

legitimálva a kereteket. Talán az is untig elég, ha békén hagyják az embert. Mindkét verzió kísérlet a tisztán esztétikai létmódra, ami már önmagában a hatalommal szembeni etikai állásfoglalás. Nincsenek jó megoldások (lásd az egyik mottót, mely részlet a szövegben többször is megidézett kierkegaard-i *Vagy-vagy Eksztatikus előadásából*), az élet ad hoc ötletek sokasága, állóháború, sarokba szorítottság: a fiú az egyik erőszakszervezet, a katonaság elől jobb híján a másikkhoz, a pszichiátriához menekül. Tán ennyi a szabadság maximuma: „függősége csillagképeit bámulni függetlensége égboltján” [228.].

A *Vakrepülés* mégsem az átkos perspektívatlanságának regénye („mocskos, sötét, talaját vesztett” ideje [335.] éppígy kivet magából), hanem en bloc a világ belakhatatlanságáé. Az én nem tud tartósan összebútorozni magával, akárhová menekül, ugyanazt találja, saját „zúgó, ordító” tükörképeit [334.]. A kötet képtelen abbahagyni magát, kétszer zárul le, mint a rémálom, amelyből, azt hisszük, felébredtünk, holott az ébredés is csak az álom része volt. Megváltás az egyetlen valódi vég által lehetséges; ez már a regényen kívülre vezet. Két tájat látunk a két zárlatban az organikus és az épített környezet dolgaival. Két perspektíva: a kegyelemből kirekesztett főhősé és egy emberen túli, ember nélküli, közömbös derűvel hallgató világé. Talán Isten tekintete lehet ilyen. Mint a valahára nyugalomra lelt festő álma: nincs alany, állítmány és tárgy, csak színek. [*Kalligram*]

SZENDI NÓRA

Miérték és hogyanok

KÁLAI SÁNDOR: *IRODALOM ÉS MÉDIAKULTÚRA*

A *Miért intézményesül(t) nehezen a magyar krimi?* című fejezet felütésében Kálai Sándor annak a megfigyelésének ad hangot, hogy az irodalomtörténet egyik „műfaji” sajátossága (ilyeténképpen a magyar irodalomtörténeté is) az olyan „erős” – a tudás közösségének az értelmében „közhelyként” működő – állítások szilárd jelenléte, amelyek az adott terület alaposabb vizsgálata során rendre tévedésnek bizonyulnak [86.]. Az *Irodalom és médiakultúra* olvasójának joggal keletkezik az a benyomása, hogy az egyes fejezetek valójában ilyen közhelyekre mutatnak rá; ilyen erős, de megalapozatlan állításokat cáfolnak meg. A magyar irodalomtörténet-írás egyik talán leggyakrabban ismételt közhelye a nyugat-európai irodalmakhoz viszonyított „megkésetttség” feltételezése. Nagy Ignác *Magyar titkok* és Kuthy Lajos *Hazai rejtelmek* című regénye kapcsán ennek a hiedelemnek a megalapozatlanságára mutat rá a szerző, olvasatában mindkét regény arról tanúskodik: „a magyar irodalom követi a kor tendenciáit” [61.]. A másik az az utóbbi években egyre gyakrabban ismételt állítás, amely szerint nem létezik magyar krimi. Ennek az ellenkezőjét a fejezetek sora bizonyítja, történeti kontextusba helyezve az érvelést, és egyúttal elvégezve azt a hiányzó filológiai munkát is, amelyet a bűnügyi regény műfaja a magyar értelmezésekben csak a legritkábban „érdemel ki”.

