

# EGY REGÉNYTÍPUS KÖRBEJÁRÁSA

*Expozé a Művészregények a XX. századi magyar irodalomban című disszertációhoz*

H A R K A I V A S S É V A

## 1.

Évekkel ezelőtt néhányunknak alkalmunk volt meghallgatni egy előadást egy tudományos terminus eredetéről, múltjáról – tudománytörténeti körülményeiről. (Ha jól emlékszem, a folklorisztika volt ez a tudománytörténeti fogalom.) Úgy gondolom, hasonló módon izgalmas lenne pl. a művészregény műfaj-történeti fogalmának ugyanilyen körbejárása – a terminus eredetének, történetének feltárása az irodalomtudomány kontextusán belül. A művészregény műfaj-típusának vizsgálata során nem kutattam fel e műfajfogalom etimológiáját, ám e regénytípus történetének, változatainak – létének – figyelemmel kísérése közben óhatatlanul kirajzolódott megnevezésének története is: a fogalomnév előfordulása (vagy épp megkerülése), gyakori felmerülése és módoszatai, a hozzá fűződő jelentések változatai stb.

Míg az irodalomtudomány a fejlődésregény, a nevelésregény, a családsregény, a történelmi regény, a lélektani regény stb. műfajmegnevezéseket minden fenntartás nélkül, következetesen alkalmazza, a művészregényre vonatkozóan mindez nem állítható. E regénytípusról való gondolkodás felemáságát támasztja alá az is, hogy míg egyes irodalomtörténészek (köztük pl. Marcuse, V. Žmegač, Bori Imre, Bodnár György és mások) egyértelműen és következetesen nevének nevezik e műfajt, mások megkerülik, körülírják, idézőjelbe teszik megnevezését (mint pl. Halász Előd vagy a Világirodalmi Lexikon egyes szócikkírói) – vagy a művészregényt kizárólag irodalom alatti regénytípusként, a szórakoztató regények egyik altípusaként – lektürként – kezelik (mint pl. Szerdahelyi István és Czine Mihály).

Egyfelől tehát – a rendelkezésünkre álló regényhagyományon belül – ott látjuk a művészregény műfaj-típusát artikuláló műalkotásokat, másfelől pedig

e műfajtypus szakmai, poétikai artikulálatlanságát, reflektálatlanságát, felemás vagy téves poétikai reflektáltságát tapasztaljuk.

## 2.

A művészregény poétikai megközelítése során a regénytypus mibenlétének, definíciójának megfogalmazásán túl egyik legnagyobb gondot a művészregény és a vele szoros műfaji kapcsolatba kerülő regénytypusok közötti sáv meghúzása okozta. A műfaji egybejárások, egybeáramlások, enjambement-ok, áthallások ugyanis megnehezítik az egyes regénytypusok differenciálhatóságát, bizonytalanná és átjárhatóvá teszik határvonalait.

A művészregények fő meghatározó vonása, hogy középpontjukban művész-hős áll. Ilyen értelemben azokkal a regénytypusokkal állnak közeli kapcsolatban, amelyekben szintén a főhős tölt be központi szerepet: a fejlődésregénnyel, a kulcsregénnyel, a memoárregénnyel, az életrajzi és önéletrajzi regénnyel, a napló- és vallomásregénnyel stb. (Wolfgang Kayser regénytipológiájában ezeket a regényeket a Figurenroman [jellemregény] kategóriájába sorolja). Nem véletlen hát, hogy épp e regénytypusok között gyakori az érintkezés, az átfedés. Az életrajz, az önéletrajz, a napló, a memoár s ezek „regényesített” változatai és a művészregények közötti különbségtételhez a fikció foka nyújthat fogódzót.

