

Mi legyen egy irodalomtörténetben? Az új magyar nyelvű angol irodalomtörténet kapcsán

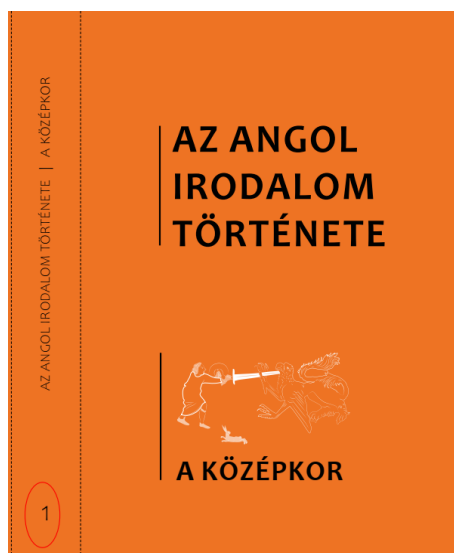
Bényei Tamás

irodalomtörténész, egyetemi tanár, Debreceni Egyetem

Míg az utóbbi évtizedekben új magyar nyelvű francia és amerikai irodalomtörténet is született, a legnépesebb, és komoly szakmai eredményeket felmutató modern filológiai szakma, az anglisztika immár ötven éve adós azzal, hogy összegző módon is a magyar olvasók elé tárja az angol irodalomról az elmúlt fél évszázadban összegyűlt új ismereteket. Szenczi Miklós, Szobotka Tibor és Katona Anna 1972-es könyve (*Az angol irodalom története*) a maga korában és kontextusában jól használható volt, azóta azonban nemcsak a tárgyról szerzett ismeretek gyarapodtak ugrásszerűen, de az irodalomtörténet-írás gyakorlata is megváltozott – mind abban a tekintetben, hogy ki vagy mi szerepel egy irodalomtörténetben, mind abban, hogy miképpen szerveződik, szerveződhet egy irodalomtörténeti elbeszélés. Az angolszász irodalomtudományban a nyolcvanas években kezdődött kulturális fordulat – amelyről olvasható majd fejezet az új irodalomtörténet hetedik kötetében is – az irodalomtörténet-írás forradalmát is elhozta: a könyvek és szövegek anyagiságának kutatása, az irodalom intézményeinek vizsgálata, a genderérzékeny vagy a posztkoloniális olvasás nem egyszerűen a kánonokat írta át, de a kánonképzés és ekként az irodalomtörténeti elbeszélés alapfeltevéseit is új megvilágításba helyezte. Az persze más kérdés – de szerencsére erről nem itt kell beszélni –, hogy Magyarországon miképpen alakult ezeknek az új szempontoknak a fogadtatása; az új angol irodalomtörténet szerkesztőinek egyik célja mindenesetre az volt, hogy bemutassák, hogyan gyarapították és módosították a közelmúlt új kutatási irányjai az angol irodalom történetéről felhalmozódott ismereteinket.

1.

A szemléletbeli változások tanulságait úgy is megközelíthetjük, hogy sorra vesszük az „angol irodalom története” kifejezés alkotórészeit, hiszen ezek közül egyik sem ugyanazt jelenti ma, mint ötven évvel ezelőtt. Az irodalomtörténet-írás sokkal érzékenyebb lett például arra, hogy a modern értelemben vett „irodalom” fogalma és ismérvei hogyan jelentek meg a modernitást megelőző és a kora újkori időszakban, felismerve, hogy mai irodalomfogalmunk visszavetítése könnyen a tárgyalt jelenségek eltorzításához vezet.

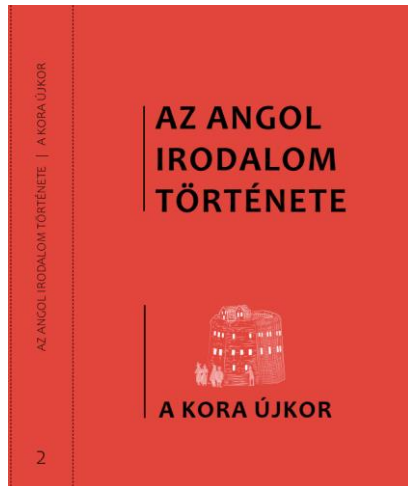


Az új angol irodalomtörténetben a szerkesztők szándéka szerint nemcsak az irodalom, de az irodalomfogalom változásainak története is kirajzolódik, amennyiben az egyes korszakokat bemutató kötetek az adott kor irodalomszemléletét, és a ma szépirodalminak tekintett szövegekkel kapcsolatos felfogását is figyelembe vették, és részletesen tárgyalják is, például Karáth Tamás fejezetei a középkor irodalmát bemutató kötetben, Kiséry András „Mi az irodalom az angol reneszánszban?” című fejezete a második kötetben, valamint Komáromy Zsolt „Az irodalomszemlélet változásainak kontextusai” című fejezete a harmadik kötetben. Szó esik

például arról, hogy a szóbeliségen alapuló, vagy a kéziratok irodalmi kultúra hogyan gondolta el a „szerző” és „olvasó” fogalmát, valamint arról, hogy a középkor és a kora újkor kultúrájában – ahogyan ez számos fejezetből kiderül – a vallási és tudományos szövegeket az irodalmi szövegektől elválasztó határvonal a mainál jóval elmosódottabb volt. Az új irodalomtörténet kötetében mindvégig hangsúlyos az irodalom intézményes környezetének az irodalom termelésére és befogadására, az egyes műfajok alakulására, a velük kapcsolatos vélekedésekre gyakorolt hatása, akárcsak a mediális változások szerepe, például a lírai műfajok alakváltozásában. Ez utóbbinak kiváló példája az, amiről Kiséry András ír a harmadik kötet „Líra a 17. században” című fejezetében. Amikor Shakespeare szonettjei 1640-ben új kiadásban jelentek meg, egy olyan, *Poems* (‘Költemények’) címet viselő kötetbe rendezve adták ki őket, „amely eredeti sorrendjüket felbontja, összefüggőnek vélt szonetteket közös cím alatt többversszakos költeményként közöl, és a szonetteket Shakespeare más lírai darabjaival elegyíti: azaz a szonetteikluból századközepi szerzői lírai gyűjteményt formáz. Shakespeare költeményeinek a 18. század végéig ez maradt (csekély népszerűségnek örvendő, hiszen az új csomagolás hordozta ígéretnek valójában eleget nem tevő) megjelenési formája”. Mindez azonban nem egyszerűen Shakespeare fogadtatástörténetének egy érdekes epizódja, hanem líratörténeti következményekkel is járt: „A modern líra – folytatja Kiséry – így bizonyos értelemben a 17. században kezdődik, egy nem is annyira tartalmi, formai, vagy akár kvalitásbeli, mint inkább mediális változással.”