Közelebbről szemügyre véve a kérdést, az is belátható, hogy ezek az irodalomtörténetben rendszerszinten fontos szerepet játszó téves, ám erős állítások az irodalom-

tudomány mindenkori határterületein keletkeznek olyan jelenségekkel kapcsolatban, amelyeket az adott tudományos paradigma kizár, legjobb esetben is anomáliaként érzel. Vagyis szerepük az irodalom határainak a biztosítása. Jelentőségüket éppen abból nyerik, hogy betöltik az irodalomtörténeti diskurzus kizáró funkciójának a szerepét. Nevezetesen: ezek a mindenkori közkeletű tévedések felelnek azért, hogy amit az adott kor nem tekint irodalomnak, azt irodalom „alattinak”, nem létezőnek vagy olvasásra nem annyira érdemesnek nyilvánítva eltüntessék az irodalmi mezőből. Ebből persze az is következik, hogy ezek az eredendően könnyen megcáfolható állítások az irodalomnak arra a szürke zónájára vonatkoznak, amelyről, kutatások hiányában, valójában bármi állítható. Ezek azok az irodalmi jelenségek, amelyekről csak vélelmek fogalmazódnak meg, és amelyekről pozitív ismeretekkel nem rendelkezünk. Az *Irodalom és médiakultúra* ilyen irodalmi jelenségekkel foglalkozik: a magyar populáris irodalom korábban megkésettnek vagy nemlétezőnek tekintett műfajaival, olyan szerzőkkel és művekkel, akiket az irodalmi emlékezet felejtéssel sújtott. A kötet címében szereplő *mediakultúra* fogalmát Kálai a könyv első fejezetében Alain Vaillant egy 2006-os cikkére hivatkozva olyan kulturális mintázatként magyarázza, amely „a kulturális produktumok alapvető mediális elrendezésére utal” [15.].

Bár a második, Edgar Morin munkásságát bemutató fejezet ezt a kiinduló definíciót lényegesen árnyaltabbá teszi, a francia és a német, valamint az ezzel inkább együtt mozgó angol nyelvű (főként amerikai) médiaelméletek meglehetősen eltérő teoretikus előfeltevései okán talán további pontosításra szorul az értelmezése. A francia médiaelméleti diskurzus annyiban ugyanis erőteljesen különbözik a német-angolszász elméletektől, hogy nem *szemiotikai* alapozottságú tudományokból fejlődött ki, mint az itthon szélesebb körben ismert kanadai vagy akár német médiaelmélet. Emlékeztetőül: Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis* című 1962-es könyve 2001-ben jelent meg magyarul, Friedrich Kittler berlini előadásai, az *Optikai médiumok* pedig 2005-ben. Edgar Morin *Az ember és a mozi* című tekintélyes könyve Berkes Ildikó fordításában viszont már 1976-ban, az előbbieket jelentékenyen megelőzve látott napvilágot. Viszonylagos ismeretlenségéhez bizonyára hozzájárulhatott, hogy a Filmművészeti könyvtár sorozatot, amelyben megjelent, nem a nagy kiadók valamelyike, hanem a Magyar Filmtudományi Intézet adta ki. Bár Kálai a Morin-fejezet lábjegyzetében megemlíti ezt a fordítást, azt a kérdést, miért maradt más szerzőkkel ellentétben „kevésbé ismert” Morin munkássága itthon, annak ellenére, hogy a nyolcvanas évektől kommunikációelméleti, illetve tömegkultúráról szóló szöveggyűjteményben is szerepelt, nem teszi fel. Holott: érdemes lett volna. A választ természetesen magam sem tudom. Az a tény viszont, hogy az egyes társtudományok diskurzusai mennyire elválasztottak egymástól, mindannyiunkat önvizsgálatra készíthet.

Ahogy arra Kálai utal is az Edgar Morin elméletének szentelt fejezetben, tudományrendszertani helyéből következően a francia médiaelmélet szociológiai érdekeltségű maradt. Christian Delporte, aki Vaillant írásának is fontos hivatkozási pontja, elsősorban a huszadik század második felét jellemző, industrializált reprezentációs rendszereket értette a *cultur médiatique* fogalmán. Amikor tehát Kálai írásainak a tárgykörét a *mediakultúra* fogalmával határozza meg, az *irodalmi*, de nem feltétlenül *esztétikai* szövegeknek azt a körét jelöli ki, amelyet a hatvanas évektől a kilencvenes évekig Dwight MacDonald nagyhatású elméletének nyomán *tömeg-*