A művészregény műfaji behatárolásakor különösen azok a regénymegújító kísérleteket reprezentáló világirodalmi alkotások tűntek problematikusnak, amelyek egy-egy vonásuk révén (olykor épp a műfajon belüli formabontás jellege révén) kapcsolódnak a vizsgált regénytypushoz. Az európai regény története ugyanis az 1920-as évektől kezdődően egy sor olyan regényt sorakoztat fel, amelyek (sok más alkotóelemükkel egyetemben) a művészregény valamely műfajspecifikus jegyét tartalmazzák, ennek ellenére mégis inkább az e regénytypustól való elmozdulást (sőt, a művészregény műfajiségének elmozdulását, módosulását) példázzák, s ezzel egyben a művészregény mint regénytypus fogalmának további alkalmazhatóságával kapcsolatos dilemmákat indítják útunk. Gide *A pénzhamisítók*, V. Woolf *Orlando*, Proust *Az eltűnt idő nyomában*, H. Broch *Vergilius halála* stb. olyan alkotások, amelyek egyszerre művészregények és valami mások is, hiszen valamilyen „többletük” révén túláradnak, túlnőnek e regénytypus keretein. A példaként felsorolt regények e „többletét” H. Broch a polihisztórikus regény fogalmával világította meg, egyik sajátos vonásukat pedig e művek önreflexivitásában jelölte ki. E regények művészregénytől való elhatárolhatóságának szempontjait a történetrészek fikcióból való kimozdulásában, a referencialitás önreferencialitásba, a reflexió önreflexióba, a narráció metanarrációba való átváltásában határozta meg.

Hogy a művészregénynek mint műfajtypusnak csupán formális követelménye a művészhős szerepeltetése, az is bizonyítja, hogy egyes olyan regények, amelyek kizárólag ennek a követelménynek tesznek eleget, a műfajtypus más, lényegbeli kívánalmainak nem (pl. megkerülik művész[et] és élet, művész[et] és világ áthidalhatatlan kettősségének kérdését), eltávolodnak e regénytípustól – vagy legalábbis ennek felhígított, esztétikai szempontból értéktelenebb változatát képezik. Ebbe a kategóriába sorolhatók pl. a romantikus epigonok művészhősöket szerepeltető regényei vagy a közönségirodalom ún. szórakoztató regényei. A művészregényt ugyanakkor el kell különítenünk azoktól az epikus alkotásoktól (pl. az ismeretterjesztő életrajzoktól) is, amelyekben az elsődlegesen művészi, esztétikai célzatot a didaktikus célzat helyettesíti.

### 3.

A XX. századi magyar irodalom művészregényeit időben és térben tágabb dimenziókban – a világirodalom összefüggérendszerén belül – szemléltem. Ezt a szemléletmódot egyrészt azzal az irodalomtörténeti ténnyel indokoltam, hogy a művészregénynek mint regénytípusnak az európai irodalmakban nagyobb és korábbi időszakokra visszanyúló hagyománya van, mint a magyar irodalomban, másrészt a magyar művészregények e kontextuson belül nem különálló, izolált egységet alkotnak, hanem e regénytípus világirodalmi/európai irodalmi kánonjának részei. Ugyancsak ezt a szemléletmódot ösztönzik azok az egyes irodalomtörténeti időszakokra, s ezen belül az egyes alkotókra vonatkozó konkrét irodalomtörténeti adatok is, amelyek a világirodalom és a magyar irodalom művészregényei közötti párbeszédre, szellemi kapcsolatokra utalnak.

A világirodalom és a magyar irodalom művészregény-irodalmának összevetése azt a felismerést eredményezi, hogy míg a művészregénynek az európai irodalmakban (különösen a német irodalomban) a romantika volt az első, majd a századforduló a második nagy időszaka, a magyar irodalomban a XIX. századi művészregény-kezdemények után az első tényleges művészregények majd csak a századfordulón íródnak – mely időszak irodalmunkban egyben e regénytípus hőskora is. A magyar irodalomból hiányzó romantikus művészregény jelenségét egyrészt a világirodalom más irányú magyar irodalmi recepciójával, másrészt a magyar romantika sajátos, szinte kezdettől fogva irányzatos jellegével és egyes, a magyar romantikából hiányzó művészi attitűdökkel (egy erőteljesebb zsenikultusz, valamint egy kiélezettebb polgárellel magatartás hiányával) világítottam meg.

