



Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty (dir.),

Les Mystères urbains au XIX^e siècle : circulations, transferts, appropriations, 2015.

Sándor Kálai

**« Tout voir et tout savoir de ce qui se passe dans les rues » : les
Secrets hongrois d'Ignác Nagy**

« **D**epuis 1830 j'habite à Pest et durant cette période de 15 ans j'ai surtout étudié la vie de Pest¹. » Cette phrase de Ignác Nagy, qui se trouve dans la postface de son roman *Secrets hongrois*, sert à cautionner la vraisemblance des événements représentés. Vu les origines du romancier, il était pourtant difficile de l'imaginer à Budapest arpantant les rues de la ville. Nagy était le descendant d'une famille hongroise d'origine noble ayant une culture allemande, il a fréquenté un lycée allemand et il a écrit ses premiers poèmes en allemand. C'est en partie sous l'influence de sa future femme qu'il a appris plus tard le hongrois et qu'il a commencé à écrire en hongrois².

Il s'avère important d'analyser cette déterritorialisation/reterritorialisation³ par la langue, parce qu'elle pourra nous fournir une clé pour la compréhension du roman en question. Ignác Nagy quitte sa langue vernaculaire/familiale, l'allemand, pour le hongrois, une des langues véhiculaires (avec l'allemand, justement) du pays. Par le hongrois, langue urbaine, étatique, Nagy effectue une double déterritorialisation – celle de la langue et celle de la communauté originaire : son père ne lui pardonnera jamais d'avoir épousé la descendante d'une pauvre famille aristocratique de Pest. Le choix de la langue hongroise lui permettait de se libérer, même si c'était d'une manière particulièrement douloureuse, de l'enfance et de rejoindre la culture hongroise par l'écriture journalistique et romanesque – Nagy deviendra un des premiers représentants de la littérature urbaine hongroise. Le rôle du hongrois est donc double : il permet à la fois une déterritorialisation par rapport à la famille et une reterritorialisation par la culture : cette langue de choix devient aussi, avec l'allemand et le français, une langue de référence, « une langue du sens et de la culture, opérant une reterritorialisation culturelle⁴ ». C'est la langue hongroise qui deviendra le médium d'une nouvelle esthétique : celle de la représentation – voir, classer, raconter et rendre public.

¹ Nagy Ignác, *Magyar titkok [Secrets hongrois]*, Pest, Hartleben Konrád Adolf, 12 cahiers, 1844-1845. Pour la citation qui figure dans le titre (« Mindent tudni és látni, mi az utcákon történi ») : 1^{er} cahier, p. 17 ; pour cette citation (« Én 1830. óta folyvást Pesten lakom, s ezen 15 év alatt legfőbb tanulmányom – a pesti élet vala. ») : *Postface*, 12^e cahier, p. 98. Les indications de pages (le premier chiffre indiquant le numéro du cahier, le deuxième celui de la page) renverront à cette édition. La traduction fidèle du titre est *Secrets hongrois*, même s'il s'agit ici de l'inauguration hongroise des « mystères urbains ». On analysera plus loin l'importance du choix du terme « secret » en rapport avec l'exigence du dévoilement et de la problématique de l'espace public.

² Les informations concernant la vie de Nagy viennent de cet article : Szalai Anna, « ...Bűn hozatott fel ellenem : [...] " Ellensége vagyok a zsidóknak " (Zsidó szereplők Nagy Ignác műveiben) », *ItK*, 5-6/2011, p. 573-599.

³ Pour tout ce développement, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, tout particulièrement le chapitre trois.

⁴ *Ibid.*, p. 43.

Ayant une position minoritaire, le romancier-journaliste doit se frayer un passage dans la langue qu'il choisit : celui du médiateur.

Dans cette communication, après une brève introduction qui éclaire le contexte de la parution du roman, on s'attachera à étudier le roman lui-même. D'abord, on analysera ce qui est considéré par l'auteur comme le côté romanesque du récit : l'enquête ; ensuite on portera notre attention sur ce qui assure le lien entre l'écriture journalistique et l'écriture littéraire : les physiologies, distribuées dans le roman suivant l'intrigue. Dans un troisième temps, on s'intéressera aux niveaux de la narration et de la communication littéraire – le narrateur et le narrataire, le lecteur et l'auteur – pour arriver finalement à l'étude de la problématique de la médiation et de celle du support.

Le contexte de la parution du roman

Les historiens de la littérature hongroise admettent souvent que la littérature hongroise accuse, dans certaines phases de son évolution, un retard parfois considérable par rapport aux littératures de l'Europe de l'Ouest, considérées souvent comme des sources d'inspiration importantes. Il est bien étonnant alors de constater que deux ans seulement après la parution des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, une adaptation hongroise a été déjà publiée par Ignác Nagy. À cette rapidité, on peut trouver plusieurs types d'explications liées et qui éclairent en même temps le contexte social et culturel.

C'est dès les années 1840 qu'on peut constater les premières manifestations d'une culture urbaine, tout d'abord à Pest-Buda, la première ville du pays. Avant la révolution de 1848, la presse hongroise commence déjà à s'institutionnaliser⁵, sa différenciation selon les types de journaux étant de plus en plus avancée. À la fin des années 1830, la poste arrive dans les grandes villes quatre fois par semaine – ainsi les journaux peuvent-ils paraître à ce rythme. En 1848, la parution quotidienne devient générale (seulement pour une période courte). Le journalisme se professionnalise peu à peu. À partir de 1841, Lajos Kossuth, un des hommes politiques les plus influents, est nommé rédacteur principal de *Pesti Hírlap* (*Gazette de Pest*), journal qui affiche, dès 1844, 5200 abonnés, nombre très élevé pour l'époque. Ce journal politique devient vite un des acteurs les plus influents de l'espace public, grâce surtout aux chroniques écrites par les correspondants départementaux et aux éditoriaux de Kossuth lui-même. Le feuilleton joue lui aussi, au sein de ce journal, un rôle politique. C'est en réaction au succès de ce périodique libéral que le rédacteur du journal conservateur, *Budapesti Híradó* (*Courrier de Budapest*) publie en 1846 le premier roman-feuilleton pour fidéliser, à son tour, les lecteurs. C'est dans ce journal que Ignác Nagy travaille entre 1844 et 1848. De cette évolution de la presse découle le fait que pour la génération des littérateurs nés dans les années 1820, la presse périodique apparaît comme le support idéal de publication. Pour ces auteurs, la presse implique un type de légitimation qui ne vient pas d'une quelconque autorité politique ou littéraire, mais qui se révèle extérieure au système littéraire et conséquence de la communication médiatique instaurée par la presse périodique.

D'autre part, l'œuvre d'Ignác Nagy témoigne du changement de paradigme, décrit par Alain Vaillant⁶, qu'on peut identifier dans la presse européenne entre 1820 et 1850 : il s'agit de la mise en place du paradigme narratif qui remplace le paradigme argumentatif. En 1838,

⁵ Voir sur ce point, Buzinkay Géza, *Kis magyar sajtótörténet* [*Petite histoire de la presse hongroise*], <http://mek.oszk.hu/03100/03157/03157.htm>, consulté le 23 août 2013 (tout particulièrement le 3^e chapitre) et Szajbély Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, p. 27-30.

⁶ Alain Vaillant, « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle », Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, Paris, PUF, 2006, p. 11-22.

il inaugure la rubrique *Budapesti Napló* (« Journal de Budapest », écrit entre 1838 et 1844) dans le journal *Jelenkor* (« Temps présent »), qu'il poursuit plus tard sous le titre de *Budapesti Hírharang* (« Gazette de Budapest ») dans *Budapesti Híradó*. Dans ces articles, Ignác Nagy se révèle être un observateur curieux du monde contemporain. Le journaliste décrit la vie urbaine de Pest, avec ses théâtres, ses riches et ses pauvres, ses crimes. On retrouve ensuite cette matière dans ses physiologies, qu'il publie d'abord dans la revue *Athenæum*, ensuite en quatre volumes, sous le titre de *Torzképek* [*Caricatures*]. Cette littérature panoramique donne une image satirique de la société hongroise. Finalement, cette prose mi-journalistique, mi-littéraire se retrouvera dans son roman, *Secrets hongrois*.

