomán*, Médiakutató, 2012/1, 99−107. http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_01_tavasz/07_sajtovita_berlinben Utolsó letöltés: 2017. január 17.

MARTINKÓ András, *A prózaíró Petőfi és a magyar prózastílus fejlődése*, Akadémiai, Budapest, 1965. (Irodalomtörténeti könyvtár, 17.)

MAUPASSANT, Guy de, *Gustave Flaubert*, ford. TÓTH Árpád, Palatinus, Budapest, é.n. [1997]

MELLMANN, Katja, *Literarische Öffentlichkeit im mittleren 19. Jahrhundert: Zur Einführung = Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*, hg. Katja MELLMANN, Jesko REILING, De Gruyter, Berlin, Boston, 2016 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur), 1−32.

MENKE, Bettine, *Ki beszél? Az beszélő arc alakzata a retorika történetében*, ford. TÖRÖK Ervin = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Gondolat, Pompeji, Budapest, Szeged, 2004, 87−118.

MEUNIER, Ernst, JESSEN, Hans, *Das deutsche Feuilleton: Ein Beitrag zur Zeitungskunde*, Carl Duncker, Berlin, 1931. (Zeitung und Zeit: Fortschritte der internationalen Zeitungsforschung, 2.)

MÉSZÁROS Márton, *Reformáció, közvetítés, nyilvánosság*, FISZ, Ráció, Budapest, 2014.

MÉSZÁROS Márton, *Young adultként olvasni: A* Holtverseny *példája = Mesebeszéd: A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS

Márton, SZEKERES Nikoletta, Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017 (Minerva Könyvek 8.), 287−303.

MITCHELL, W. J. T., *A képek politikája*: W. J. T. MITCHELL *válogatott írásai*, szerk. SZŐNYI György Endre, SZAUTER Dóra, JATE Press, Szeged, 2008.

Mitológiai enciklopédia I−II, szerk. Sz. A. TOKAREV, Gondolat, Budapest,1988.

MORETTI, Franco *Kurven, Karten, Stammbäume: Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte*, übers. Florian KESSLER, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

MORRISON, Elisabeth, *Serial fiction in Australian colonial newspapers = Literature in the Marketplace: Ninteenth-century British publishing and reading practices,* ed. John O. JORDAN, Robert L. PATTEN, Cambridge UP, 1995, 306−324.

NACSÁDY József, *Vörösmarty népies elbeszélő költeményei = „Ragyognak tettei…”: Tanulmányok Vörösmartyról*, szerk. HORVÁTH Károly, LUKÁCSY Sándor, SZÖRÉNYI László, k.n., Székesfehérvár, 1975, 258−272.

NACSÁDY József, *Jókai és a népiesség az 1850-es években*, Acta Historiae Litterarum Hungaricum, Tomus VII, Szeged, 1967, 29−38.

NAGY Imre, *„Heraklit és Demokrit”: Kisfaludy Károly és a kora reformkori vígjáték = „Mit jelent a suttogásod?”: A romantika: eszmék, világkép, poétika: Tanulmányok*, szerk. NAGY Imre, MERÉNYI Annamária, Pannónia Könyvek, Pécs, 2002, 197−214.

NAGY Miklós, *Jókai Mór Válogatott elbeszélések 1-3. kötet. Válogatta és az utószót írta Illés Endre, Budapest,1955, Szépirodalmi*, It, 1956/2, 230−235.

NAGY Miklós, *Jókai: A regényíró útja 1868-ig*, Szépirodalmi, Budapest,1968.

NAGY Miklós, *Szilárdy Leandertől Mócli bérkocsisig: Jókai névadásáról,* Forrás, 2001/1, 68−77.

NÉGYESY László, *Bajza József emlékezete*, A Kisfaludy Társaság évlapjai, Új Folyam, 39. (1904−1905), 51−74.

NÉMETH László, *Aurora* (1934) = UŐ, *Az én katedrám: Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 365−374.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg – FRITZ-EL AHMAD, Dorothee − WALTER, Klaus-Peter, *Der französische Feuilletonroman*: *Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Die Krise des Liberalismus und die Störung des bürgerlichen Normensystems: Ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte des späten 19. Jahrhunderts aus der Sicht des Feuilletonromans = Die Modernisierung des Ich: Studien zum Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, hg. Manfred PFISTER, Richard ROTE, Passau, 1989, 122−132.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, Fink, München, 1976.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Zum Problem einer Literaturgeschichte der Massenmedien = Der französische Feuilletonroman*: *Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, hg. Hans-Jörg NEUSCHÄFER, Dorothee FRITZ−EL AHMAD, Klaus-Peter WALTER, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986, 1−17.

OLAY Csaba, WEISS János (szerk.), *A művészettől a tömegkultúráig*, L'Harmattan, Könyvpont, [h.n.], 2014.