Az új irodalomtörténet elsősorban az irodalom (s ezen belül a műnemek, műfajok) változásának *diszkurzív* történetével szolgál: azt igyekszik leírni és értel-

mezni, ahogyan az egyes beszédmódok és gondolkodástörténeti hagyományok



összekapcsolódnak, érintkeznek más beszédmódokkal és hagyományokkal, intézményekkel és gyakorlatokkal, s hogy ezek az érintkezések miképpen hatnak az irodalmi szövegek formai és nyelvi sajátosságaira. Ékes példája ennek a stratégiának az új irodalomtörténet genderérzékenysége, amely nemcsak – vagy nem elsősorban – a „női fejezetek” jelenlétében és a magyar olvasó számára eddig jobbára ismeretlen női szerzők bemutatásában nyilvánul meg (bár például Pálinkás Katalin és Séllei Nóra fejezetei ezt a feladatot is igyekeznek elvégezni), hanem főképpen annak érzékeltetésében, hogy a társadalmi

nemek kulturális kódjai hogyan kapcsolódnak például a műfajok diszkurzusához, a szövegek létrehozásával és befogadásával, a nemzeti identitással kapcsolatos metaforákhoz vagy a szerzőség kérdéséhez, s hogy ezek hogyan alakítják egymást kölcsönösen, például a vallási kontempláció és misztika középkori irodalmában (Karáth Tamás fejezete az első kötetben), az olasz operával kapcsolatos 18. századi angol vitákban (Csikós Dóra fejezete a negyedik kötetben), a szonett 17. század végi újraéledésében (Pálinkás Katalin fejezete a harmadik kötetben), a gótikus regény megítélésében (Takács Réka fejezete a negyedik kötetben), a regény elnöiesedésével kapcsolatos szorongásokban (Bényei Tamás fejezete az ötödik kötetben) vagy a modernizmus nemi kódoltságában (Bényei Tamás és Séllei Nóra fejezete az ötödik kötetben). De arról is esik szó (az ötödik kötetben), hogy a férfiasság kódjainak működése és változása is megkerülhetetlen módon hatott például a 19. század végének birodalmi prózájára, vagy az első világháború irodalmára. A genderszempontra napirenden tartása ekként nem valamiféle udvariassági formula vagy a politikai korrektségnek tett engedmény: annak feltárása, hogy a társadalmi nemek kulturális és nyelvi kódjai – a maszkulinitási is – hogyan fonódnak össze más beszédmódokkal, új irodalomtörténeti tudást eredményezve.

Az új irodalomtörténet szerkesztői egy másik, az irodalom fogalmával kapcsolatos belátás minél következetesebb érvényesítésére is kísérletet tettek. A népszerű irodalom és a magas irodalom közötti választóvonal Angliában sokkal kevésbé éles, mint a legtöbb kontinentális kultúrában, és mi ezen a területen is igyekeztünk megjeleníteni az angolszász irodalomtörténet-írás szemléletváltását. Ezért nemcsak a kora újkor népi kultúrájáról olvasható fejezet (Pikli Natália a második kötetben), de a nálunk a magas kultúra ikonikus alakjaként tisztelt Shakespeare

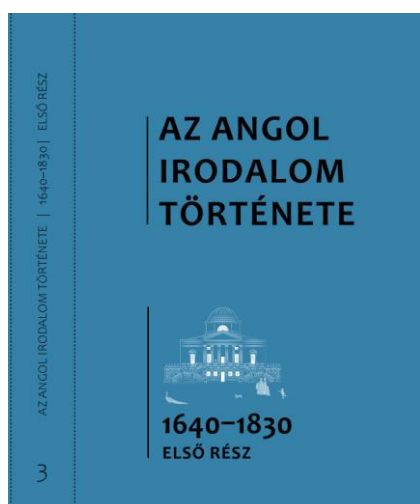
kulturális pozíciójáról, forrásairól és hatásáról is a korábbinál jóval összetettebb kép rajzolódik ki a második kötet számos fejezetéből. A mai értelemben vett, manapság sokszor „műfajinak” nevezett népszerű irodalomról is sok szó esik, már csak azért is, mert e műfajok többsége a 19. század végének Angliájában született. Olvasható fejezet többek közt Lewis Carroll Alice-könyveiről (Kérchy Anna, ötödik kötet), a viktoriánus meseírókról és a gyermekirodalom kezdeteiről (Bényei Tamás, ötödik kötet) éppúgy, mint a bűnügyi irodalomról (Bényei Tamás, ötödik és hatodik kötet), az utazási irodalomról (Balajthy Ágnes, hatodik kötet), a science fictionról (Pintér Károly, ötödik és hetedik kötet), a fantasyról (Benczik Vera), a Harry Potter-sorozatról (Limpár Ildikó) vagy a brit képregény történetéről (Szép Eszter) – ez utóbbiak mind a hetedik kötetben.

2.

Visszatérve az „angol irodalom története” kifejezés alkotóelemeire: köztudott, hogy a történettudomány posztmodern fordulata óta nem ugyanazt jelenti valaminek a „történetét” elmesélni, mint azelőtt. Nemcsak a korszakfogalmak változtak és változnak – ebből a szempontból a legtanulságosabb adalék talán az a tény, hogy a második kötet szerkesztői és szerzői között komoly szakmai vita bontakozott ki arról, hogy a „kora modern” vagy a „kora újkor” megnevezést használják-e (a hagyományos korstílusfogalmak, mint például a reneszánsz vagy a manierizmus, már korábban kihullottak a rostán) –, hanem a korszakfogalmak megértési és használati módja is. Ahogy Komáromy Zsolt is leírja a harmadik kötetet nyitó, „Történelmi és irodalomtörténeti korszakok, 1640–1830” című esszéfejezetében, az újabb irodalomtörténeti gondolkodásban a korszakok nem rögzült jelentésű fogalmak, amelyek stabil állványzatként szolgálnak a történet

részleteinek elrendezéséhez, hanem az irodalomtörténeti elbeszélés alakzatai, amelyek létre is hozzák az irodalomtörténet tárgyaiként szolgáló fogalmakat, jelenségeket és tényeket.

Ezért – folytatja Komáromy – a harmadik és negyedik kötet szerkesztőinek egyik célja épp az volt, „hogy némiképp kimozdítsák az olvasót a korszakok szerinti tájékozódás szokásából”, s „hogy elkerüljék a korszakfogalmak által óhatatlanul sugallt előfeltevéseket”. Ez utóbbi megjegyzés különösen fontos, hiszen a rögzített korszakfogalmak uralma nagyban meghatározza, hogy egyáltalán milyen korszakok, milyen irodalomtörténeti „tárgyak” válnak



láthatóvá és tárgyalhatóvá egy irodalomtörténetben. A legjobb példa erre talán az irodalmi modernizmus, amely az ötvenes-hatvanas évekre a huszadik század első felének szinte kizárólagos módon kanonizált irányzatává vált, s ekként sokáig szinte minden mást láthatatlanná, de legalábbis nehezen értelmezhetővé tett az irodalmi emlékezet számára a korszak irodalmából: nemcsak egyes szerzőket, műfajokat és írásmódokat, de egész időszakokat is, mint például a századvég, a századelő, a harmincas évek és a két világháború irodalmát.