La littérature hongroise se caractérise à cette époque par une ouverture aux modèles européens, elle suit – en ce qui concerne notamment le roman, genre nouveau en voie de légitimation – des exemples anglais et surtout français. L'adaptation hongroise du roman de Sue peut être considérée, d'une part, comme une légitimation du genre romanesque, d'autre part, comme une sorte de « guide d'initiation » à la vie urbaine sous la plume de Nagy⁷. Ce récit ne peut pas être considéré comme une simple adaptation du roman de Sue : Ignác Nagy trouve dans *Les Mystères de Paris* une forme romanesque qui correspond d'une part à son esthétique, d'autre part aux problèmes qui le préoccupent.

MAGYAR TITKOK.



Le roman de Nagy n'est pas encore un roman-feuilleton, mais comme la publication périodique en cahiers semble être une pratique courante à l'époque, on peut constater que la publication des romans hongrois tend à cette logique. Le récit de Nagy a paru chez

⁷ Veres András, « Roll over Beethoven (Gondolatok az elit - és a tömegkultúráról) [Roll over Beethoven, (Fragments sur la culture d'élite et la culture de masse)] », *Alföld*, 5/2009, p. 3-23.

l'éditeur Hartleben en douze cahiers, chacun d'une centaine de pages, entre juin 1844 et juin 1845. Chaque cahier contient deux illustrations faites par un illustrateur inconnu.



Berettyói komp.



Herbaté.



Két bűnös.

Le récit est précédé par une introduction du narrateur-personnage et une réponse signée de l'auteur ; il est suivi par une postface, une sorte de réponse aux accusations auxquelles le romancier a dû faire face pendant la publication de son roman – on voit là une des caractéristiques de la production sérielle en régime médiatique : l'auteur peut incorporer les effets suscités par son roman au roman lui-même. C'est ici que Nagy dévoile les intentions qui l'ont guidé durant la publication : pour augmenter la curiosité des lecteurs il a tissé ensemble les physiologies « par le fil rouge du romanesque / a regényesség vörös fonálával » (12/98).

Un romanesque de l'enquête

En ce qui concerne le caractère romanesque, le récit raconte l'histoire d'une lutte pour démasquer un bandit. Ce personnage violent, grand séducteur, habile en déguisement, ayant plusieurs identités (Zlatár-Dalmer-Beattini) se révèle être un bandit (« betyár ») qui a réellement vécu, très populaire parmi le peuple et devenu un héros de la littérature populaire destinée à la classe populaire, Jóska Sobri. Le nom surgit vers le milieu du récit (6^e cahier), l'identification a lieu à la fin du dixième cahier – on y trouve, pour ainsi dire, un *cliffhanger*, qui sert à aiguïser la curiosité du lecteur (il s'agit là d'un procédé fréquemment utilisé par le romancier). On constate que le mystère urbain reprend l'histoire de brigand – sans doute pour satisfaire les demandes de plusieurs classes de lecteurs. Il est à remarquer que c'est une des victimes qui tue le criminel et qui se suicide ensuite : même si le but avoué du récit est, dès le début, le dévoilement des secrets, ce grand secret reste une affaire privée – pour protéger la fille de cette victime qui deviendra la femme du narrateur-personnage.

Le bandit séduit également une autre femme, Eszter, juive cette fois, dont le mari veut se venger. Avec le personnage de Móric – le vengeur qui tue, sans le savoir, son propre enfant –, Nagy doit faire face à l'accusation d'être l'adversaire des juifs. Pour se défendre, il précise dans la postface qu'il a voulu mettre en scène plusieurs types de malfaiteurs : des aristocrates, des bourgeois, des paysans, des chrétiens. Il n'en reste pas moins que le romancier reprend les stéréotypes qui servent à caractériser, dans la littérature hongroise de l'époque, les personnages juifs – fait qui suscite des réactions négatives de ses lecteurs.

Le narrateur-personnage, qui intervient à la première personne du singulier et qui ne se déguise que peu par rapport au protagoniste du roman de Sue, est l'enquêteur principal : le fil rouge, dont parle l'auteur, est la représentation de son enquête. Il est, conformément aux mystères urbains, un justicier, mais il reste extérieur à l'affaire qui l'intéresse – il veut démasquer et dévoiler, et sur ce point son travail ressemble à celui des journalistes. L'enquête est sans cesse suspendue, elle dépend du hasard, de rencontres fortuites (c'est souvent un ami surgi de nulle part qui donne une information au narrateur). D'une part, la construction feuilletonesque ne peut pas imposer la logique stricte de l'enquête comme élément organisateur de la structure romanesque, mais, d'autre part, celle-ci peut attirer sans cesse l'attention du lecteur sur son propre déroulement.

Le rôle des personnages principaux est déterminé par rapport à la lutte qui oppose le criminel et le justicier : on trouve plusieurs victimes (des femmes séduites par Sobri et, parmi elles, celles qui commettent des crimes pour lui comme faire assassiner leur mari) ; des auxiliaires (le rédacteur adjoint d'un journal, son serviteur tzigane, des amis) ; des criminels.

C'est en partie l'enquête poursuivie par le narrateur qui explique la mise en scène des lieux du crime et des bas-fonds. On peut considérer cela comme une influence du roman de Sue (intérêt porté pour la ville, les nouvelles classes citadines, le crime), mais il ne faut oublier non plus que le crime et le châtement préoccupent également certains confrères de Nagy, notamment à cause de projets de réforme de la prison. Le narrateur, à chaque fois, vit

une descente en enfer : à la fin du 4^e cahier, il se trouve pendant la nuit à Óbuda, un quartier éloigné de Pest, dans la dangereuse auberge Radlwirtshaus où il doit descendre dans la cave pour affronter, pour la première fois, son adversaire. Il rencontre ici des personnages qui portent sur leur corps tous les signes de l'existence criminelle. Une autre fois (6^e cahier, 8^e chapitre) il doit retrouver quelqu'un parmi les gueux : la description des petites ruelles sert aussi à inciter à agir ceux qui veulent « soulager la pauvreté et instruire les misérables / enyhitni iparkodjanak az inséget, és javítani a szerencsétlent » (6/68). La représentation de cette communauté possède donc une importante visée pragmatique, comme s'il s'agissait d'un article de journal de l'auteur écrit dans le but de révéler les secrets hongrois : il faut inciter le lecteur à prendre conscience des problèmes et à améliorer les défauts de la vie de la grande ville.

Il est également à noter que, pendant l'enquête du narrateur-personnage, le surgissement d'un événement ou la rencontre d'un personnage implique la narration d'une histoire. Nous avons, par exemple, une petite histoire racontée par une vieille femme, mais rapportée à la manière de Sue, quand le narrateur voit dans la rue une femme et un homme escortés par des gendarmes (5^e cahier, 9^e chapitre). Une partie de ces histoires intercalées éclaire le passé de certains protagonistes, tout particulièrement celui de Sobri. Cette prolifération des histoires s'intègre dans l'esthétique de la représentation revendiquée par Nagy.

La réunion de physiologies

On a vu que, selon les explications de l'auteur, le romanesque semblait être secondaire par rapport à la réunion de ses physiologies. En fait, l'ambition principale de l'auteur était de faire passer une matière journalistique dans le cadre du roman (c'est cette priorité accordée à l'activité journalistique qui peut expliquer que Nagy n'a écrit qu'un seul roman). Tout comme en France et ailleurs à cette époque, la physiologie est en vogue en Hongrie : il s'agit non seulement de la description d'un groupe social ou professionnel, mais aussi de celle de certaines situations typiques ou de lieux emblématiques. Pour cette littérature panoramique (tableaux, physiologies, musées, galeries) décrite par Walter Benjamin⁸, le modèle est emprunté au spectacle de panorama et à ses effets. Selon la devise du narrateur-personnage du roman (« tout voir et tout savoir de ce qui se passe dans les rues »), le dispositif doit se fonder sur le regard d'un observateur indépendant de toute autorité politique ou religieuse (dans la postface l'auteur insiste sur la nécessité d'être indépendant, son opinion politique doit relever de la sphère privée). L'observation ne peut être pratiquée que par la présence ininterrompue dans les rues de la grande ville. C'est donc la vitalité de la pulsion scopique, liée au fonctionnement de l'opinion publique, qui sous-tend cette activité dont le support est la presse périodique et qui implique une écriture satirique : la représentation doit inciter au changement.