## 4.

A századforduló, a századelő, majd a 20. század további évtizedeinek művészregényei (s a magyar irodalmi paradigmából hiányzó romantikus művészregény) azon felismerésünket támasztják alá, hogy a művészregény a magyar irodalomban jellegzetesen XX. századi regénytípus. E megállapítást látszik alátámasztani a magyar művészregénynek a regény műfajának jelentkezősége, a XIX. századig visszanyúló, eddig feltáratlan története is.

A XIX. század közepe a magyar művészregény kezdeményeinek időszaka. Jósika Miklós *Zrínyi a költő* (1843) című, kalandos életrajzi műve még csupán paratextusával és alig néhány apró utalásával hozható összefüggésbe a művészregény műfajtypusával. A német romantikában is tájékozott Kemény Zsigmond töredékben maradt *Élet és ábrándját* (1842–44) a művészregényeket feszítő fájdalmas kettősség, élet és költészet kontrasztjának felismerése és megjelenítése közelíti a művészregényhez, hiszen Kemény nem csupán e regénytípus formális jegyeire játszott rá, hanem lényegbeli strukturális sajátosságára is rátapintott. Igaz, az említett tematikai kontraszthoz nem kimondottan művészi kérdésként viszonyult – műve ebben a tekintetben tartható csupán a művészregény előzményének.

A magyar századvég egyfelől a művészregények további kezdeményeit (Jókai, Toldy István, Asbóth János műveit) sorakoztatja fel, másfelől a tényleges művészregények megjelenésének időszaka. Jókai több ízben is a művészregény közelébe került, ám ide sorolható művei részben az irányzatosság (*És mégis mozog a föld*, 1872), részben a kalandregény (*Szabadság a hó alatt vagy a „Zöld könyv”*, 1879) keretein belül maradnak, vagy a művészregény műfajspecifikus jegyeit életrajziségbe oldottan hozzák felszínre (*A tengerszemű hölgy*, 1888; 1890). Toldy István regénye (*Anatole*, 1872) is részben formális jegyeiben (keretszituációján belül) célozza meg a művészregény műfajtypusát, Asbóth János pedig egyetlen regényével (*Álmok álmodója*, 1876; 1878) a századvégi közérzet és lélektaniség szempontjából kötődik a századvég/századforduló művészregényeihez. A legújabb irodalomtörténeti kutatások újabb adalékokat szolgáltatnak a művészregény előtörténetének e szakaszához. Pozsvai Györgyi az *Álmok álmodójáról* szóló könyvében (*Visszanéző tükörben. Az Álmok álmodója ezredvégi olvasata*) a regény „művészetre fogékony, érzékeny, már-már túlfinomult” főhősében a „századutó és a századelő művészetkultuszával” harmonizáló hőst látja: többek között Rilke Maltéjának, Thomas Mann Tonio Krögerének és Aschenbachjának, továbbá Justh Zsigmond, Ambrus Zoltán és Bródy Sándor regényhőseinek rokonát, aki „kivételes szenzibilitásával a művészet perspektíváján át fogja fel és értelmezi az őt környező világot”, s ennek alapján a monográfia szerzője Gergye László tanulmányára hivatkozva

tekinti e művet (Bodnár György egy korábbi megállapításával is egybehangzóan) „a magyar művészregény közvetlen előzményének” (1998; 98., 102., 110.).

A századforduló esztéta modernsége s az ezen időszakban ható, az artiztikum elvét hirdető stílusirányzatok (a szimbolizmus, az impresszionizmus, a szecesszió) motiváló erővel hatnak a művészregény műfajtipusára. Ez az első tényleges művészregények létrejöttének időszaka, mely időszak szerzői között nem egy olyan akad, aki több művészregényt (és művésznovellákat) is írt. Justh Zsigmond 1888-ban megírja a magyar irodalom első tényleges művészregényét (*Művészszerelem*), Ambrus Zoltán több művészregényt is ír (*Midás király*, 1891–92; 1906; *Giroflé és Girofla*, 1899; 1901; *Solus eris*, 1902–1903), Bródy Sándor pedig a naturalista korrajz és a karrierregény keretei között több alkalommal is kapcsolatba kerül a művészregény műfajtipusával, majd pályája végén megírja e regénytípus szempontjából leglényegesebb alkotását, a *Rembrandtot* (1925).