A szerkesztők egyik kiindulópontja az a belátás volt, hogy az (angol) irodalom történetét immár nem lehet egyetlen, célelvű elbeszélés keretében releváns módon elmondani, akármi legyen is ennek a történetnek a főszereplője. Az ilyen, hagyományosnak nevezhető lineáris irodalomtörténeti elbeszéléseknek, amelyeknek természetesen az angol irodalomtörténet-írásban is gazdag hagyománya van, az egyik típusa az, amelyet mások mellett Arthur Symons 1909-es, *The Romantic Movement in English Poetry* ('A romantikus mozgalom az angol költészetben') című könyve képvisel. A bevezetőben Symons hevesen kritizálta azokat az irodalomtörténészeket, akik az „irodalom” helyett a „történelemre” helyezik a hangsúlyt, mert úgy gondolta, az irodalomtörténet-írás feladata a költészet „külső” körülményektől független lényegének azonosítása és hirdetése, ez a lényeg ugyanis koroktól függetlenül mindig ugyanaz (9–14). Symons az időtlen „költészet” történetét akarta megírni, ami eleve paradox vállalkozásnak tűnik, hiszen kérdés, hogyan válhat egyáltalán történetté valami, ami lehántja a „nagy” irodalom létrejöttének történelmi körülményeit, és ami „történetének” tárgyát időtlenként gondolja el. Az egyetlen érvényes elbeszélés alapfeltevéséből kiinduló irodalomtörténet másik lehetőségét sok más vállalkozás mellett Edmund Gosse 1893-as műve, az *A Short History of Modern English Literature* ('A modern angol irodalom rövid története') képviseli, amelynek célja, hogy „megmutassa az angol irodalom mozgását (*movement*)”, s hogy „közvetítse az olvasó számára az angol irodalom evolúciójának érzését a szó elsődleges jelentésében: a fonál kibomlását, az irodalmi kifejezőmód szálainak lassú és szabályos legombolyodását” (v). Az egyébként a szerzői életrajzzal és a szociológiával szemben a formák és a technikák alakulását előnyben részesítő Gosse metaforái önmagukért beszélnek: a szálak felfejthetők, és mind belesimulnak – vagy belefésülhetők – az „angol irodalom” lassú, szabályos, áttekinthető mozgásába. Mindkét modell – Hans Ulrich Gumbrecht kifejezését kölcsönvéve – az egyetlen monolitikus történet igézetében él, és mindkettőt az a szándék vezérli, hogy a végtelen sokféleséget néhány „nagy mű” és „nagy író” által meghatározott irányra és történetre szűkítse, ezekből párolva le olyan szabályokat, amelyek alapján minden más megítéltetik. Az angol kritikus, John Gross ezt a szemléletmódot 1969-ben – utalva a huszadik század legbefolyásosabb angol kritikusára, az irodalomtörténet hatodik kötetében is tárgyalt F. R. Leavisre, és az általa létreho-

zott, normatívnak szánt költészeti és regénykánonra – „a Nagy Hagyomány üledékes túlélésének” nevezte (*residual Great Traditionalism*, 304).

Az új angol irodalomtörténet nem ezt a szemléletmódot képviseli. A nyitókötet egyértelművé teszi, hogy már a középkorban is több, egymással érintkező, irodalminak nevezhető kultúra és hagyomány létezett a Brit-szigeteken, amelyeknek történetét nemigen lehet elmondani egyetlen szálla felfűzve, a huszadik századra pedig valóban megszámlálhatatlanul sok kisebb, egymással párhuzamosan haladó, egymást metsző és egymással kölcsönhatásban álló történetről beszélhetünk. Az angol irodalom történetének természetesen nem lehet feladata, hogy az elejétől a végéig elmondja mindegyik lehetséges történetet (az így is nagy terjedelem valóban monumentálisra duzzadna), arra viszont törekedtünk, hogy minél több és minél többféle történetből villantsunk fel fontos szakaszokat és pillanatokot, és hogy e történetek érintkezéseinek és összefonódásainak következményei is nyomon követhetők legyenek. Olyan történetekről van szó, amelyek az ötven évvel ezelőtti magyar nyelvű angol irodalomtörténet születésekor még nem is feltétlenül rajzolódtak ki a kulturális emlékezetben, s amelyeket ekként a magyar olvasók számára nem átírni vagy újraírni, hanem megírni kellett. Ilyen történet a nőirodalom és az angol diaszpóra-irodalom története mellett például az orientalista irodalom története, a brit birodalom és az irodalom viszonyának vagy az angol kulturális térben fontos szerepet játszó regionális irodalomnak a története.

Minél többféle releváns kontextust igyekeztünk tehát felvázolni az irodalmi művekkel való találkozás számára. Az új irodalomtörténet épp ezért „műfajilag” sem egységes abban az értelemben, hogy az irodalomtörténet-írás „szövegműfajai” közül majdnem mindegyik megjelenik itt, az egyes korszakok vagy akár évtizedek irodalmának metszetszerű bemutatásától és a „háttérfejezetektől” a műfajtörténeti vizsgálódásokon és az egyes, az irodalom kulturális szerepének szempontjából kulcsfontosságú témák végigkövetésén át a szövegközeli elemzéséig. Amikor Franco Moretti „távoli olvasásnak” (*distant reading*) nevezte az irodalomtörténet-írás általa gyakorolt módszerét, a magyarra általában „szoros olvasás”-ként fordított *close reading*, vagyis „közeli olvasás” fogalmára rímelve alkotta meg a kifejezést, célja azonban nem a szövegközeli olvasás leváltása volt, hanem az irodalomtörténet-írás másfajta stratégiájának kidolgozása. Míg korábban jellemzően néhány kanonikus mű képviselt egy-egy korszakot, irányzatot vagy stílust, Moretti sok szöveg extenzív vizsgálatára, nagyobb folyamatok és összefüggések feltérképezésére összpontosít [*Graphs* 7]). Az új irodalomtörténet hét kötetében mind a közeli, mind a távoli olvasásra bőven találunk példát; az irodalomtörténet-írás – s így a mi munkánk is – talán épp a kettő közötti arány és dinamika keresése. Egyetlen, méghozzá épp a leghagyományosabbnak mondható irodalomtörténeti „műfaj” hiánya vagy legalábbis viszonylagos hiánya szűrhat szemet az olvasónak: a hét kötetben alig-alig találhatók a szerzői élet-

műveket a teljesség igényével bemutató portréfejezetek. Természetesen itt is van kivétel (például Chaucer), de alapvetően arra törekedtünk, hogy az irodalmi folyamatok bemutatásáé legyen a főszerep. Nem azért, mert a szerző vagy szerzői életmű nem releváns tárgya az irodalomtörténetnek, hanem azért, mert a szerzőközpontúság háttérbe szorítja az irodalom diszkurzív folyamatainak, alakulásának a történeteit. A harmadik kötetben például a környezetükből kiemelkedő géniuszok helyett „szerzői körök” köré szerveződnek a fejezetek, amelyek – ahogy a „Szerzői körök” című nagyobb egységhez írott szerkesztői bevezető fogalmaz – „nem hagyományos értelemben vett szerzőportrékat kínálnak. Az efféle portrék ugyanis feltételezik a kiterjedt és összetett életművek viszonylag rövid bemutatását, amely könnyen a legjelentősebbnek gondolt művek és az életmű korszakainak elősorolásává válhat, s ez óhatatlanul egy öröklött kánon merevségét erősíti tovább. A kánon fellazítása persze nem cél önmagában (és önmagáért), s az alábbi fejezetek közül több ad is áttekintést egy-egy írói pályáról, ám ezt anélkül igyekszik tenni, hogy megerősítené azt a szemléletet, amely az irodalomtörténet egy időszakát elszigetelt géniuszok egyéni teljesítményein keresztül próbálja bemutatni.”