kultúráként, a kortárs rendszerelméleti diskurzusokban pedig *populáris* kultúráként/irodalomként neveznek meg. A *médiakultúra* megjelölés nemcsak egy másik, alapvetően szociológiai alapozottságú hagyományrendre utal, hanem az industrializált médiumoknak a kulturális tartalmakat is definiáló szerepére. Vagyis arra, hogy ebben az esetben a tömegmédiá nem egyszerűen a disztribúció sajátos fázisa vagy formája. Inkább alapszituáció: a kultúra feltételeinek meghatározásán keresztül nemcsak a *hogyan*, hanem a *mit* kérdését is eldönti. Az ekként értett médiakultúra magyar irodalmi hagyományának feltárása, amelyre a kötet vállalkozik, szükségszerűen ássa alá az esztétikai irodalom magaskultúrájának határait kijelölő, védelmező megörökölt közhelyeket. Egyrészt az esztétikai irodalom összefüggésében marginálisként feltűnő szerzők [Nagy Ignác, Kuthy Lajos, Kiss József] narratív fikciós szövegeinek új szempontú, tüzetes értelmezésével, másfelől olyan szerzői életművek vizsgálatával, amelyeket az irodalmi hagyomány alig vagy egyáltalán nem tartott számon [L. L. Rogger, Gúthi Soma]. Kálai könyve nem egyszerűen hiánypótló: elméleti megfontolásainak következetessége gondos filológiai feltárómunkával társul, olvasatai ennek révén ágyazódnak értelmező, a jelenségek összetettségét is megvilágítani képes történeti és teoretikus kontextusba. Ennek a 19. század második felétől a 20. század első feléig ívelő populáris regénytradíciónak a vizsgálata következetesen kétpólusú: a narratív fikciós szövegek irodalomtudományon belül „szokásos” műfaj történeti, filológiai és narratológiai vizsgálatáról sem mond le, miközben szisztematikusan feltárja és értelmezi azokat a mediális körülményeket, amelyek a szövegek korabeli cirkulációját és kommunikációját meghatározták. Ennek köszönhetően válik láthatóvá a populáris irodalom, ezen belül pedig a tágra értett magyar bűnügyi regénynek az a hagyománya, amelyhez képest a Rejtő-recepció a médiakultúra nézőpontjából is vizsgálható, akárcsak olyan ma népszerű, kortárs populáris szerzők regényei, mint Kondor Vilmos, Baráth Katalin vagy Kolozsi László.

A szerzői intenció értelmében az olvasó tanulmánykötetet kap a kezébe (az írások eredeti megjelenésének feltüntetése is erre utal a kötet végén), ám az *Irodalom és médiakultúra* öt nagy fejezetének írásai felkínálják a monografikus olvasás lehetőségét. Részint az egységes és következetes elméleti keretezés, részint pedig a vizsgált szövegek és szerzői életművek esettanulmányjaiból kibontakozó történeti ívnek köszönhetően. A *Bevezetés* felütése Kálai könyvének talán legfontosabb hipotézise, nevezetesen, hogy „a 19. századi európai kultúra már a tömegmédiák kultúrája” (9.), a mediális hordozóra szoruló *irodalom* pedig szükségképpen ennek az új médiakultúrának a kontextusába kerül. A kötet első része egyrészt a magyar médiakultúra első nagy korszakával, a hosszú 19. századi szakaszával foglalkozik, amelyet Kálai 1840 és 1920 közé tesz. Kálai a francia olvasástörténész, Jean-Yves Mollier kritériumai nyomán a tömegkultúra rendszereinek stabilizációját (15.) négy kritériumhoz köti [oktatási reformok; specializált tömegsajtó; látványipar kialakulása; populáris irodalom széles körű elterjedése], és ennek alapján jut arra a következtetésre, hogy a magyar tömegkultúra a huszadik század elején teljesedik csak ki, amennyiben a trianoni katasztrófa állítja elő azt az egynyelvűséget, amely megteremti a feltételt a magyar tömegkultúra második világháborúig tartó aranykorának. Az 1840 és 1920 közötti időszak tehát a többnyelvű Monarchián belül a tömegkulturális logika elterjedésének az időszaka.