A magyar századforduló regénypalettája azt a felismerést nyújtja, hogy a művészregény ebben az időszakban nemcsak differenciálható, megkülönböztethető és hangsúlyos regénytípussá vált, hanem hogy módosította a világ regényben való megjelenítésének, ábrázolásának és elbeszélhetőségének addig ismeretes módozatait is. Az újabb irodalomtörténeti kutatások kontextusából Gyarmati Krisztina idevágó észrevételét idézném, aki az időszak egyes művészregényei kapcsán egyenesen esztétista paradigmaváltásról beszél. A századvég/századforduló regényeinek a művészregény felőli újraolvasása ugyanakkor bizonyos mértékben kérdéssé teszi az irodalomtörténet azon általánosító kijelentéseit, miszerint az időszak magyar irodalmában sok a művészregény, s hogy egyes írók majdnem minden regénye e regénytípusba sorolható. Bródy Sándor korábbi regényei pl. arra utalnak, hogy a korában közkedvelté lett művésztéma nem mindig a tényleges művészregény műfajtipusán belül kap megfogalmazást.

Az esztétizmus, a lélektaniség, az individualizmus által behatárolható magyar századelőn a művészregény műfajtipusán a korrajz látszik felülkerekedni. Ezt példázza Harsányi Kálmán regénye (*Kristálynézők*, 1914), majd Kaffka Margit *Allomások* (1914; 1917) című „esztétizált” korrajzregénye (és művészregénye) teremt egyensúlyt a korrajz- és a művészregény műfajtipusa között.

A húszas évektől kezdődően íródott művészregények mögött nem tapintható ki a korizlés századfordulón tapasztalt kohéziós ereje. Bródy Sándor szintén ide tartozó kései művészregénye a *Rembrandt*, Kosztolányi művészregényei (*Nero, a véres költő*, 1922; *Esti Kornél*, 1925–33; 1933), Márai Sándor *Szindbád hazamegy* (1940), valamint Füst Milán *A Parnasszus felé* című regénye a művészregény individuális, egyéni megvalósulásai. S míg Bródy, Kosztolányi és Márai művei individuális művészpórtrek – portréregények –, Füst

Milán művészregénye a goethei–kelleri, fejlődésregény-ívre épülő, hagyományosnak tekinthető változat újrafelvétele. Ily módon kapcsolódik *A Parnasszus felé* a világirodalomban a húszas évektől kezdődően zajló regénymegújító kísérletek közepette és után íródott, „hagyományos”-nak, „klasszikus”-nak mondható művészregényekhez: Werfel *Verdijéhez* (1924), Bulgakov *Mester és Margariájához* (1940), Hermann Hesse *Az Üveggyöngyjáték* (1943), Thomas Mann *Lotte Weimarban* (1939) és *Doktor Faustus* (1947) című regényéhez.

## 5.

A művészregényről folytatott vizsgálódásaim a XX. századi magyar irodalom hatvanas évekig íródott művészregényeire irányultak. A felölelt időszakon belül elhelyezhető életművek közül Szentkuthy Miklóse bizonyul érdemesnek továbbgondolásra. „Az alapképlet pedig az angol nominalizmus, a független arcképek, egyéniségek, majd ezek barokkos tobzódó sokasítása, utóbb az egyéniségeken belül és az egyéniségek között pólusok észlelése és képzése egy szándékosan neoprimitív, a »man of the street«-re, az utca emberére szabott embertani dualizmus szellemében, s végül az így nyert extenzív műveltség- és életanyag külön, paradox szintézise” – foglalja össze Radnóti Sándor Szentkuthy esszéinek regényírói eljárására is vonatkozatható vonásait. A további kutatások adhatnak választ arra a kérdésre, hogy a Szentkuthy-regényekben is formát öltő, a szintén Radnóti által megfogalmazott „kultúrhistoriai revü”, valamint a szerző 1950–60-as években íródott, ún. életregényei (*Divertimento*, 1957; *Doktor Haydn*, 1959; *Arc és álarc*, 1962; *Saturnus fia*, 1966; *Händel*, 1967) milyen szálakkal kötődnek a művészregény műfajtipusához.