L'observateur, ayant sa perspective, essaie de se conformer à l'exigence de la totalité. C'est la rue qui peut être considérée comme le lieu et le symbole de son activité panoramique. Rien n'est laissé de côté grâce à la perception sensorielle (tout ce qu'on voit, renifle ou touche) qui organise les descriptions. Pour dévoiler les secrets et poursuivre son enquête, le personnage doit se trouver partout, il se déplace du centre vers les périphéries, des résidences de l'aristocratie aux ruelles des gueux, du théâtre aux salles de jeu, de l'hôpital aux cabarets sordides creusés dans les montagnes de Buda. L'observateur enregistre les détails, identifie les types, procède à des classements. La succession des

⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1982 ; *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989.

physiologies saisit un moment important : l'émergence d'une vie urbaine, de plus en plus démocratique, qui produit des lieux et des situations de mélange. Il faut voir sur ce point, par exemple, la description d'un bâtiment de quatre étages (des boutiques au sous-sol ; au premier étage des aristocrates ou des juifs riches ; au deuxième étage des actrices ou des commerçants ; au troisième étage des artisans ; au quatrième des artistes, des écrivains et des lessiveuses). C'est aussi le moment de l'émergence d'une nouvelle culture de masse, fondée essentiellement sur les différents types de spectacle : on fréquente les théâtres (soit hongrois, soit allemand), les cabarets, les parcs d'attraction (*ringelspiel*, balançoire, voltigeur, animaux exposés). Un jour, le narrateur-personnage assiste à une exposition d'animaux, mais son attention sera éveillée par l'exhibition d'une fille dite sauvage, exotique (c'est elle qui incarnera le type de l'innocente persécutée et qui deviendra, bien sûr, la femme du protagoniste-justicier).

À un moment donné le narrateur rend visite à un photographe : ce chapitre consacré à cette invention est révélateur à plusieurs égards. D'une part, le daguerréotype indique une société qui se caractérise par un véritable engouement pour l'image, d'autre part, le fait de photographier devient en quelque sorte la métaphore de l'activité d'écriture : cette machine est considérée comme « le miroir de la vérité / az igazság ezen tüköre » (9/49), inventée, d'ailleurs, par les Français, qui – selon le narrateur – « étaient toujours considérés comme les maîtres de la flatterie / kik mindig a hizelgés nagymestereinek tartattak » (9/49). Le narrateur est étonné par la rapidité de la propagation de cette invention à une époque « où c'est justement la vérité qu'abhorrent les gens faibles de notre époque / hogy épen az igazság az, mitől a mostani gyarló emberek leginkább irtóznak » (9/49). C'est cet art de la représentation qui doit être le modèle d'une nouvelle esthétique dont le but est de capter, avec ses propres procédés, la vérité.

Il faut également constater que ce qui lie la physiologie et le romanesque est un paradigme commun, indiciaire, dont l'enquête est la méthode. Elle s'affirme progressivement à l'époque moderne. Selon Dominique Kalifa, elle se manifeste dans plusieurs domaines⁹. On peut mentionner les enquêtes sociales publiées dès le début de la monarchie de Juillet, la littérature panoramique, les reportages sociaux parus dans la presse. L'enquête s'épanouit enfin dans un autre type de récit, la littérature policière ; dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, on constate en effet la fictionnalisation du personnel policier. On ne peut oublier non plus la tradition du roman du réel, dans laquelle le roman de Nagy s'inscrit, qui a pour ambition de proposer une vision totale de la société en s'appuyant dans cette représentation sur le détail.

La communication littéraire

Après nous être intéressé aux rapports entre les physiologies et l'enquête, il faut élargir notre analyse vers l'étude des éléments de la communication littéraire : on portera, d'une part, notre attention au(x) narrateurs et au(x) narrataires, ainsi qu'aux manifestations du rôle auctorial, et au support (le cahier illustré paru périodiquement) et, avec cela, aux problématiques de la médiatisation, du dévoilement et du fonctionnement de l'espace public.

On y a déjà fait une allusion : le narrateur-personnage s'énonce à la première personne du singulier, il est un enquêteur extérieur à l'affaire qui l'intéresse. C'est par le jeu du hasard qu'il commence à enquêter – après être arrivé à Pest, il croit voir la femme du juif malfaiteur – et c'est également par hasard que son nouveau valet se révèle être l'ancien valet du juif. Son ambition est donc de dévoiler cette affaire criminelle et de restituer l'argent volé. La

⁹ Dominique Kalifa, « Javert enquêteur », *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005, p. 103-114.

narration de l'enquête est sans cesse suspendue : au cours du roman une grande quantité de personnages deviennent narrateurs intradiégétiques : le premier est le juif Móric qui – après avoir reçu une petite somme payée par le narrateur pour l'inciter à raconter son histoire – fait le récit de ses aventures. Le narrateur devient narrataire, à qui le récit est destiné. Cette histoire sert, à un premier niveau, à tuer le temps pendant le voyage ; il s'agit ensuite de contenter la curiosité du narrateur-personnage avide d'histoires ; enfin, c'est cette histoire racontée qui déclenche l'enquête, parce qu'elle raconte la fuite de la femme avec un malfaiteur qui, au dénouement du récit, se révèle être le brigand Sobri. On voit donc qu'à côté du narrateur principal, les personnages peuvent devenir des narrateurs secondaires (soit homodiégétiques, soit hétérodiégétiques). Ces histoires sont justifiées par leur place dans l'économie de la narration de l'enquête : elles peuvent apporter une information ou éclairer une situation ou n'avoir aucune relation avec l'intrigue principale. C'est l'histoire racontée qui donne une identité au personnage qui la raconte et la circulation des récits doit aussi révéler le fonctionnement de l'espace public – on comprend déjà l'importance d'un acteur particulier, le journaliste, mis en scène dans le roman. Il s'agit, dans presque chaque cas, d'une transmission orale de l'histoire, le récit écrit ayant le devoir de les enregistrer. Le récit construit un lecteur idéal : il suit les actualités, s'intéresse aux affaires publiques, il est concerné par la vie urbaine et par son amélioration.

Le récit est donc encadré par, en amont, une introduction et une réponse et, en aval, par une postface. On reconnaît des procédés bien connus : le roman du XVIII^e siècle a eu cette tendance à « mimer fictivement des situations de communication connues et reconnues par le code rhétorique¹⁰ ». Mais ce jeu s'inscrit aussi dans l'esthétique du romancier : il s'agit de publier un document véridique. Il est curieux cependant que le jeu avec les instances narratives amorcé au début soit suspendu à la fin – comme si l'auteur, à un an d'intervalle par rapport à son idée initiale, l'oubliait tout à fait.

Au début, selon le dispositif mis en place, c'est le narrateur-personnage qui écrit une lettre destinée au romancier : selon ses dires, c'est le diable qui lui a dicté les secrets hongrois dans ses rêves, en se réveillant il ne fait que mettre ce récit sur papier. Dans sa réponse, l'auteur Ignác Nagy se considère comme une sorte d'avocat, parce qu'il dit « la vérité dans chaque cas sans aucun déguisement / mert az igazságot minden ügyben leplezetlenül kimondom » (1/10) et il se décide à publier le manuscrit sans apporter aucune correction. Nagy ne joue qu'un rôle médiateur en assurant la publication et la circulation du récit.

Dans les premières phrases de mon article, j'ai cité l'auteur : il précise, dans la postface, qu'il a déjà passé 15 ans à Pest. Nagy s'exprime donc en son propre nom et se défend contre les accusations. Malgré le fait que l'auteur – dont le nom figure sur la couverture de chaque cahier en tant qu'éditeur – revendique la paternité du roman que le lecteur termine, celui-ci n'en reste pas moins un récit à voix multiples : à travers les personnages-narrateurs, l'opinion publique se fait entendre. Malgré l'inscription du nom d'auteur, l'énonciation individuée ne peut pas être séparée de « l'énonciation collective¹¹ » : « c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective [...], c'est la littérature qui produit une solidarité active¹² ». Les *Secrets hongrois*, représentant d'un genre mineur, en voie de légitimation qui est, dans la pratique de Nagy, étroitement connecté à la presse, se charge de « forger les modalités d'une autre conscience et d'une autre sensibilité¹³. »

Le récit est publié selon le rythme de la culture urbaine : périodiquement, tous les mois (dans sa postface, l'auteur peut se vanter du succès de son entreprise : le tirage du dernier

¹⁰ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, A. Colin, 2010, p. 255.