P. SZATHMÁRY Károly, *A beszély elmélete*, Ráth Mór, Pest, 1868.

PÉTERFY Jenő *válogatott művei*, s. a. r. SŐTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1983. (Magyar remekírók)

PÉTERFY Jenő, *Jókai Mór* (1881) = PÉTERFY Jenő *válogatott művei*, s. a. r. SŐTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1983 (Magyar remekírók), 603−632.

PETHES, Nicolas, *Az eset esztétikája: A műfaj antropológiai és irodalmi elméletének konvergenciájáról*, ford. ZSELLÉR Anna, It, 2012/4, 431−444.

PORZSOLT Kálmán, *Egy év irodalma (1883)*, Figyelő: Irodalomtörténeti Közlöny XVI, 1884, 44−56.

POUND, Ezra, *James Joyce et Pécuchet = Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, ed. Forest READ, New Directions, New York, 1967, 200−211.

POUND, Ezra, *Paris Letter:* Ulysses = *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, ed. Forest READ, New Directions, New York, 1967, 194−200.

PUKÁNSZKY Béla, *Walther Linden: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Philipp Reclam jun., Verlag, Leipzig. (1937.) 8. 490.l.*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1938/1, 134−140.

RADNÓTI Sándor, *Békés Pál*, Élet és irodalom, 2018. szeptember 21., 14.

RASCH, Wolfgang, (hg.), *Karl Gutzkow: Erinnerungen, Berichte und Urteile seiner Zeitgenossen: Eine Dokumentation*, De Gruyter, Berlin, New York, 2011.

REILING, Jesko (hg.), *Berthold Auerbach (1812–1882): Werk und Wirkung*, Winter, Heidelberg, 2012. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 302.)

RENKECZ Anita, *„Parókai Jókai Mór": a Borsszem Jankó életképei a kiegyezés utáni időszak Jókaijáról: 1868−1875*, Budapesti Negyed, 2007/3, 135−178.

RÉVAI Mór János, *Írók, könyvek, kiadók: Egy magyar könyvkiadó emlékiratai* I−II, Révai, Budapest, 1920.

ROLLKA, Bodo, *Die Belletristik in der Berliner Presse des 19. Jahrhunderts: Untersuchungen zur Sozialisationsfunktion unterhaltender Beiträge in der Nachrichtenpresse*, Colloquium, Berlin, 1985.

RÓNAY György, *Flaubert: Bouvard és Pécuchet*, Irodalomtörténet, 1956/3, 358−359.

SCHACK Béla, *Német olvasókönyv kereskedelmi középiskolák és akadémiák használatára I. rész az alsó I. osztály számára*, Stampfel Károly, Pozsony, Budapest, 1891.

SCHERER, Wilhelm, *Poetik*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1888.

SCHLEGEL, Friedrich, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio = Charakteristiken und Kritiken* I. (1796−1801), hg. Hans EICHNER, Ferdinand Schöningh, Paderborn, München, 1967 (KFSA II), 373−396.

SCHMIDT, Julian, *Otto Ludwig* (1857) = *Realismus und Gründerzeit,* 190−193.

SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich, *Das historische Ort von Flauberts Spätwerk: Interpretationsvorschläge zu „Bouvard et Pécuchet"*, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 1977/3, 193−211.

SEED, David, *Touring the Metropolis: The Shifting Subjects of Dickens's London Sketches,* YES 34. (2004): *Nineteenth-Century Travel Writing,* 155−170.

SEIDENSPINNER, Wolfgang, *Oralisierte Schriftlichkeit als Stil: Das literarische Genre Dorfgeschichte und die Kategorie Mündlichkeit*, Internationales Archiv für Sozialgeschcichte der deutschen Literatur, 1997/1, 36−51.

SÉLLEI Nóra, *Kutyaszimat és a viktoriánus kultúra rétegei: Virginia Woolf:* Flush, Irodalmi Szemle, 2015/11, 37−50.

SŐTÉR István, *Jókai Mór*, Franklin, Budapest, é.n. [1941] (Magyar írók)

SŐTÉR István, *Eötvös József,* Akadémiai, Budapest, 1967[2].

STANZEL Franz K., *Typische Formen des Romans,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1964.

STANZEL Franz K., *Welt als Text: Grundbegriffe der Interpretation*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011.

SURÁNYI Beáta, *Madarak és textuális metamorfózisok: Emberek és kétlábú állatok = A kispróza nagymestere,* 225−239.

S. VARGA Pál, *Mikszáth „tudásregényei”*, Tiszatáj, 2011/11, 52−79.

S. VARGA Pál, *Idegenség és önkép az irodalomban: Néhány példa a 19. század magyar irodalmából* = UŐ, *Az újraszőtt háló: Kulturális mintázatok szerepe a felvilágosodás utáni magyar irodalomban*, Ráció, Budapest, 2014, 75−86.