## 6.

A XX. századi magyar művészregény alakulásraja köré vont világirodalmi háló feltérképezése során egyfelől a regénytípus világirodalmon belüli történeti formáit, másfelől a szüzséformálás hasonlósága szerint meghatározható változatait igyekeztem felvázolni. Az elsőként említett eljárás a világirodalom és a magyar irodalom művészregényei történeti vonásainak és alakulásrajának összevetéséhez, a szinkron változatok pedig az egymással összefüggésbe hozható művészregények analóg vonásainak kijelöléséhez nyújtottak támpontokat. A tipológiai kísérlet során meghatározott változatok azon felismeréshez vezettek, hogy a XX. századi magyar művészregények között a világirodalmi példákhoz hasonlóan fellelhető a művészregény fejlődésregény-vázra épülő

változata, gyakori a portréregény és a stílusregény változata, míg a műalkotást tematizáló, az ún. „ördögregények”, valamint a cirkusz ill. karnevál toposzára épülő, ún. bohócregények a vizsgált időszak magyar irodalmában a reflektálatlanabb művészregény-változatok közé tartoznak. A művészregény mint regénytípus leírásához azonban nemcsak az említett változatok megkülönböztetése, felismerése segít hozzá, hanem azok a motivikus összefüggések, toposzok, megfelelések is, amelyek alapján a művészregények megszólítják egymást. Ilyenek a több művészregényben is előforduló toposzok: a műterem, a műtermi beszélgetések, viták, ahol a művészet régi és új eszméi ütköznek meg, a képiállítások, amelyek az új művészi ízlés és a konzervatív közönség (ill. kritika) megütközésének színhelyei, a hangversenyek és fellépések, a művészet visszahúzó erőiként ábrázolt intézmények (pl. a konzervatív zsűri és kritika), a zenei, képzőművészeti vagy irodalmi műalkotások „mű a műben” formában való nyelvi megjelenítése, a művészetekre vonatkozó allúziók, a művészregények szövegét intellektualizáló, művészetre vonatkozó reflexiók, ars poeticák stb. A mellékszereplők körében jellegzetes hős a művész(h)ős(öke)t hátráltató és kihasználó műkereskedő vagy – épp ellenkezőleg – a művész fejlődését támogató mester. A művészregények legtöbbszörének végkicsengésében pedig ott a művészmagány.

## 7.

A művészregény műfajtypusát kiteljesítő regények köre tovább bővíthető olyan epikus alkotásokéval, amelyek részben tartalmazzák e regénytípus valamely vagy néhány műfajspecifikus jegyét – azaz valahol a művészregény határán helyezhető el. A kapcsolódás és eltérések ürügyén csupán felsorolásképpen említek meg néhányat: a művészregények egy tágabb holdudvarában helyezhető el pl. Flaubert *Az érzelmek iskolája* (1869), Anatole France *A vörös liliom* (1894) című regénye, Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzései* (1910) című műve; a XX. század magyar irodalmából ide tartozik Török Gyula *A porban* (1917), Szomory Dezső *A párizsi regény* (1929), Szerb Antal *Utazás és holdvilág* (1937), Móricz Zsigmond *Még új a szerelem* (1938), Ottlik Géza *Hajnali háztetők* (1957) stb. című regénye – bizonyítván azt a mindenkor tipologizálási gyakorlatból eredő felismerést, hogy nincsenek tiszta típusok, valamint hogy „sohasem fogunk olyan rendszerező elvre lelni, amely a regényfejlődés egészét »maradék nélkül« oszthatná fel, oly módon, hogy a rendszeren kívül ne maradnának »vegyes« kompozíciós, tematikai vagy stilisztikai elvekre utaló irodalmi tények”. (Ez utóbbit Aleksandar Flaker fogalmazta meg Henryk Markiewicz tipológiákkal szembeni kételyei nyomán.)