¹¹ Deleuze et Guattari, *Kafka, op. cit.*, p. 31.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 32.

volume est le même que celui du premier). Dans chaque cahier la page de titre est précédée par une lithographie, portant le titre d'un des premiers chapitres et représentant une de ses scènes ; une deuxième se trouve à l'intérieur, faisant référence à un autre chapitre. Le roman offre ainsi un mélange précoce d'alliance entre l'image et le texte. Il faut citer la proposition de Jean-Yves Mollier qui attire notre attention sur les liaisons entre le code écrit et visuel : « On est en effet frappé, lorsque l'on s'interroge sur ces phénomènes [de la culture médiatique], par le cheminement parallèle du roman-feuilleton et de l'histoire en images, celle-ci connaissant également un véritable tournant au milieu des années 1830, sans que l'on ait pourtant pris l'habitude de relier ces phénomènes entre eux¹⁴ ». Dans le cas du récit de Nagy, il ne s'agit pas simplement de la juxtaposition du texte et l'image, mais d'un rapport plus complexe et ludique. Ainsi, dans le chapitre 8 du cahier 7, le narrateur se réfère à l'image qui se trouve à la page précédente : il demande au lecteur de la regarder parce qu'il ne veut pas faire la description des visages.

Le récit se réfère constamment aux phénomènes de médiation. Comme il se construit par un assemblage de récits, il est souvent question de la circulation de ceux-ci et du fonctionnement de l'espace public. Il y a une concurrence féroce entre la presse qui doit fixer et canaliser les récits et la rumeur qui assure la vitesse de la circulation (le sixième chapitre du douzième cahier est entièrement consacré au type du fabricant de nouvelles). Le récit témoigne du fait que la presse écrite essaie de s'imposer et de fonctionner comme une sorte de régulateur – il est important de voir que le roman de Nagy capte ce moment fondateur où la presse hongroise devient la scène et l'acteur de l'espace public en essayant d'imposer une communication verticale et de canaliser la rumeur, forme de communication horizontale. Selon la conception de Nagy, la presse et la littérature ont leur rôle dans le fonctionnement de l'espace public, qui existe mais qui reste particulièrement restreint à l'époque à cause de l'attitude de l'aristocratie. Il s'élargit progressivement grâce à l'activité de la presse qui peut s'adresser à un public de plus en plus large et de plus en plus varié.

Il n'est donc pas étonnant que les journalistes et le journalisme aient une place à part dans le roman. Dans le quatrième chapitre du sixième cahier le lecteur peut lire une petite histoire amusante au sujet du journalisme : selon cette généalogie, c'est le serpent du Paradis qui peut être considéré comme le premier journaliste, parce qu'il partage une nouvelle avec Ève : « la rumeur est donc aussi vieille que le monde chrétien / a pletyka olly régi, mint maga a keresztyén világ » (6/32). Il est souvent question de la vitesse de la presse (4/31), parce qu'elle est capable de dévoiler tout en peu de temps. Le récit met aussi en lumière la presse comme lieu du débat public : à propos de la place, encombrée de toutes sortes de déchets, qui se trouve devant le théâtre allemand, on lit les lignes suivantes : « Beaucoup de journalistes ont accusé déjà les autorités, soit en langue hongroise, soit en allemand, d'être la cause du pavé inégal et cahotant / Sok ujdonságíró vádolá már magyar s német nyelven az illető hatóságot ezen hoporcso és göröngyös kövezet miatt. » (5/53-54)

Le récit offre également un portrait saisissant du journaliste, parce que l'un des compagnons du narrateur est un rédacteur adjoint : il est rapide, il écrit sur tout, il ne vit que pour sa profession : « il ne connaît pas les vicissitudes du temps qu'il fait, parce qu'il doit être là où quelque chose a lieu ou quelque chose pourrait avoir lieu / ő az idő viszontagságait nem ismeri, mert neki mindenütt jelen kell lennie, hol valami történik, vagy legalább történhetett volna. » (6/39) Pour son activité, il peut y avoir trois types de récompenses : d'une part, la fierté de « l'exécution de son devoir civique / polgári kötelességét hiven teljesít » (6/39) ; d'autre part, le revenu, quoique maigre ; finalement les menaces, les attaques et, souvent, les coups reçus. La figure du journaliste émerge de ce tableau social,

¹⁴ Jean-Yves Mollier, « Aux origines du feuilleton dans l'espace francophone », *Au bonheur du feuilleton*, Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier et Claire Parfait (dir.), Paris, Creaphis, 2007, p. 53-65, p. 55.

le récit faisant de lui une sorte de héros des temps nouveaux (et il s'agit, bien évidemment, de la légitimation de l'activité du romancier-journaliste lui-même).

Conclusions

Comme on l'a vu, Ignác Nagy publie un récit qu'il revendique comme sien à la fin. Il est à la fois absent et présent. Mais, d'autre part, l'objectivité ne peut pas être atteinte que par la prise en charge d'un sujet de l'énonciation. Comme Marie-Ève Thérénty l'écrit à propos du reportage français, mais cela peut se vérifier pour notre auteur : « Le fait se retrouve bien au centre du journal, mais il n'est pas pour autant le signe d'une objectivité sans défaut, car il est pris en charge par une subjectivité omniprésente qui restaure le lien entre fait, sensation et écriture¹⁵. » Notre journaliste-romancier élabore une poétique mi-journalistique, mi-littéraire, exactement comme Sue et d'autres le font à l'époque. Cette poétique implique une posture particulière : celle de l'acteur indépendant de toute instance politique ou religieuse. Ignác Nagy est indépendant, plus exactement il accepte d'être exposé à la réaction du public et à la presse. Il n'est donc pas surprenant qu'il soit le journaliste le mieux payé des années 1840.

Le héros du roman, le narrateur-personnage, ne fait que se déplacer, il se trouve partout, conformément à son rôle de médiateur : par son regard, il doit être branché sur le dehors. Sur ce point, on peut suivre encore une fois les analyses de Deleuze et Guattari : dans la littérature minoritaire tout est politique : « chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique [...]. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle¹⁶. » Cette autre histoire, dans ce cas, est celle du dehors : la vie de la grande ville. En donner une représentation si possible sans parti pris, « parler contre tous les partis politiques / minden párt ellen szólok », comme l'auteur le revendique dans sa postface (12/99), devient vraiment un acte politique, tout en permettant d'accomplir un trajet : le devenir médiateur.

(Université de Debrecen, Hongrie)

¹⁵ Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien, Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2007, p. 204.

¹⁶ Deleuze et Guattari, *Kafka, op. cit.*, p. 30.

(HU) „Mindent tudni és látni, mi az utcákon történik” (Nagy Ignác:

***Magyar titkok*)**

„Én 1830. óta folyvást Pesten lakom, s ezen 15 év alatt legfőbb tanulmányom – a pesti élet vala.”¹⁷ Ez a mondat, amely Nagy Ignác *Magyar titkok* című regényének zárszavában olvasható, az ábrázolt események valószerűségének zálogaként is szolgálhat. Azonban a szerző származását tekintve egyáltalán nem volt magától értetődő, hogy Pest-Budán fog élni és a város utcáit rója majd. Nagy egy magyar, de német kultúrával rendelkező nemesi család sarja volt, német gimnáziumba járt és németül írta első költeményeit is. Részben későbbi felesége hatására tanult meg magyarul, és kezdett magyar nyelven írni.¹⁸

Fontos értelmeznünk a nyelvi deterritorializáció/reterritorializáció¹⁹ jelenségét, mert hozzásegíthet a regény megértéséhez. Nagy Ignác elhagyja a vernakuláris/helyi nyelvet, ebben az esetben a németet, a magyarért, amely (éppen a némettel együtt) az ország egyik közvetítő nyelve. A városi, állami magyar nyelvvel kettős deterritorializáció történik – Nagy kikerül a helyi nyelvből és az eredeti közösségből: az apja sohasem bocsátja meg, hogy egy pesti, elszegényedett nemesi családból származó lányt vett feleségül. A magyar nyelv választása lehetővé tette számára, hogy – akármilyen fájdalmas módon is, de – kiszabaduljon gyermekkora értékrendjéből, és az újság- és regényíráson keresztül rácsatlakozzon a magyar kultúrára: Nagy az egyik első képviselője lesz a magyar városi irodalomnak. A magyar nyelv szerepe tehát kettős: lehetővé teszi egyfelől a deterritorializációt és a kultúrán keresztüli reterritorializációt: a választott nyelv a némettel és a franciával együtt referenciális nyelv is, „a kultúrának, az értelemnek a nyelve, azaz a kulturális reterritorializáció nyelve”.²⁰ A magyar nyelv egy új esztétika, a reprezentáció esztétikájának médiuma lesz, melynek mechanizmusa így írható le: látni, osztályozni, elmesélni, nyilvánossá tenni. A kisebbségi pozícióban levő újság- és regényíró ösvényt vág abban a nyelvben, amelyet választ, ez az ösvény pedig a közvetítő ösvénye.