SZABÓ Endre, *Jókai mint az „Üstökös”szerkesztője = Jókai album: Képek, adatok, okmányok Jókai Mór életéből* (A „Pesti Napló” előfizetőinek készült kiadás), Hornyánszky, h.n. [Budapest], é. n. [1910], 93−100.

SZAJBÉLY Mihály, *„Idzanak a’ magyar tollak”: Irodalomszemlélet a magyar felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Akadémiai, Universitas, Budapest, 2001. (Irodalomtudomány és kritika)

SZAJBÉLY Mihály, *A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában*, It, 1999/3, 424−440.

SZAJBÉLY Mihály, *Könyv- és lapkiadás a felvilágosodás idején és a reformkorban = A magyar irodalom történetei 1800-tól 1900-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 73−90.

SZAJBÉLY Mihály, *Jókai Mór (1825−1904)*, Kalligram, Pozsony, 2010. (Magyarok emlékezete)

SZAJBÉLY Mihály, *Kemény és Jókai = A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, DOBÁS Kata, PINTÉR Borbála, Ráció, Budapest, 2014, 346−359.

SZAJBÉLY Mihály, *Lám megmondtam: perverzió: Csáth-olvasásnyomok Jókai* Dekameron*jában* = UŐ, *A homokvárépítés öröme: Irodalomtörténeti tanulmányok*, JATE Press, Szeged, 2016, 143−170.

SZAJBÉLY Mihály, *Bohóc a falon: Jókai Mór* Egy lengyel történet *című novellája és a populáris irodalom = A kispróza nagymestere: Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 25.), 49−81.

SZAUDER József, *Bevezetés* = KISFALUDY Károly *válogatott művei*, Szépirodalmi, Budapest, 1954 (Magyar klasszikusok), 7−76.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban = Az irodalomértés horizontjai: Párbeszéd irodalomtudományunk modern hagyományával*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, JPTE Irodalomelméleti és Irodalomtörténeti Tanszék, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1995, 72−113.

SZEKERES László, *Jókai hírlapírói pályája küszöbén* = JÓKAI Mór, *Cikkek és beszédek* 1. (1847. január 2 – 1848. március 12), s. a. r. SZEKERES László, Akadémiai, 1965 (JMÖM, Cikkek és beszédek 1.), 565−603.

SZERB Antal, *Francia regényírók* (Hétköznapok és csodák) = UŐ, *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, é.n. [1981[3]], 498−539.

SZÉKELY József, *Auerbach*, Hölgyfutár, 1857. augusztus 14., 815.

SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998. (Csokonai Könyvtár, Bibliotheca Studiorum Littarium 16.)

SZILÁGYI Márton, *Textológia, filológia, értelmezés = Textológia – filológia – értelmezése: A 18−19. századi irodalom*, szerk. CZIFRA Mariann, SZILÁGYI Márton, Debreceni Egyetemi Kiadó, [Debrecen], 2014 (Csokonai könyvtár, Bibliotheca Studiorum Litterarium 55.), 13−20.

SZILÁGYI Márton, *Jókai, a pályakezdő novellista = „…író leszek, semmi más…” Irodalmi élet, irodalmiság és öntükröző eljárások a Jókai-szövegekben: Tanulmányok*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2015 (Tempevölgy könyvek 19.), 32−39.

SZILÁGYI Márton, *A keretes elbeszélés lehetőségei: Mikes Kelemen:* Mulatságos napok*; Faludi Ferenc:* Téli éjszakák = *Amicitia: Tanulmányok Tüskés Gábor 60. születésnapjára: Beiträge zum 60. Geburtstag von Gábor Tüskés*, főszerk. LENGYEL Réka, szerk. CSÖRSZ RUMEN István, HEGEDÜS Béla, KISS Margit, LÉNÁRT Orsolya, reciti, Budapest, 2015, 232−238.

SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, *Klasszikus magyar irodalom = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 372−376.

SZINNYEI Ferenc, *Jósika humoros életképei*, It, 1913/5, 272−275.

SZINNYEI Ferenc, *Kisfaludy Károly*, Pallas, Budapest, 1927. (Irodalomtörténeti füzetek 19.)

SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig* I−II, MTA, Budapest, 1925.

SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban* I−II, MTA, Budapest, 1939.

SZIRÁK Péter, *Ki említ megérkezést? A régi és a két világháború közötti magyar irodalmi útirajzról*, Ráció, Budapest, 2016.

TAILLANDIER, St. René, *Über Roman und Kritik in Deutschland* (1846) = *Realismus und Gründerzeit: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848−1880*, II, hg. Max BUCHER, Werner HAHL, Georg JÄGER, Reinhard WITTMANN, 155−157.