A korszakhatár kijelölése, bár meggyőződésem szerint önmagában nem kardinális kérdés, rávilágíthat egy nem elhanyagolható dilemmára. Kálai a „médiakultúráként értett tömegkultúra” első korszakát a városiasodás és iparosodás új hálózatainak vizsgálatára alapozva jelöli ki [16.], mérlegelve a magyar nyelv státuszában bekövetkező változásokat (vernakuláris vs. referenciális) a többnyelvűség körülményei között, valamint a városiasodásnak szociális terek és kulturális gyakorlatok átalakulására gyakorolt hatását. Ennek az időszaknak a kezdőpontját viszont a sajtóban bekövetkező paradigmaváltás miatt helyezi az 1840-es évekre [18.]. A városiasodás folyamatai, az új hálózatok kiépülése mindenképpen érvként szolgálhat az 1840-es évek mellett, a sajtó paradigmaváltása azonban semmiképpen sem. Az a fordulat, amelyet Alain Vaillant a francia sajtótörténetben a harmincas évekre tesz, és amelyet a Marie-Ève Thérenty-vel közösen jegyzett, sokat hivatkozott kötet [1836: *L’an I de l’ère médiatique: Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, 2001] szimbolikus korszakhatárként a címben is jelöl, a magyar sajtótörténetben csupán egy évtizeddel később, 1850-ben következik be, amikor a *Pesti Napló* megindulásával a hazai sajtópiacon is bevetté válik az új napilapszerkezet. Ezért is gondolom lényegi kérdésnek, és nem terminológiai szörszálhasogatásnak a folytatásos regény és tárcaregény megkülönböztetését. A regénytárca ugyanis ennek az 1836-ban megszületett új lapszerkezetnek a „találmánya”, pontosabban a fogaskereke, amelynek funkciója és működése sem érthető meg a másik két pillér, a hírek mellé a tárcaregénnyel egyidejűleg belépő reklám, illetve a három pillér kölcsönhatásainak figyelembevételével. A folytatásos regény ezzel szemben nem a napilapok, a napi sorozatok világára utal: ezen elsősorban a füzetes, heti vagy annál nagyobb időközönként megjelenő sorozatokat értjük. Ezek a sorozatok inkább a tömegkultúra gazdaságtanának a kontextusában, a populáris irodalom nyilvánosságát alakító szerializációs formaként érthetőek.

Nagy Ignác, Kuthy Lajos, majd Kiss József regényét is részben ez, a folytatásos közlés köti össze. Kálai értelmezésében tehát nemcsak az újságírás, az újság az, amely a bűnügyi történetet jellegzetesen a nagyváros műfajaként hívja életre, hanem a megjelenés sorozatossága is a városi élet ritmusát képezi le [67.]. A bűn, a bűnelkövetők és a nyomozók, valamint az elbeszélő egymáshoz való viszonyának elemzésével a magyar krimi korai történetének a vázlatát olvashatjuk ki ezekből a fejezetekből. Kálai számára fontos ugyanakkor az is, hogy a bűnügyi regény és különféle műfaji változatai különösen „érzékeny társadalmi detektorként” működnek [97.]. Kondor Vilmos krimisorozatának az elemzésénél is ebből indul ki. A bűnügyi regény és a kémregény műfaji kódjának összehasonlítása azonban ebben a műfaj történeti perspektívában lesz igazán sokatmondó. Különösen, mert a huszadik század első felének magyar krimi történetéből két olyan „ismeretlen” fejezetet is megmutat a kötet, amelyek amellet tanúskodnak, hogy Kondor Vilmos méltán népszerű sorozata egy nagyon is virulens hagyomány tudatos folytatása. Gúthi Soma *Fekete könyvek* címmel 1907–1908-ban megjelent ötkötetes sorozata Kálai elemzése szerint fontos állomása a műfaji tudatosság kialakulásának, vagyis a műfaji intézményesülésnek. Az *Irodalom és médiakultúra* igazi meglepetése azonban sokak számára [akárcsak a recenzensnek is] a Louis Lucien Rogger írói álnév, valamint az ehhez a szerzői névhez köthető nyolc bűnügyi regényről szóló két fejezet. Az álnév, ami Aczél Lajost és a fotóriporterként nemzetközi hírnevet is szerző Aigner Lászlót rejt, valamint a regények az 1920-as,