Ebben az előadásban, amely egy, a regény megjelenésének kontextusát bemutató rövid áttekintéssel kezdődik, magát a regényt tesszük elemzés tárgyává. Először azt vizsgáljuk, amit a szerző is az elbeszélés regényes aspektusának tekint: a nyomozást; ezt követően

¹⁷ Nagy Ignác, *Magyar titkok*, Pest, Hartleben Konrád Adolf, 12 füzetben, 1844-1845. Az idézet helye: *Zárszó*, 12. füzet, 98; a címben szereplő idézet pedig itt található: 1. füzet, 17. A füzet- és oldalszámok (például 1/12, ahol az első szám a füzetet, a második pedig az oldalszámot jelzi) erre a kiadásra vonatkoznak. A magyar cím titkokról és nem rejtelmekről beszél, ennek ellenére a regény a városi rejtelmek műfajának első hazai példája. A későbbiekben majd látni fogjuk, hogy mi a jelentősége a titok szó használatának – összefüggésben áll a leleplezés követelményével és a nyilvánosság működésével.

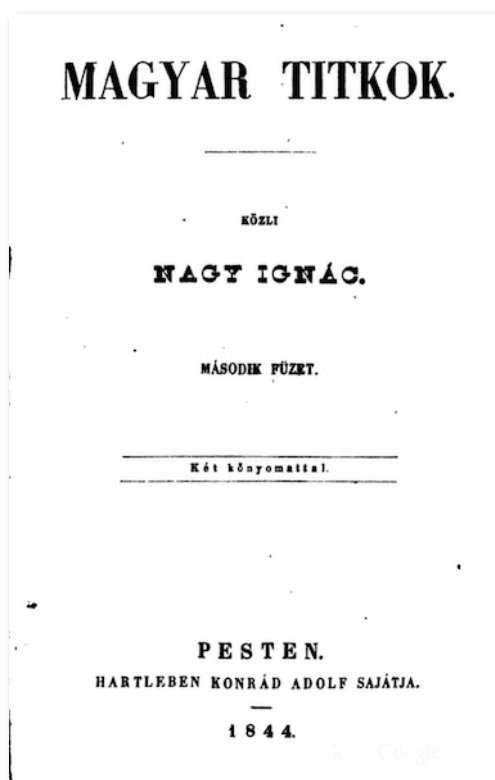
¹⁸ A Nagy Ignác életére vonatkozó információ innen származnak: Szalai Anna, „...*Bűn hozatott föl ellenem: [...] »Ellensége vagyok a zsidóknak«*” *Zsidó szereplők Nagy Ignác műveiben*, *ItK*, 5-6/2011, 573-599.

¹⁹ Mindehhez lásd Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, Budapest, Quadmon, 2009, mindenképp előttről a harmadik fejezetet.

²⁰ « une langue du sens et de la culture, opérant une reterritorialisation culturelle ». *Uo.*, 49.

pedig az újságírás és a regény poétikája közti kapcsolatot biztosító elemekre figyelünk majd: az életképekre, amelyek a cselekménynek megfelelően oszlanak el a regényben. Legvégül pedig a narráció és az irodalmi kommunikáció különféle szintjeit tesszük vizsgálatunk tárgyává: az elbeszélőt, az elbeszélés címzettjét, majd a közvetítés folyamatát, illetve a hordozó kérdését.

A magyar irodalomtörténet-írás gyakran beszél arról, hogy a magyar irodalom bizonyos korszakaiban a késés jeleit mutatja a nyugat-európai irodalmak tendenciáihoz képest, amelyek egyébként fontos inspirációs forrásként szolgálnak számára. Ehhez képest némileg meglepődve tapasztalhatjuk, hogy Eugène Sue *Les Mystères de Paris* című regényének megjelenése után két évvel Nagy Ignác már annak magyar adaptációját jelenteti meg. Erre a párhuzamosságra többféle, egymással összefüggésben álló magyarázatot is találhatunk, amelyek egyúttal a társadalmi-gazdasági kontextust is megvilágítják.



Az 1840-es évektől a városi kultúra kialakulásának jegyeit láthatjuk – mindenek előtt Pest-Budán, az ország első városában. Az 1848-as forradalom előtt a magyar sajtó már az intézményesülés fázisában van,²¹ az újságtípusok szerinti elkülönülés egyre inkább jellemző. Az 1830-as évek végén a posta hetente négyszer jár a nagyvárosokba – így az újságok is hetente négyszer jelenhetnek meg, 1848-ban a napi megjelenés általánossá válik (igaz, ekkor csak egy rövid időre). Az újságírás is professzionalizálódik. 1841-től Kossuth Lajos a *Pesti Hírlap* főszerkesztője lesz, amelynek 1844-ben már 5200 előfizetője van, ez ebben a korban igen kiemelkedőnek számít. Kossuth politikai napilapja a korabeli nyilvánosság egyik

²¹ Ld. Buzinkay Géza, *Kis magyar sajtótörténet*. <http://mek.oszk.hu/03100/03157/03157.htm>, 2013. augusztus 23. (elsősorban a harmadik fejezet) és Szajbély Mihály, *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram, 2010, 27-30.

fontos orgánuma és alakítója lesz, mindenek előtt a megyei levelezők által írt krónikáknak, illetve a főszerkesztő vezércikkeinek köszönhetően. Ebben az újságban a tárca rovata is politikai szerepet játszik. Erre való reakcióként a konzervatív *Budapesti Híradó* főszerkesztője 1846-ban megjelenteti az első magyar folytatásos regényt, amely – részben – az olvasók fidelizására is alkalmas. Nagy Ignác 1844 és 1848 között ennél a lapnál dolgozik. A változások egyik következménye, hogy az 1820 körül született írók generációja számára a periodikus sajtó a megjelenés egyik ideális lehetőségét jelenti. Ezen szerzők számára a sajtó egyúttal olyan legitimitációt is jelent, amely nem valamiféle politikai vagy irodalmi autoritásból ered: egy, az irodalmi rendszeren kívüli legitimitációról van szó, amely a periodikus sajtó által intézményesített mediatisztikus kommunikáció következménye.

Nagy Ignác életműve másfelől arról az Alain Vaillant által leírt paradigmaváltásról is tanúskodik, amelyet 1820 és 1850 között azonosíthatunk az európai sajtóban: a narratív paradigma meggyökeresedéséről van szó, amely az argumentatív paradigmát váltja le. Nagy 1838-ban kezdi el a *Budapesti Napló* című rovatát, amely 1838 és 1844 között jelenik meg a *Jelenkorban*, s amelyet *Budapesti Hírharang* címen folytat a *Budapesti Híradó*-ban. Ezekben az írásokban Nagy Ignác a környező, mindennapi világ kíváncsi megfigyelőjeként lép fel, az újságíró leírja a pesti életet, a város színházait, szegényeit és gazdagjait, a bűntényeket. Részben ez az anyag képezi életképei alapját, amelyek először az *Athenæumban*, majd pedig könyv formájában, négy kötetben jelennek meg *Torzképek* címmel. Ez a panoramikus irodalmi műfaj a magyar társadalom szatirikus rajzát adja, s a regény szerkezetét is meghatározza.

A korszak magyar irodalmát az jellemzi, hogy nyitott az európai modellek felé, német, angol és francia mintát követ, legalábbis ami a regényt, mint új és legitimitációra szoruló műfajt illeti. Sue regényének magyar adaptációját egyfelől tehát a regény műfajának legitimitációjaként értelmezhetjük, másfelől pedig felfoghatjuk egyfajta, a városi életbe történő „bevezetésként” is,²² ami egyúttal azt is jelenti, hogy nem tekinthetjük csupán a Sue-regény adaptációjának: Nagy Ignác a *Les mystères de Paris* című regényben olyan regényformát talál, amely egyfelől saját esztétikájának, másfelől pedig az őt foglalkoztató kérdéseknek is megfelel.

Nagy regénye még nem sajtóban megjelenő folytatásos regény, de mivel a füzetekben történő, sorozat-elven alapuló publikálás bevett gyakorlatnak tűnik a korban, megállapíthatjuk, hogy a magyar regények publikációja ezen logika felé halad. Nagy sorozata a Hartleben kiadónál jelent meg 1844 júniusa és 1845 júniusa között 12, egyenként körülbelül száz oldalas füzetben. A füzetek két illusztrációt is tartalmaznak, ezeket egy ismeretlen művész készítette. A regényt egy, a narrátor-szereplő által írt előszó, illetve a regényíró, Nagy Ignác által szignált válasz vezeti be; a 12. füzet legvégén pedig egy zárszó található, válasz azokra a támadásokra, amelyekkel a szerzőnek a regény publikációja során szembe kellett néznie.