TIECK, Ludwig, *Vorbericht zur dritten Lieferung* = Ludwig TIECK's *Schriften Bd. XI*, Reimer, Berlin, 1829, VII−XC.

THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931.

THIMM, Carl A., *A Complete Bibliography of Fencing and Duelling*, Gretna, Pelican Publishing Company, 1998.

THOMKA Beáta, *A pillanat formái: A rövidtörténet szerkezete és múltja*, Forum, Újvidék, 1986.

TOLNAI Vilmos, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Eggenberger, Budapest, 1922.

TÖRÖK Zsuzsa (szerk.), *Angyal vagy démon: Tanulmányok Gyulai Pál* Írónőink *című írásáról*, reciti, Budapest, 2016. (Hagyományfrissítés 4.)

t [TREFORT Ágoston], *Népélet (Schwarzwälder Dorfgeschichten v. B. Auerbach 1844),* Pesti Hirlap, 1845. január 26., 61.

TURÓCZI-TROSTLER József, *Eötvös József: Elhangzott, mint opponensi vélemény Sőtér István: Eötvös József c. doktori disszertációjának vitájában*, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1954/1−4, 549−592.

TWELLMANN, Marcus, *Chamambo: Dorfgeschichten im globalen Vergleich*, Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2015/1, 57−83.

UJVÁRI, Hedvig (hg.), *Kulturtransfer in Kakanien: Zur Jókai-Rezeption in der deutschsprachigen Presse Ungarns (1867−1882)*, Weidler, Berlin, 2011.

VADERNA Gábor, *Erdély – identitás – Jókai*: A kétszarvú ember = *A kispróza nagymestere: Tanulmányok Jókai Mór novellisztikájáról*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2018 (Tempevölgy könyvek 25.), 114−141.

VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes, *Kisfaludy Károly, az Auróra képszerkesztője és illusztrátora*, Művészettörténeti értesítő, 1967/3, 151−176.

VÁLI Béla, *Vas Gereben Radákovits József*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1883/5, 536−558; 1883/6, 738−760; 1883/7, 865−891.

VISCHER, Friedrich Theodor, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen: Zum Gebrauche für Vorlesungen* (1857) = *Realismus und Gründerzeit,* 189−190.

VOßKAMP, Wilhelm, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen: Zu Problem sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungtheorie- und historie = Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, hg. Walter HINCK, Quelle und Meyer, Heidelberg, 1977, 27−44.

V. KOVÁCS Sándor, *Jókai és Aurbacher*, ItK,1967/2, 174−175.

WASSERMANN, Elena, *Die Novelle als Gegenwartsliteratur*: *Intertextualität, intermedialität und Selbstreferenzialität bei Martin Walser, Friedrich Dürenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass*, Röhrig, St. Ingbert, 2009. (Mannheimer Studien zur Literatur und Kulturwissenschaft 46.)

WÉBER Antal, *Az életkép mint prózai forma*, It, 2001/3, 341−358.

WILD, Bettina, *Topologie des ländlichen Raums: Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus: Mit Exkursen zur englischen Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 723.)

WILLIAMS, Raymond, *A kultúra elemzése*, ford. PÁSZTOR Péter = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig: Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 385−391.

WIRTH, Uwe, AZZOUNI, Safia (hg.), *Dilettantismus als Beruf*, Kadmos, Berlin, 2010.

WOLFREYS, Julian, *Dickens's London: Perception, Subjectivity and Phenomenal Urban Multiplicity*, Edinburgh UP, 2012.

WOOLF, Leonard, *Editorial Note* = Virginia WOOLF, *The Death of the Moth: and Other Essays*, The Hogarth Press, London, 1942, 7−8.

WOOLF, Virginia, *Middlebrow* = V. W., *The Death of the Moth: and Other Essays*, The Hogarth Press, London, 1942, 113−119.

ZENTAI Mária, *A város szerepe a kora-reformkori magyar irodalomban*, ItK, 1999/3−4, 335−344.

ŽMEGAČ, Viktor, *Történeti regénypoétika: A huszadik századi regény alapvető kettőssége,* ford. RAJSLI Emese = *Az irodalom elméletei* I, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 99−170.

ZYMNER, Rüdiger (hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Metzler, Stuttgart, Weimar, 2010.

ZYMNER, Rüdiger, *Gattungstheorie*: *Probleme und Position der Literaturwissenschaft*, Mentis, Paderborn, 2003.

ZSIGMOND Ferenc, *Jókai humora = Jókai (1825-1925) emlékkönyv*: *Születésének századik évfordulójára* RÁKOSI Jenő *előszavával*, szerk. KŐRÖSI Henrik, Légrádi, Budapest, 1925, 31−36.

ZSIGMOND Ferenc, *Vas Gereben*, It, 1919/1−2, 1−22.

ZSIGMOND Ferenc, *Jókai*, MTA, Budapest, 1924.