Vannak persze olyan szerzők, akik önálló fejezetet kapnak (Chaucer mellett például Milton, Dickens, Yeats, Joyce és Conrad), ám ezek többnyire az életmű egy-egy, a kontextust szolgáltatató történet szempontjából releváns szeletét teszik vizsgálat tárgyává, és nem halmozzák az életrajzi adalékokat, amelyek az internet korában egyébként is könnyen hozzáférhetők. A szerzőportrék háttérbe szorulása ugyanakkor nem volt kötelező szerkesztői előírás: előfordulnak olyan esetek is, amikor épp egy-egy életmű rövid bemutatása tűnt a legkézenfekvőbb stratégiának a korábban említett irányelvek megvalósítására.

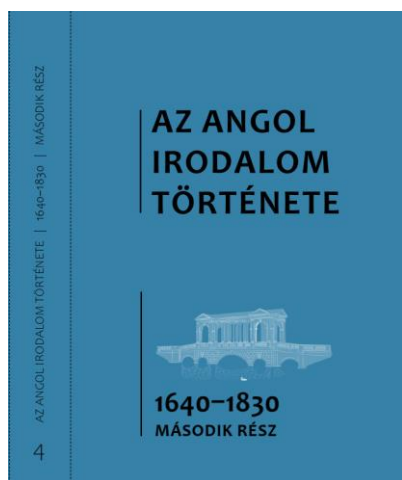
Ügyeltünk emellett arra is, hogy a „híres” – nálunk is kanonikusnak számító – írókkal mindenképpen találkozhasson az olvasó, de úgy, hogy közben reflektáljunk a Nancy K. Miller szónoki kérdése által felvetett problémákra is: „Vajon milyen mértékben olvassuk, tanítjuk és elemezzük továbbra is a már olvasottat azért, mert már írtak róla? (Subject 99). Ennek a reflexiónak a jegyében a híres szerzőkkel és művekkel való találkozás általában többféle elbeszélte történet részeként történik. A legjobb példa természetesen Shakespeare, aki a második kötet tucatnyi fejezetében játszik főszerepet, de Milton például három kötetben is szerepel, és számos huszadik századi író (Lawrence, Conrad, Huxley, Jean Rhys, Graham Greene, Elizabeth Taylor, Burgess, Golding vagy Ishiguro) is többféle kontextusban jelenik meg. Nem egyszer ugyanaz a mű válik többféle történet részévé (például Thomas More *Utópiája*, Pope *Szamáriásza* [*Dunciad*], Byron *Don Juanja*, Evelyn Waugh *Utolsó látogatása* [*Brideshead Revisited*], Anthony Burgess *Földi hatalmakja* [*Earthly Powers*] vagy A. S. Byatt *Mindenem* [*Possession*] című regénye). Egyes szerzőknek nemcsak az életműve, de a fogadtatása is fontos részét képezi az irodalomtörténeti elbeszélésnek: vállalko-

zásunk a hagyománytörténést, az irodalmi emlékezet alakulását az irodalom történetének megkerülhetetlen szálaként kezeli. Péti Miklós fejezete a második kötetben például azt mutatja be, hogy miképpen konstruálta meg a kora újkor Chaucert az angol irodalom alapító atyjaként, a hatodik kötetben pedig arról esik szó (Bényei Tamás fejezetében), hogy Jane Austen huszadik századi kanonizálásának módja milyen sok szállal kapcsolódik az angol regény nemzeti és nemi kódoltságának alakulásához. Az ötödik kötetnek a viktoriánus időszakról szóló fejezetei és Kirchknopf Andreának a hetedik fejezetben olvasható, a neoviktoriánus regényről szóló fejezete közötti párbeszéd azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a viktoriánus időszakról szerzett tudás feldolgozása elválaszthatatlan attól, ahogyan a kor megjelenik az élő, kortárs irodalomban.

A fenti megfontolások automatikusan vezetnek el a kérdéshez: voltaképpen miről szól(jon) egy irodalomtörténet? Mi az, aminek mindenképpen benne kell lennie?

Irodalomtörténetünk olyan időszakoknak, műfajoknak és szerzőknek is kitüntetett figyelmet szentel, amelyek és akik csak kevésé vannak jelen az angol irodalomról kialakult hazai képben. Ilyen időszak vagy terület például 17. század gazdag költészete, a 17.

századi dráma, vagy a századforduló és a két világháború irodalma; ilyen műfaj a pamflet, a hosszúvers (Komáromy Zsoltnak a harmadik, D. Rác Istvánnak a hetedik kötetbe írt fejezetei), az uradalomvers (Péti Miklós, második kötet) vagy az otthonregény (Hartvig Gabriella, negyedik kötet; Bényei Tamás, hatodik kötet), és ilyen szerző sok más mellett a harmadik és negyedik kötet több fejezetében is szereplő Charlotte Smith, vagy a hatodik kötetben Reichmann Angelika által tárgyalt David Jones. A kánon kiterjesztése ugyanakkor nem jelenti egyúttal a hagyományos kánon lecserélését: az újrafelfedezett írók nem kiszorították a kánon tagjait a kollektív emlékezetből, hanem odaléptek melléjük. Az irodalomtörténet ekként egyre nagyobb, szinte beláthatatlan kánonnal dolgozik, miközben a kulturális (irodalmi) emlékezet befogadóképessége igencsak korlátozott. Alighanem összefügg ezzel az ellentmondásos helyzettel az újabb angolszász irodalomtörténet-írás egyik érdekes és tanulságos fejleménye: a közelmúlt irodalomtörténeti vállalkozásaiban észrevehetően háttérbe szorult mind a teljességre való törekvés, mind az anyag hierarchikus értékrendbe történő szervezésének és az értéktulajdonításnak az igénye. Egy irodalomtörténetben gyakorlatilag bármiről lehet írni, ha az egy bizonyos kontextus vagy elbeszélhető történet szempontjából megvilágító erejű, vagyis reprezentatív. Amikor Leslie Stephen, a 19. század



végi irodalmi élet egyik legbefolyásosabb szereplője – és nem melleleg Virginia Woolf édesapja – a *Literature* című folyóiratban feltette szónoki kérdését – „Vajon lesz-e okuk unokáinknak a sajnálkozásra, ha a mai kor publikációinak kilencvenkilenc százaléka úgy tűnik el, mint egy rossz álom?” (idézi Waller 177) –, alighanem úgy gondolta, hogy a válasz nemleges. Stephen kortársa, a skót Robert Louis Stevenson ugyanakkor már 1874-ben így fogalmazott: „bármely irodalmi korszakról beszélünk is, olykor épp a kor leggyermetegebb terméke szolgáltatja nekünk a megértés számára szükséges kulcsot, amelyet oly régóta és oly hiábavalón keresünk a remekművekben” (idézi Waller 635). A mai irodalomtörténet-írás inkább Stevenson felfogása felé hajlik, ami azonban korántsem jelenti a kánon semmibe vételét. Noha ma úgy tűnik, hogy – Stevenson megjegyzésének szellemében – bármely szöveg hordozhatja a megértés kulcsát, s ekként az irodalomtörténeti alap kutatásoknak köszönhetően a hagyomány egyre újabb és újabb rétegei tárulnak fel és tűnnek „fontosnak” bizonyos irodalomtörténeti összefüggések és történetek szempontjából, a kanonikus szerzők tanulmányozására továbbra is virágzó kritikai iparágak épülnek. A klasszikusok életművei beépülnek az új elbeszélésekbe is, sőt új összefüggésekbe kerülve új rétegeik tárulnak fel. Másfelől persze a klasszikusok azért is maradnak az újabb irodalomtörténetek megkerülhetetlen csomópontjai, mert épp kanonizálódásuk és státusuk (a róluk és velük kapcsolatban felhalmozott tudás) révén számtalan elmondható történet részeként tudnak megjelenni; olyanná váltak – írja Gumbrecht –, mint a fizikában a fekete lyukak, amennyiben „az értelmezés és a recepció rengeteg, történelmileg különböző rétegét szívták magukba és cipelik magukkal” (530–531).