1930-as évek globalizált tömegkultúrájának a termékei, és egyúttal bizonyítékai is annak, hogy a magyar populáris irodalom ennek a cirkulációnak nemcsak importőr-ként, hanem exportőr-ként is részese volt. A harmincas évek magyar kultúrájáról (és nemcsak a populárisról) sok minden megtudható ebből a tulajdonképpen önmagában is krimibe illő történetből, amelyet Kálai nyomról nyomra, maga is [tudományos] detektívként, rekonstruál. A visszatérő hős, a vezető nyomozó Gomar figurája tartja össze a Rogger-sorozatot, amelyből több darab franciául is megjelent, és az egyik regényből 1936-ban hollywoodi filmadaptáció készült, a kor egyik legnépszerűbb dívjának, Carole Lombardnak a főszereplésével [140.].

Amint az talán ebből az utóbbi példából is kitetszik, Kálai Sándor könyve egyszerre informatív és olvasmányos; anyaggazdag és elméletileg igényes. Ennek a négy kritériumnak egyidejűleg megfelelni kétségtelenül komoly kihívás. A kötetet záró utolsó blokk a tágan értett *mediakultúra* különféle jelenségeit tárgyaló hazai könyvekről tartalmaz recenziókat, ami [bár szerkesztői filozófia kérdése, mennyire tekintjük ezt jó megoldásnak] tematikusan nem válik el a kötet megelőző négy blokkjától, és a szerző dialógusra való nyitottságát is tanúsítja. Mert bár a monografikus olvasást megszakítja, de olyan munkákra hívja fel a figyelmet, amelyek, Kálai Sándoréhoz hasonlóan, az irodalomtörténet határainak a tágításán dolgoznak. [*Erdélyi Múzeum–Egyesület*]

HANSÁGI ÁGNES

Az irodalomértés új lehetőségei

NÉMETH ZOLTÁN: *HÁLÓZATELMÉLET ÉS IRODALOMTUDOMÁNY*

A költőként, kritikusként és irodalomtörténészként is alkotó Németh Zoltán legutóbbi kötete hálózatelemélet és irodalomtudomány viszonyát térképezi fel. A dunaszerdahelyi NAP Kiadó Kaleidoszkóp könyvek sorozatában megjelent könyv 2012 és 2017 között publikált tanulmányokat tartalmaz. A szerző a korábban kiadott szövegeket nem írta tovább, így a kötet – ahogyan az az előszóban is olvasható – a keresés, a kísérletezés folyamatát tükrözi. Azok számára, akik figyelemmel követik Németh munkásságát, a kötet írásainak szinte mindegyike már eleve ismerős lehet, hiszen a tanulmányokban előkerül a szerzőt már régóta foglalkoztató posztmodern irodalom, Tsúszó Sándor példáján keresztül a maszk és az álnév, illetve a szlovákiai fiatal magyar irodalom kérdése, Sziveri János és a Kalligram-sztori esetében a regionalitás és a kanonizáció problémája. Egyfelől tehát ott vannak a már eddig is sokszor bejárt területek, másfelől pedig annak a tapasztalata, hogy azok megismerése nem kimeríthető: az olvasó/irodalomtörténész mindig talál valami újat/mást – ehhez azonban szükséges a másként látás lehetősége/képessége. Németh Zoltán arra kíváncsi, hogy mi újat, mi mást hozhatnak az irodalomértés számára a hálózatelemélet felől érkező belátások. A lehetőségekkel [a hozadékokkal csakúgy, mint a problémákkal] a tanulmányok alaposan számot vetnek.