²² Veres András, « Roll over Beethoven (Gondolatok az elit- és a tömegkultúráról) », *Alföld*, 5/2009, 3-23.



Itt pedig tetten érhetjük a sorozatban történő publikálás egyik jellegzetességét: a szerző magában a szövegben válaszol az azt ért kritikákra. Itt teszi nyilvánvalóvá azt is, hogy milyen intenciók vezették a regény megjelenésekor: hogy növelni tudja az olvasók érdeklődését, az életképeket „a regényesség vörös fonálával” (12/98) szőtte egybe. Első lépésben tehát e két komponens, a „regényesség fonálának” és az életképeknek a vizsgálatára kell koncentrálnunk.

Ami a regényességet illeti: az elbeszélés olyan küzdelmet mesél el, amelynek egy gonosztevő leleplezése a célja. Ez az erőszakos, csábító férfi, aki ügyesen álcázza magát, több identitással rendelkezik (Zlatár-Dalmer-Beattini), s kiderül róla, hogy nem más, mint a valóban élt, s a nép körében népszerű betyár, Sobri Jóska, aki a korabeli ponyvairodalom egyik hőse volt. A név a regény közepe felé bukkan fel (hatodik füzet), az identifikációra a tizedik füzet végén kerül sor – itt egyfajta *cliffhangert* találhatunk, amely az olvasói kíváncsiság fenntartására szolgál, s amely eljárást egyébként a szerző gyakran használja a regényben. A városi rejtelmek műfaja tehát a betyártörténettel ötvöződik – feltehetően azért, hogy többféle olvasói érdeklődést is ki tudjon elégíteni. Érdemes azt is hangsúlyozni, hogy a betyárt egyik áldozata öli meg, aki aztán magával is végez: annak ellenére, hogy a regény egyik célja a titkok felfedése, ez az ügy nem válik nyilvánossá, minden bizonnyal azért, hogy az áldozat lányának (aki aztán a narrátor-szereplő felesége lesz) védelmet biztosítsanak.

A gonosztevő korábban elcsábít egy másik nőt is, a zsidó származású Esztert, akinek a férje bosszút akar állni. E Móric nevű szereplő miatt, aki bosszúállás közben megöli – anélkül, hogy erről tudomása lenne – saját gyermekét, Nagyot azzal vádolják, hogy a zsidók ellensége. Védekezéséppen a *Zárszóban* azt írja, hogy több típusba (arisztokrata, polgár, paraszt, keresztény) tartozó gonoszt akart megjeleníteni. Nagy regénye reprodukálja mindazon sztereotípiákat, amelyek a kor magyar irodalmában a zsidók attribútumai, s így ez a szereplőtípus Nagy regényében is félelmet keltő.

A narrátor-szereplő, aki Sue regényének hőséhez képest alig álcázza magát, a legfontosabb nyomozó: a vörös fonal, amelyről a szerző beszél, nem más, mint saját nyomozásának színrevitele. A városi rejtelmek műfajának megfelelően ő is igazságosztó hős, azonban külső pozícióban található azon üggyhöz képest, amelyben nyomoz – le akar leplezni és nyilvánosságra akar hozni, e tekintetben a munkája hasonlít az újságíróéhoz. A nyomozás állandóan felfüggesztődik, a véletlentől, váratlan találkozásoktól függ (gyakran egy, a semmiből felbukkanó barát szolgáltat információt a narrátornak). Egyfelől a folytatásos szerkezet miatt a nyomozás szigorú logikája nem válik a regénystruktúra szervező elemévé, másfelől azonban a keresés folyamata önmagára irányítja az olvasó figyelmét.

A főszereplők viszonyait az határozza meg, hogy milyen szerepet játszanak a nyomozót és a bűnelkövetőt összekötő harcban: találunk köztük áldozatokat (nőket, akiket Sobri elcsábít, s közülük nem egy bűnt is elkövet a férfiért, pl. megöleti a férjét); segítőköt (egy újság segédszerkesztője, cigány származású szolgálja, barátok); bűnelkövetőket.

Részben a narrátor által folytatott nyomozás indokolja a bűn helyeinek, illetve a városi alvilág színrevitelét. Ez egyfelől a Sue-regény hatásának (azaz olyan kérdések felvetésének, mint a város iránti érdeklődés, az új városi osztályok, a bűnelkövetés) tudható be, de nem feledhetjük azt sem, hogy a bűn és a büntetési formák (többek között a börtönreform kérdése) Nagy kortársait is foglalkoztatják. A narrátor minden egyes esetben mintha pokolra szállna: egy, a negyedik füzet végén olvasható jelenetben Óbudán, a veszélyes fogadóban, a Radlwirtshaus-ban éjszakázik, ahol a pincébe lemenne kell szembeszállnia – először a történet folyamán – ellenfelével. Itt olyan szereplőkkel is találkozik, akik a testükön viselik a bűnöző életmód jeleit. Egy másik alkalommal (hatodik füzet, nyolcadik fejezet) a koldusok tanyáján kell megtalálnia valakit: a kis utcák leírása arra is szolgál, hogy felhívja azok figyelmét, akik képesek rá, hogy „enyhitni iparkodjanak az inséget, és javítani a szerencsétlent” (6/68). A koldusok közösségének reprezentációja tehát pragmatikai

dimenzióba íródik, mintha a regényíró olyan újságcikkéről lenne szó, amelyet abból a célból írt, hogy felfedje a magyar titkokat: az olvasókat arra kell készíteni, hogy azonosítsák a problémákat, és hogy kijavítsák a nagyvárosi élet fogyatékoságait.

A nyomozás folyamata során az események vagy a váratlan találkozások egy-egy történet elmesélését is implikálják. Így például olvashatunk egy idős asszony által elmesélt történetet (a főszereplő-elbeszélő azt látja, ahogy az utcán egy hajdú két rabot, egy nőt és egy férfit kísér), amelyet a narrátor egy Sue-regény, *A bolygó zsidó* manírjában közvetít (ötödik füzet, kilencedik fejezet). Ezen közbeékelte történetek egy része a szereplők múltját világítja meg, mindenek előtt Sobri életútját. A közvetített történetek sokasága a Nagy által képviselt, reprezentáción alapuló esztétikába is illeszkedik.

Szólunk már arról, hogy a regényíró magyarázata szerint a regényesség másodlagos az életképhez képest. Úgy tűnik, Nagy ambíciója az, hogy újságírói gyakorlatának eredményét a regény keretei közé illessze (s talán épp az újságírói tevékenység prioritása lehet részben a magyarázata annak is, hogy Nagy csak egy regényt írt). Csakúgy, mint ebben az időben Franciaországban, Magyarországon is igen népszerű az úgynevezett fiziológiai (életkép) irodalom: nemcsak egy társadalmi vagy foglalkozási csoport, hanem jellegzetes helyzetek vagy emblematikus helyek leírását is jelenti. Ezen, Walter Benjamin által panoramikusként nevezett irodalom²³ (rajzok, fiziológiák, múzeumok) modellje a panoráma, s az e kapcsolatból adódó hatásokat meg kell értenünk. A regény narrátor-szereplőjének jelmondata szerint („Mindent tudni és látni, mi az utcákon történik.”) a panoramikus perspektíva a minden politikai vagy vallási autoritástól független megfigyelő tekintetén alapul (a *Zárszóban* a szerző a függetlenség szükségességét állítja, szerinte minden politikai meggyőződés a magánszféra része). A megfigyelés nem végezhető máshogy, csak ha a megfigyelő folyamatosan a nagyváros utcáit járja. Ily módon tehát a közvélemény működtetéséhez hozzájáruló szkopikus ösztön vitalitása alapozza meg azt a gyakorlatot, amelynek hordozója a periodikus sajtó, s amely szatirikus írásmódot implikál: a reprezentációnak a változtatásra kell készítenie.