A fenti fejlemények fényében megváltozott annak a kérdésnek a jelentése is, hogy kezdjen-e valamit az irodalomtörténet azzal a szövegre neteggel, amelyet Franco Moretti a „Nagy Elolvasatlannak” nevez (*Distant Reading* 180). Ha a „megértés kulcsát” bármely szöveg magában – vagy keletkezésének, befogadásának körülményeiben – rejtheti, akkor egy a mienkhez hasonló, már címében is valamiféle teljességigényt sejtető „nemzeti” irodalomtörténetnek valamiképpen beszélnie kell a Nagy Elolvasatlánról is – például olyan módon bemutatni három vagy harminc 19. századi regényt, hogy ebben valahogy benne legyen „az a harmincezer 19. századi angol regény – negyven-, ötven-, talán hatvanezer, senki nem tudja –, amelyeket senki nem olvasott, és soha senki nem fog elolvasni” (Moretti, *Distant Reading* 45). Említhetnénk persze azt a sok száz 18. és 19. századi eposzt is, amelyekről – mint Komáromy Zsolt és Gárdos Bálint írják a harmadik kötet eposzfejezetében – még Angliában sem hallott senki. Ezekről az elolvasatlan művekről már csak azért is illik tudomást vennie az irodalomtörténet-írásnak, mert a széles körű digitalizációnak köszönhetően korábban elképzelhetetlen mennyiségű szöveg vált sokak számára hozzáférhetővé, és – mint Matthew L. Jockers írja – alapvetően megváltozott az irodalomtörténet-írás szá-

mára rendelkezésre álló bizonyíték mennyisége és jellege (8). A mai irodalomtörténészek – folytatja Jockers – „nem kockáztathatják, hogy csak szoros olvasók legyenek: az elérhető adatok pusztán mennyiségének köszönhetően a szoros olvasás hagyományos gyakorlata ma már nem a bizonyítékok kimerítő vagy perdöntő feldolgozásának érvényes módszere” (9).

3.

Az „angol irodalom története” kifejezés alkotóelemei közül a legmélyrehatóbb változás alighanem mégis az „angol” szó jelentésében zajlott le, márpedig könnyen meglehet, hogy *Az angol irodalom történetét* kézbe vevő magyar olvasót is legalább annyira érdekli az „angol”, mint az „irodalom”. Amikor Hippolyte Taine a 19. században úgy fogalmazott, hogy az angol irodalom alkotásai „az angol nemzet lényegét-lelkületét fejezik ki” („Introduction” x), számára nem jelentett problémát az „angol” jelentése (ez a mondat nincs benne a mű magyar fordításában, mert csak az angol fordításhoz írott előszóban szerepel). A mi magyar nyelvű angol „nemzeti” irodalomtörténetünk viszont olyan időszakban készült, amikor az „angol” szó jelentése minden korábbinál mélyrehatóbb kritika és elemzés tárgya, és amikor egyre több szó esik az „angol irodalom” mint kifejezés, és mint intézményesült, egyszerre nemzeti, transznacionális és globális diszciplína válságáról.

„Angol irodalom” Magyarországon – és nemcsak itt – általában brit irodalmat értünk, vagyis az Egyesült Királyság irodalmát. A helyzet ugyanakkor ennél jóval összetettebb: a magyar vagy a svéd irodalom esetében természetes módon adódik a nemzeti nyelv elsődleges szempontja, az angol nyelvű – és persze nemcsak az angol nyelvű – irodalmak esetében azonban rögtön felvetődik a kérdés, hogy pontosan mi is tartozik a vizsgálandó jelenségek körébe, s hogy milyen szempontok teszik lehetővé a tárgy lehatárolását. Az új irodalomtörténet alapvetően a Brit-szigetek, ezen belül a brit államalakulat *angol* nyelvű irodalmát mutatja be (vagyis nem tárgyaljuk például a latin, gael és walesi nyelvű irodalmakat), noha az irányelvek következetes betartása nem mindig volt lehetséges, például azért, mert a középkori John Gower három nyelven is írt, mert Milton és Marvell az angol mellett jelentős latin művek szerzője is volt, és mert Thomas More *Utópiája* latinul íródott.

A későbbi korok tekintetében a brit birodalom és annak utóélete nehezíti meg annak eldöntését, hogy térben és időben hol „kezdődik” és hol „végződik” az angol irodalom. Az új irodalomtörténet a politikai tényeket tekinti mérvadónak, vagyis például az ír irodalmat az Ír Köztársaság függetlenné válásáig (1922-ig) tárgyalja rendszeres módon, főként Kurdi Mária és Bertha Csilla fejezeteiben. Ezek az irányelvek sem bizonyultak azonban minden esetben betarthatónak;

noha a fenti szempont alapján Joyce *Ulyssese* (1922) némi jóindulattal még épp tárgyalható (Gula Marianna írt róla fejezetet az ötödik kötetbe), Yeats életművének késői szakasza már nem – nem is beszélve Samuel Beckettről, aki nélkül viszont aligha érthető meg az 1945 utáni angol dráma és próza története (mindkettőjükéről esik szó Komáromy Zsolt és Nyusztay Iván jóvoltából az ötödik, illetve a hetedik kötetben). Ugyancsak a birodalom sajátos irodalmi következménye az angol irodalom „továbbírása” a volt gyarmatokon: aligha lehet az angol irodalom történetén kívüli jelenségnek tekinteni *A vihar*, a *Robinson Crusoe*, a *Jane Eyre* vagy *A sötétség mélyén* afrikai vagy ausztrál újraírásait – ezeket Bényei Tamás és Séllei Nóra „A birodalom visszaír” című fejezete taglalja a hetedik kötetben. Az észak-amerikai gyarmatok angol nyelvű irodalma is tárgyalható lett volna az angol irodalomtörténetben, már csak azért is, mert az ott élő írók jelentős része a gyarmati korszakban, sőt még azt követően is az angol (vagyis „brit”) hagyomány részének tekintette magát (vö. Tennenhouse; Shields; és Burnham). Jellemző, hogy T. S. Eliot eleinte hallani sem akart az „amerikai irodalom” nevű képződményről: úgy vélte, „[c]sak egyetlen angol irodalom létezhet [...] Nem létezhet olyasmi, hogy brit vagy amerikai irodalom” (idézi Nancy K. Miller, „Emphasis” 342). Később Eliot is elfogadta, hogy létezhet két különböző irodalom ugyanazon a nyelven (uo.), és jelen esetben kettőnél jóval többről van szó. Az új angol irodalomtörténet az észak-amerikai gyarmatok (valamint Ausztrália, Új-Zéland és a többi függetlenné vált brit gyarmat) irodalmának rendszeres tárgyalására ennek ellenére – a kialakult irodalomtörténeti gyakorlatot követve – nem vállalkozik.

Az elmúlt évtizedek angol irodalomtörténet-írásában az angolság/britség jelenségétől eltekintve is megkérdőjeleződött, de legalábbis összetettebbé vált a nemzet mint jelentésadó kontextus és horizont szerepe. A felsőoktatásban világszerte használt Norton-antológia 2000-es (hetedik) kiadásának szerkesztői, M. H. Abrams és Stephen Greenblatt így fogalmaztak bevezetőjükben: „Az irodalomtörténet nemzeti felfogása, amelynek értelmében az angol irodalom »Anglia irodalmát« jelentette, többé nem fenntartható. [...] Az angol irodalom immár nem egyetlen nemzet identitásának létrehozása” (xxxv). Lars Ole Sauerberg az okokra is kitér: „Az 1980-as évek elejétől egyre nehezebb a brit irodalmat a »nemzeti« és a »fősodor« hagyományos értelemben vett fogalmaiból kiindulva szemlélni. Ami a huszadik század utolsó két évtizedében a brit irodalommal történt, az valójában párhuzamos a nemzeti identitás megnevezésére alkalmasnak vélt »brit« jelző egyre erőteljesebb kikezdésével: az Egyesült Királyság irodalmára olyan irodalomként is lehet tekinteni, amely regionális irodalmakká töredezik szét, és olyanként is, amely valami új, a hagyományos regionális határokat áthágó dologgá alakul át” (2). Andrew Marr *The Day Britain Died* (2000), Tom Nairn *After Britain* (2000), Peter Hitchens *The Abolition of Britain: From Winston Churchill to Princess Diana* (1999), Arthur Aughey *Nationalism,*

Devolution, and the Challenge to the United Kingdom State (2000) vagy legújabban David Edgerton *The Rise and Fall of the British Nation* (2018) című könyvei csak töredékét jelentik azoknak a kísérleteknek, amelyekben – konzervatív, liberális, baloldali – történészek, politológusok és kultúraértelmezők a „brit” jelző érvényességének, jelentésének kérdésessé válásáról írnak. A zárt „angolság” számára kihívást jelentő, és az irodalomtörténet szempontjából is fontos kontextusok között ott szerepel például az utóbbi időben egyre többet kutatott transzatlanti kulturális azonosság, a birodalmi múlt ezernyi következménye, a nemzeti kontextuson belül pedig a skót, a walesi és észak-ír kulturális és politikai önazonosság kérdése – a skót történész, Christopher Harvie szerint a nemzeti érzületet a Brit-szigeteken immár főként Skóciában, Walesben és Angliában kereshetjük –, az újra felfedezett regionális identitások, az egységes nemzeti irodalmi narratívát kikezdő alternatív (például női) kánonok létrehozása, amely talán sehol sem annyira előrehaladott, mint épp Nagy-Britanniában, és végül az angol nyelv globális nyelvvé, David Damrosch kifejezésével élve „közös kulturális alappá vagy forrássá” (*shared cultural fund*) való átalakulása. E változások egyik sajátos közelmúltbeli fejleménye az, amit az „angolság újrafelfedezésének” is nevezhetünk, és ami abból a belátásból indul ki, hogy a „brit” jelentésben használt „angol” nemcsak a skót, a walesi és az észak-ír irodalom sajátosságát fedeli el, de az ezektől elkülönülten értelmezhető angol irodalomét is. A huszadik századi brit drámáról szóló kézikönyv előszavában a szerkesztő Mary Luckhurst megállapítja, hogy „az angol drámáról azért is nehéz fogalmat alkotni, mert felfalta a brit dráma fogalma”, majd hozzáteszi: ahhoz, hogy angol drámáról beszélhessünk, „elengedhetetlen az angolság újradefiniálása” (1).

A jelenkori angol irodalom és irodalomtörténet-írás tevékeny részt vállal ezeknek a folyamatoknak az értelmezéséből. Az utóbbi évek legnagyobb regénytörténeti vállalkozása, az *Oxford History of the Novel in English* például már címében világossá teszi, hogy nem a nemzeti identitást, hanem a nyelvet tekinti kiindulópontnak, és rendületlenül folyik az angol (nemzeti) irodalom belső résztörténetekre való intézményesített szétszalazódása. Ez utóbbinak csak néhány példáját említve: 2020-ban félidejénél tart a tízkötetesre tervezett, a Palgrave Macmillan kiadó gondozásában megjelenő angol női irodalomtörténet, egyre részletesebb – és belülről is résztörténetekre tagolt – skót irodalomtörténeti vállalkozások születnek (Szamosi Gertrud, Panka Dániel és Dósa Attila fejezetei követik nyomon ezt az önmagában is szerteágazó történetet), az ezredforduló környékén megkezdődött az angol nyelvű walesi irodalom(történet) intézményesülése (erről Reichmann Angelika írt fejezetet a hetedik kötetbe), és az észak-ír irodalom története is az elbeszélhető narratívák között szerepel (Gula Marianna és Dolmányos Péter fejezetei foglalkoznak ezzel a hetedik kötetben). De másfajta, a nemzeti irodalom kategóriáját új kontextusba helyező résztörténetek is készülnek: negyedik köteténél (1880-nál) tart az ókori irodalom fogadtatását önálló

történetként elbeszélő, 2012-ben indult *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, a 2005-ben indult, mára majdnem teljes ötkötetes műfordítástörténet (*Oxford History of Literary Translation in English*) pedig az irodalmi fordítások történetére is az angol irodalomtörténet részeként tekint.

A közelmúlt és a jelen fejleményei gyakran visszamenőleg is átírtak és láthatóvá tettek sok mindent. Érdekes párhuzamokra deríthet fényt például a posztkoloniális újraolvasás. Amikor David Chioni Moore a kenyai író, Ngugi Wa Thiong’O nevezetes elhatározásáról beszél (a leghíresebb regényét, az *Egy szem búzáat* Angliában, angolul megíró Ngugi 1980-ban úgy döntött, hogy inkább kikuyu nyelven ír tovább), felidézi, hogy az angol irodalom alapító atyjaként tisztelt Chaucer is hasonló dilemma elé került 1387 körül. Anglia ekkor meglehetősen periférikus területnek számított, az angol elit latinul és franciául kommunikált. Chaucernek Moore szándékoltan anakronisztikus, mégis tanulságos megfogalmazásában a következő kérdéssel kellett szembesülnie írói identitásának megalkotásakor: „Vajon idegen, korábban a gyarmatosítók nyelveként használt, transznacionális, római eredetű nyelven írjak, ezáltal garantálva a helyi és a nemzetközi elitet mint olvasóközönséget, és biztosítva, hogy részese legyek egy gazdag, régi, de jórészt külső hagyománynak? Vagy írjak inkább a népnyelven, a »saját« nyelvemen, e szűkebb földrajzi hatókörű és társadalmilag alacsonyabb rangú, főként a szóbeliségben használt nyelven?” (112) Moore idézi Chaucer majdnem-kortársát, Osbern Bokenhamet, aki az angol nyelv sanyargatott helyzetén kesergett, felhánytorgatva, hogy minden hivatalos irat franciául készül, és hogy a gyerekeket a francia nyelv használatára kötelezik (113).