A saját perspektívával rendelkező megfigyelő igyekszik megfelelni a totalitás követelményének is. A panoramikus aktivitás helyének és szimbólumának az utca tekinthető. Semmi sem marad rejtve, a leírásokat az érzékelés folyamatai (minden, amit lát, hall, szagol, megérint) irányítják. Ahhoz hogy leleplezze a titkokat és nyomozása végére járjon, a szereplőnek mindenhol ott kell lennie, a központtól a perifériáig, az arisztokraták rezidenciáitól a koldusok tanyáig, a színházaktól a játéktermekig, a kórháztól a budai hegyekbe vájt kocsmáig mindent bejár. A megfigyelő rögzíti a részleteket, azonosítja a típusokat, osztályoz. A fiziológiák sora egy fontos pillanatot ragad meg: a nagyvárosi élet kezdeteit, s ezáltal már a keveredés helyzeteit és helyeit is leírja. Idézhetjük ezen a ponton egy négyemeletes ház leírását: üzletek az alagsorban; az elsőn arisztokraták és gazdag zsidók; a másodikon színésznők és kereskedők; a harmadikon kézművesek; a negyediken művészek, írók és mosónők. Ez egyúttal az egyre tömegesebb kulturális gyakorlatok terjedésének pillanata is, amelyek elsősorban a látványosságokon alapulnak: az emberek vagy magyar vagy német nyelvű színházba, vásárokbba (*ringelspiel*, hinta, kötél-táncos, kiállított állatok) járnak. Egy alkalommal a narrátor-szereplő egy állatkiállításon jár, figyelmét az kelti fel, hogy kiállítanak itt egy vad, egzotikus lányt is (ő lesz az ártatlanul meghurcolt áldozat prototípusa a regényben, s aki, természetesen, a főhős-igazságtevő felesége lesz a történet végén).

Egy adott pillanatban a narrátor látogatást tesz egy fotográfus műhelyében – a fejezet, amelyet ennek a találmánynak szentel a regény, több szempontból is fontos. Egyfelől a

²³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1982 ; *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989.

daguerrotípija jelzi, hogy a társadalmat a képek iránt érdeklődés jellemzi, másfelől pedig a fotográfia elkészítése az írás metaforájává is válik: a technikai eszköz úgy jelenik meg, mint „az igazság [...] tüköre” (9/49), amit ráadásul azok a franciák találtak fel, akik – a narrátor szerint – „mindig a hizelgés nagymestereinek tartattak” (9/49). A narrátort meglepi az, hogy a találmány ilyen gyorsan terjed, hiszen „épen az igazság az, mitől a mostani gyarló emberek leginkább irtóznak” (9/49). A reprezentáció ezen művészetének kell az új esztétika modelljévé válni, amelynek az a feladata, hogy a maga eszközeivel megragadja az igazságot.

Érdeemes arra is figyelmet fordítani, hogy ami összeköti a fiziológiát és a regényest, az ugyanaz a jelölvasáson alapuló paradigma, amelynek a nyomozás a módszere. Ez utóbbi progresszív módon hódít teret a modern korban. Dominique Kalifa szerint több területen is megfigyelhető²⁴. Megemlíthetők azok a társadalmi vizsgálatok, amelyeket Franciaországban a júliusi Monarchia kezdetétől publikálnak; a panoramikus irodalom; a sajtóban közölt társadalmi riportok. A nyomozás mint módszer később egy sajátos irodalmi műfajban, a bűnügyi regényben teljesebb ki, az irodalmi szövegekben a 19. század második felében jelennek meg szisztematikusan a nyomozást intézményesen végző szereplők. Az ún. valóságábrázoló regénynek, amelynek hagyományába Nagy regénye is illeszkedik, szintén az az ambíciója, hogy a társadalomról teljes képet adjon, s ebben a reprezentációban a részletekre támaszkodik.

Az életképek és a nyomozás viszonyának elemzése után az irodalmi kommunikáció szintjeit kell vizsgálnunk: figyelmet kell fordítani egyfelől a narrátor(ok)ra (és az elmesélt történetek címzettjeire), a szerzői szerep manifesztációira, másfelől pedig a hordozóra (a periodikusan megjelenő füzetekre), s ezzel együtt a mediatizáció, a leleplezés, illetve a nyilvánosság működésének problémáira.

Ahogy azt már korábban is jeleztük, a narrátor-főszereplő egyes szám első személyben nyilatkozik meg, olyan nyomozó, aki nem részese annak az ügynek, amelyben nyomoz. A véletlennek köszönhető, hogy nyomozni kezd: miután Pestre érkezik, látni véli annak a zsidónak a feleségét, akivel a Hortobágyon találkozott, s szintén a véletlen műve, hogy szolgálója korábban ennél a zsidónál szolgált. Arra törekszik tehát, hogy leleplezze a bűnügyet és visszaadja a károsultaknak a zsidó által ellopott pénzt. A nyomozás folyamatának elbeszélése többször megakad: a regény folyamán számtalan szereplő válik intradiegetikus narrátorrá: az egyik első ilyen maga Móric, aki – miután biztatásként kap egy kis pénzt a narrátortól – saját kalandjait mondja el. A narrátor tehát egy történet hallgatójává válik, ő az, akinek az elmondott történetet szánják. Ez a történet részben azt szolgálja, hogy utazás közben múljon az idő; másodsorban kielégül a történeteket egyébként is kedvelő narrátor kíváncsisága; harmadsorban pedig Móric története szolgálja azt, hogy meginduljon a nyomozás, mivel elmeséli, hogyan szökött meg a felesége egy gonosztevővel, aki – mint ahogyan az a regénysorozat végén kiderül – nem más, mint Sobri. A narrátor-főszereplő mellett tehát szereplők is válhatnak (intradiegetikus és hetero- vagy homodiegetikus) narrátorrá. Ezen elbeszéléseket az legitimálja, hogy milyen helyet foglalnak el a nyomozás történetének ökonómiájában: új információt hozhatnak, megvilágíthatnak egy helyzetet, de előfordulhat az is, hogy nincs kapcsolatuk a cselekmény fő szálával. Az elmesélt történet fedi fel az azt mesélő szereplő identitását, s a társadalmi térben cirkuláló történetek a nyilvánosság működéséről is tanúskodnak. Ez magyarázhatja az újságíró szerepének fontosságát – a regény e másik fontos szereplője által betöltött funkció elemzésére még visszatérünk. Szinte minden esetben szóbeli történetmondás zajlik, az elbeszélés egyik feladata – ennek megfelelően – ezek rögzítése is. A regény tehát megkonstruálja ideális

²⁴ Dominique Kalifa, « Javert enquêteur », *Crime et culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2005, 103-114.

olvasóját is: ha követi az aktualitásokat, ha érdeklődik a közügyek iránt, ha városi életet él és foglalkoztatja annak folyamatos erkölcsi jobbítása is, megfelel a szerzői elvárásnak.

Ahogy arról már korábban szóltunk, az elbeszélésnek kerete van: a regény egy bevezetéssel, illetve az arra adott válasszal kezdődik, és egy zárszóval végződik. Ezek jól ismert elbeszélői technikák: a 18. századi regényben volt általános az, hogy „fiktív módon utánozták a retorika kódja által ismert és elismert kommunikációs szituációkat.”²⁵ Azonban ez a játék a Nagy Ignác-i esztétikába is illeszkedik: arról van szó ugyanis, hogy egy igazságigénnyel fellépő dokumentumot kell publikálni. Érdekes azonban, hogy az a narratív szintekkel való játék, ami az elbeszélés elején megfigyelhető, felfüggesztődik a regény végén – mintha egy év elteltével a szerző teljesen elfelejtené, hogy milyen keretet hozott létre.

Az elején, a játéknak megfelelően, a narrátor-főszereplő levelet ír a regényírónak: az általa mondottak szerint maga az ördög diktálta neki álmában a magyar titkokat, felébredve semmi más nem tett, mint hogy papírra vetette a hallottakat. Válaszlevelében a szerző, Nagy Ignác ügyvédként határozza meg önmagát, mert – ahogyan állítja – „az igazságot minden ügyben leplezetlenül kimondom» (1/10), és elhatározza, hogy megjelenteti a kéziratot anélkül, hogy bármit is változtatna rajta. Nagy tehát csak a közvetítő szerepét játssza, nem tesz mást, mint hogy közli a regényt.