A sokféle történet között, amelyeknek egyes fejezeteit ez az irodalomtörténet elmeséli, az egyik legfontosabb az „angol” és „brit” jelzők, valamint az általuk jelölt jelenségek viszontagságainak a története, hiszen az irodalom még mindig fontos közege – egyebek mellett – a nemzeti identitás és kollektív emlékezet alakításának, az erről folyó párbeszédnek is, egy nemzeti irodalomtörténet pedig eleve identitáspolitikai kontextust teremt az irodalomtörténeti elbeszélés köré. S hogy mindez nem most kezdődött, azt például Karáth Tamásnak a középkori színházat bemutató fejezete példázza, amelynek egyik alapkérdése ez: „mennyire angol a középkori angol színjátszás?” Hasonló kérdések később is megfogalmazódnak, például Vince Máté „Többsnyelvűség és az »angol« kultúra a 17. században” című fejezetében (harmadik kötet): „Ebben az időszakban több szempontból sem magától értetődő, hogy az angol irodalom hogyan és milyen értelemben »angol«”. „Eposz és elmélet” (harmadik kötet) című fejezetükben Komáromy Zsolt és Gárdos Bálint amellet érvelnek, hogy John Dryden *Aeneis*-fordítása az angol nemzeti eposz funkcióját is betöltötte a 17. század végén, az Osszián-ciklussal kapcsolatban pedig „nemcsak az kérdés, hogy mennyiben eposz, de az is, hogy mennyiben angol eposz”. Földváry Kinga fejezetének (második kötet) egyik fő témája az angol (és már a brit) identitás kialakulása a Tu-

dor-kori angol történetírásban, míg Timár Andrea „Az angol nemzeti irodalom kialakulása” című fejezete a harmadik kötetben azt is világossá teszi, hogy az irodalomtörténeti gondolkodásmód kialakulása mennyire elválaszthatatlan a nemzeti azonosság kibontakozásától. A harmadik kötet „Nyelv és nemzet” című többszerzős fejezete árnyaltan ír angolság, nemzettudat és irodalom(történet) összefüggéseiről, az ötödik kötetben pedig Bényei Tamás a brit birodalom és az angol irodalom viszonyának kapcsán tér ki az egyszerre angol és brit irodalom olvasásának nehézségeire.

4.

„The Russian Point of View” (‘Az orosz látásmód’) című esszéjének elején Virginia Woolf arról tündöklik, hogy a brit/angol identitást választó írók, például az angol társadalomról oly sokat író, amerikai születésű Henry James, vajon képesek-e megérteni az angol kultúrát. „A külföldi gyakran nem mindennapi fogékonyságra, tárgyilagosságra és éleslátásra tesz szert, de elfogódottságát nem tudja levetkőzni, nem tölti el a közös értékek tudata, a fesztelenségnek és együvé tartozásnak az az érzése, mely a meghittség, józanság és a mindennapi érintkezéssel járó szüntelen gondolatcsere melegágya” (238). A külföldiek tehát Woolf szerint nem képesek „megérteni” az angol kultúra hétköznapi szövetét, félreértéseik azonban termékenyek lehetnek. Az egy-egy irodalomról más nyelven, másféle kulturális kontextusban írott irodalomtörténeteknek talán épp ez a szükség-szerű, de termékeny „kancsalság” lehet a fő sajátossága, amely sajátos fénytörésben látja és láttatja tárgyát. Noha ez a – jelen esetben – „magyar” perspektíva természeténél fogva épp számunkra a legnehezebben érzékelhető, számos eleme mégis tudatos szerkesztői döntés eredménye, és az új irodalomtörténet szerkesztőinek szándéka szerint több szinten érvényesül. Például abban, hogy az új angol irodalomtörténet számot vet a két eltérő irodalmi hagyomány különbségének következményeivel. Ahol szükséges, ott a fejezetek kitérnek az angol és a magyar irodalomtörténeti korszakolás különbségeiből adódó fogalmi és gyakorlati nehézségekre (például a „manierizmus”, az „angol barokk” vagy a „klasszicizmus” esetében), valamint a két irodalomtörténeti hagyomány eltérő fogalomhasználatának következményeire (például a románc műfajának szentelt fejezetekben). Szintén igyekeztünk érzékeltetni az angol és a magyar „irodalmi mező” felosztásában mutatkozó különbségeket, az ezekből eredő, a magyar olvasó számára kevésbé ismerős szempontok fontosságát (például a *middlebrow* kifejezés szerepét az irodalmi művek osztályozásában és befogadásában), valamint a magyar közegben nem ismeretes műfajok és műfajszerű szöveghagyományok fontosságát, mint például az uradalomregény (Bényei Tamás és Ureczky Eszter, hatodik kötet) vagy a már említett otthonregény.

A magyar perspektíva második összetevője az angol irodalom magyar vonatkozásainak folyamatos napirenden tartása. Az új irodalomtörténetnek nem célja

e vonatkozások teljes körű feltárása, és a vállalkozás nagyon határozottan nem az angol irodalom magyarországi fogadtatásának történetéről szól. Ennek ellenére minél többet igyekeztünk megmutatni az e területen felhalmozott tudásból Szent Erzsébet legendájának középkori jelenlétéről (Simonkay Zsuzsa: „A román”, Karáth Tamás: „A vallásos irodalom”) Sztárai Mihály „História Cranmerus Tamás érseknek igaz hitben való állhatatosságáról” című históriás énekén (Fabiny Tibor, második kötet), a kora újkor humanista kapcsolatain és a magyar Shakespeare-kultusz alakulásán, továbbá a Zrínyi Miklósról készült 17. századi pamfleten (Vince Máté említett fejezete a harmadik kötetben) keresztül William Godwin *St. Leon* (1799) című történelmi románcáig, Bethlen Gábor alakjának az angol irodalomban való megjelenéséig (mindkettő Ruttkay Veronika, „A romantikus regény” című fejezetében, negyedik kötet) és Karinthy Frigyes gulliveriádáigi. Az utalások sora a későbbi kötetekben is folytatódik, az ötvenhatos menekülteknek és Kelet-Európának a hidegháború irodalmában játszott szerepétől két „magyar-angol” író munkásságáig: a hetedik kötetben olvasható fejezet Tibor Fischerről (Friedrich Judit) és George Szirtesről (D. Rácz István) is.

A szerkesztők és a szerzők emellett igyekeztek felmutatni a magyar anglistika valós eredményeit, és építeni mindarra, amire csak lehet: állandó vonatkozási pontokként szolgálnak például Dávidházi Péternek a magyar és nemzetközi Shakespeare-kultuszról írott munkái. Egyetlen további példára szorítkozva: Maczelka Csabának a 17. századi regényről írott fejezete (a negyedik kötetben) Ország Lászlót méltatja, aki 1941-es, a regény eredetével foglalkozó dolgozatában korát megelőző irodalomtörténeti intuícióval, „magától értetődően beszél »az angol regény renaissance-kori kialakulásáról[«, és szinte minden, az újabb szakirodalomban tárgyalt műfajt érint” akkor, amikor ez még az angol nyelvű irodalomtörténet-írásban sem volt gyakorlat.

A magyar perspektíva harmadik összetevője a magyar fordítások visszakeresése és használata, és nyilván mindvégig tetten érhető a negyedik, korábban „kancsalságnak” nevezett, kevésbé megfogható és talán kevésbé tudatos összetevő is: a hazai anglisták a magyarországi közegben szocializálódtak, és akkor is egyszerre kétféle hagyományban állnak, ha kizárólag az angol irodalomról írnak, vagyis akarva-akaratlanul is olyan nézőpontból szólnak meg, amely nem egyszerűen az angol irodalomtörténet-írás „importált” nézőpontja, s amely a magyar utalások mellett a szóhasználatban, a hangsúlyokban és a szöveg más kisebb-nagyobb sajátosságaiban is tetten érhető. Ezekre a hangsúlyokra az irodalomtörténet szakértő és laikus olvasói egyaránt felfigyelhetnek, és levonhatják belőlük a maguk következtetéseit.

5.

Az új angol irodalomtörténet gondolatát – egy 2004-es elvetélt próbálkozást követően – Kállay Géza 2010-ben vetette fel: Amikor 2011 februárjában beadta

az OTKA-pályázatot (OTKA 101798, később NKFI 101798), egy a résztvevőknek írott körlevélben így fogalmazott: „belevágnánk 2004-ben megfogant terünkbe, hogy remélhetőleg a magyar anglisták teljes bevonásával megírjuk *Az angol irodalom magyar történetét*”. Az azóta eltelt évek számából is kikövetkeztethető, hogy a vállalkozás története viszontagságosan alakult. Az ötletgazda és a főszerkesztő nemcsak a projekt szíve és lelke volt, hanem legtöbbünknek barátja is, és az ő váratlan elvesztése (2017-ben történt) egy időre a tetszhalál állapotába taszította az irodalomtörténetet – amelynek befejezését persze már korábban is számos tényező hátráltatta.

A javasolt szempontok és témák sokasága, a vállalkozásba bevont szerkesztők és szerzők száma önmagában is nyilvánvalóvá tette, hogy a hazai anglisztikában az elmúlt évtizedekben felhalmozódott irodalomtörténeti tudás egyszerűen nem fér bele két vagy három – mégoly vaskos – kötetbe sem. Ez persze a szakmai közösség méretét alapul véve méltányolható, hiszen a magyarországi egyetemeken jelenleg alighanem többen oktatnak – több hallgatónak – angol nyelvű, mint magyar irodalmat. A szakmában felhalmozódott tudás ugyanakkor – ez is hamar kiviláglott – egyszerre túl sok és túl kevés. Hiszen hiába van például több remek Shakespeare-műhely is az országban, ha Edmund Spenser, Dickens vagy Tennyson fehér foltnak számít. Noha önmagában nem képes megszüntetni ezeket az aránytalanságokat, az új irodalomtörténet arra törekszik, hogy a hazai anglisztikában kevesebb figyelmet kapó jelenségekről és korszakokról is naprakész ismereteket adjon a magyar olvasóknak. A résztvevők száma más tekintetben is meghatározó, hiszen a sokszerzős formátum eleve az egységesség ellenében hatott. A végeredmény többféle stratégia együttes jelenlétéről tanúskodik, már csak azért is, mert a szerkesztőségi értekezleteken megfogalmazódtak ugyan mindannyiunk által elfogadott szempontok és irányelvek (ezeknek a beszélgetéseknek az eredményként születtek meg a *Filológiai Közöny* 2013/4. számában olvasható szövegek, amelyek közül Kállay Géza programadó írását az első kötet függelékéként újraközöljük), és a szerkesztők között mindvégig eleven szakmai párbeszéd zajlott, a kötetek szerkesztői azonban önállóan döntöttek az adott kötet koncepciójáról és a szerzők személyéről.

Az új hétkötetes irodalomtörténet a maga aránytalanságaival együtt a magyarországi anglisztika (a szakma) jelenlegi állapotának meglehetősen pontos tükrö. Noha az irodalomtörténet ötletadójának és eredeti főszerkesztőjének a teljes hazai anglisztikát közös cél érdekében egybeforrasztó műről szőtt álma nem valósulhatott meg maradéktalanul, a hazai modern filológiában példa nélküli, hogy ilyen sok szerző és szerkesztő összefogása és önzetlen munkája álljon egy irodalomtörténeti vállalkozás mögött. *Az angol irodalom története* (főszerk. Béneyi Tamás és Kállay Géza [†]) a Kijárat Kiadó gondozásában jelenik meg, az 1–4. kötet 2021 első negyedében, az 5–7. kötet pedig várhatóan 2022 első negyedében.

Felhasznált irodalom

- Abrams, M. H. – Stephen Greenblatt. „General Introduction”. *The Norton Anthology of English Literature*. 7. kiadás. New York: Norton, 2000.
- Aughey, Arthur. *Nationalism, Devolution, and the Challenge to the United Kingdom State*. London: Pluto Press, 2001.
- Burnham, Michelle. *Folded Selves: Colonial New England Writing in the World System*. Hanover, NE: Dartmouth College Press, 2007.
- Edgerton, David. *The Rise and Fall of the British Nation*. London: Allane Lane, 2018.
- Gosse, Edmund. *A Short History of Modern English Literature*. London: Heinemann, 1893.
- Gross, John. *The Rise and Fall of the Man of Letters: English Literary Life since 1800*. London: Macmillan, 1969.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Shall We Continue to Write Literary Histories?” *New Literary History* 39.3 (2008), 519–532.
- Harvie, Christopher. „The Moment of British Nationalism, 1939–1970”. *The Political Quarterly* 71.3 (2008), 328–340.
- Jockers, Matthew L. *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana: University of Illinois Press, 2013.
- Luckhurst, Mary, szerk. *A Companion to Modern British and Irish Drama, 1880–2005*. Oxford: Blackwell, 2005.
- Miller, Nancy K. „Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women’s Fiction”. *PMLA* 96.1 (1981 január), 36–48.
- Miller, Nancy K. *Subject to Change: Reading Feminist Writing*. New York: Columbia UP, 1990.
- Moore, David Chioni. „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique”. *PMLA* 116.1 (2001), 111–128.
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- Moretti, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London: Verso, 2005.
- Nairn, Tom. *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism* [1977]. Edinburgh: Big Thinking, 2003.
- Sauerberg, Lars Ole. *Intercultural Voices in Contemporary British Literature: The Implosion of Empire*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.
- Shields, Juliet. *Nation and Migration: The Making of British Atlantic Literature, 1765–1835*. Oxford: Oxford UP, 2016.
- Symons, Arthur. *The Romantic Movement in English Poetry*. London: Dutton, 1909.

- Taine, Hyppolite. *Az angol irodalom története I.* Ford. Csiky Gergely. Bp: MTA Könyvkiadó-Hivatala, 1881.
<https://mek.oszk.hu/08900/08945/pdf/angol1.pdf>
- Taine, Hyppolite. *A History of English Literature I–II.* Ford. H. Van Laun. New York: Holt and Williams, 1871.
- Tennenhouse, Leonard. *The Importance of Feeling English: American Literature and the British Diaspora, 1750–1850.* Princeton: Princeton UP, 2007.
- Waller, Philip. *Writers, Readers and Reputations: Literary Life in Britain, 1870–1918.* Oxford: Oxford UP, 2006.
- Woolf, Virginia. „*The Russian Point of View*”. *Collected Essays I.* London: Hogarth Press, 1966, 238–246.