Az első mondatunk Nagy Ignácot idézte, aki a *Zárszóban* arról ír, hogy már 15 éve él Pesten. Nagy tehát a saját nevében beszél, és védekezik az őt ért támadások ellen. Annak ellenére, hogy a szerző – akinek a neve minden füzet címlapján közreadóként szerepel – vállalja az „apaságot”, a regény, amelynek olvasását épp befejezzük, sokhangú elbeszélés: az elbeszélő-szereplőkön keresztül a közvéleményt halljuk. A szerzői név inskripciója ellenére a individuális kijelentés nem választható el a „kollektív megnyilatkozástól”,²⁶ „az irodalom feladata és szerepe, hogy átvegye a kollektív [...] megnyilatkozás pozitív töltetét [...] az irodalom hozza létre a cselekvő szolidaritást.”²⁷ A *Magyar titkok* egy kisebbségi, a legitimáció fázisában lévő műfaj reprezentánsaként – s amely Nagy gyakorlatában szorosan kötődik a sajtó írásmódjaihoz – „egy másfajta tudat, egy másfajta érzékenység eszközeit hozza létre.”²⁸

A regény a városi kultúra ritmusa szerint jelenik meg: periodikusan (a *Zárszóban* a szerző büszkén szólhat arról, hogy vállalkozása sikeres volt: az utolsó kötet példányszáma azonos az első kötetével). Mindegyik füzetben a címlapot megelőzi egy litográfia, amely az egyik fejezet címét viseli, s annak egy jelenetét ábrázolja; egy másik, szöveg közben található illusztráció pedig egy másik jelenetre utal. A regény ily módon korai példáját adja szöveg és kép összjátékának. Ezen a ponton érdemes Jean-Yves Mollier javaslatát idézni, aki az írott és a képi kód közötti kapcsolatra hívja fel a figyelmünket: „Ha ezen jellegzetességeket vizsgáljuk, akkor valóban meglephet minket a folytatásos regény és a képekben közölt történetek párhuzamos alakulása, jóllehet nem szoktuk összekötni a jelenségeket. Az utóbbi (ti. képekben elmesélt történet) maga is fordulóponthoz ér az 1830-as évek közepén.”²⁹

²⁵ « mimer fictivement des situations de communication connues et reconnues par le code rhétorique. » Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, A. Colin, 2010, 255.

²⁶ « l'énonciation collective », Deleuze et Guattari, *Kafka, op. cit.*, 35.

²⁷ « c'est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d'énonciation collective [...] c'est la littérature qui produit une solidarité active », *Ibid*, p. 36.

²⁸ « forger les modalités d'une autre conscience et d'une autre sensibilité », *Ibid*.

²⁹ « On est en effet frappé, lorsque l'on s'interroge sur ces phénomènes [de la culture médiatique], par le cheminement parallèle du roman-feuilleton et de l'histoire en images, celle-ci connaissant également un véritable tournant au milieu des années 1830, sans que l'on ait pourtant pris l'habitude de relier ces phénomènes entre eux ». Jean-Yves Mollier, « Aux origines du feuilleton dans l'espace francophone », *Au bonheur du feuilleton*, Marie-Françoise Cachin, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier et Claire Parfait (szerk.), Paris, Creaphis, 2007, 53-65, 55.

Érdemes hangsúlyozni, hogy Nagy regénye nem csupán egymás mellé helyezi a képet és a szöveget, hanem bonyolultabb, játékos kapcsolatot hoz létre közöttük: a hetedik füzet nyolcadik fejezetében arról a képről szól, amely az előző oldalon található: arra kéri az olvasót, hogy azt nézze meg, így nem kell leírni az ott látható szereplők arcát.

A regény folyamatosan reflektál a mediatizáció folyamataira. Mivel sok történetből tevődik össze, gyakran kerül szóba az, hogy ezek milyen módon terjednek, illetve hogyan működik a nyilvánosság. Verseny jön létre a történeteket rögzíteni és kanalizálni akaró sajtó, illetve a gyors és előreláthatatlan áramlású pletyka között (egy egész fejezet jut a hírkövácsnak, 12. füzet, 6. fejezet). A regény arról is tanúskodik, hogyan próbál meg a sajtó egyfajta szabályozóvá válni – Nagy regénye, születésének pillanatából kifolyólag, azt a pillanatot ragadja meg, amikor a sajtó a nyilvánosság terepeként és aktoraként jelenik meg, amennyiben – mint vertikális kommunikációs forma – kanalizálni próbálja a pletykát, mint horizontális kommunikációt. Nagy koncepciója szerint a sajtó és az irodalom fontos szerepet játszik a nyilvánosság működésében, ez utóbbi polgári formája már létezik, de igen szűkkörű, részben az arisztokrácia attitűdjének köszönhetően. Egyre szélesebbé válik majd a sajtó tevékenysége által, s egyre nagyobb és egyre szélesebb közönségre terjed ki.

Így nem meglepő, hogy az újságírás és az újságírók fontos szerepet játszanak a regényben. A hatodik füzet negyedik fejezetében az olvasó a sajtó rövid, de annál szórakoztatóbb történetét ismeri meg: e genealógia szerint a Paradicsom kígyója volt az első újságíró, mert hírt osztott meg Évával: „a pletyka olly régi, mint maga a keresztyén világ” (6/32). Gyakran kerül szóba a sajtó gyorsasága (4/31): mindent rövid időn belül képes leleplezni. A regény a sajtót a vita terepeként jeleníti meg: a német színház előtti téren található szemét kapcsán az alábbiakat olvashatjuk: „Sok újdonságíró vádoló már magyar s német nyelven az illető hatóságot ezen hoporcso és göröngyös kövezet miatt.” (5/53-54)

A regény az újságíróról is portrét rajzol, mivel a narrátor egyik segítőtje segédszerkesztő. Az újságíró gyors, mindenről ír, csak a hivatásának él, „ő az idő viszontagságait nem ismeri, mert neki mindenütt jelen kell lennie, hol valami történik, vagy legalább történhetett volna.” (6/39) Tevékenységéért háromféle jutalomban részesül: ezek közül első a büszkeség, mivel „polgári kötelességét hiven teljesíté” (6/39), másfelől a járandóság, bármily sovány is legyen, végül pedig a fenyegetések, a támadások, s nem egyszer a fizikai inzultus is. Az újságíró kiemelkedik a társadalmi tablóból, a regény a modern idők egyik hőségé avatja (s ily módon, természetesen, a regényíró-újságíró szerző saját tevékenységét is legitimálja).

Ahogy láttuk, a kezdeti játékszabályok szerint Nagy Ignác másvalaki regényét publikálja, azonban a regény végén ő jelenik meg szerzőként. Az önmagát eltüntető szerző mégis jelen van. Másfelől pedig az objektivitás nem érhető el, csak akkor, ha a szubjektív nézőpont garantálja. Ahogy azt Marie-Ève Thérénty írja a francia riport kapcsán (ám ez Nagy Ignácra is alkalmazható): „A tény valóban az újság központi összetevője, ezzel együtt mégsem a hiba nélküli objektivitás jele, mivel egy olyan mindenütt jelenlévő szubjektivitás felelősségi körébe tartozik, amely helyreállítja tény, érzékelés és írás kapcsolatát.”³⁰ Nagy mint regényíró-újságíró egy olyan félig újságírói, félig irodalmi poétikát dolgoz ki, mint amelyet Sue, illetve mások is. Ez a poétika egy sajátos pozíción alapul: a minden politikai, illetve vallási instanciától független megfigyelőn. Nagy Ignác független, pontosabban elfogadja, hogy ki van téve a sajtó működésének és a közönség reakciójának. Nem meglepő, hogy ő volt az 1840-es évek egyik legjobban fizetett újságírója.

³⁰ « Le fait se retrouve bien au centre du journal, mais il n'est pas pour autant le signe d'une objectivité sans défaut, car il est pris en charge par une subjectivité omniprésente qui restaure le lien entre fait, sensation et écriture. » Marie-Ève Thérénty, *La littérature au quotidien, Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2007, 204.

A regény főhőse, az elbeszélő-főszereplő nem tesz mást, mint folyamatosan helyet változtat, mindenhol ott van, közvetítő szerepéhez hűen: tekintetével a külvilág folyamataira kell rákapcsolódnia. Ezen a ponton még egyszer Deleuze és Guattari elemzésére kell hivatkoznunk: a kisebbségi irodalomban minden politikai: „a személyes ügy azonnál is kapcsolódik a politikához is kapcsolódik [...] A személyes ügy tehát annál is inkább szükségszerűvé, nélkülözhetetlenné, mikroszkóp által felnagyítottá válik, mivel egy egészen más történet kavarg benne.”³¹ Ez a másik történet ebben az esetben nem más, mint a külvilág, a nagyváros életének története. Ennek a lehető legelfogulatlanabb reprezentációját adni, minden párt ellen szólni – ahogyan azt Nagy a *Zárszóban* megfogalmazza (12/99) – valóban politikai aktus lesz, miközben lehetővé teszi a szerző számára egy sajátos pálya, mégpedig a közvetítő pályájának befutását.

(*Debreceni Egyetem*)

³¹ « chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique [...] L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle. » Deleuze et Guattari, *Kafka, i. m.*, 34.