

Esztétizmus és művészregény

Esztétizmus alatt azt a Pór Péter által leírt kvázifilozófiai tételt értjük, amely a „létezés hierarchiájának tetőpontjára az esztétikai megjelenését helyezi”¹ E tömör meghatározás az esztétizmus kérdéskörét a művészetfilozófia területére korlátozza, szemben a dekadencia fogalmával, amely inkább társadalomtörténeti perspektívából kívánja magyarázni a tematikusan szinte azonos jelentéskört.² Másik kifejezésünk a művészregény. E műfajt a többi regénytípustól nehéz szigorúan elhatárolni, a csekély magyar szakirodalmi hagyományt³ követve a Herbert Marcuse által kijelölt irányt⁴ tekintjük mérvadónak: művészregény az, amelyben művész és társadalom konfliktusa emelkedik a regény tematikai középpontjába. Marcuse monográfiája a német művészregényekre korlátozódik, a magyar irodalom szempontjából azonban a francia művészregények is legalább annyira meghatározóak: ezek művészet és valóság problémája köré szerveződnek; inkább a művészetről, mint a művész személyéről szólnak.⁵ E két pólus, művész és társadalom, művészet és valóság a regénytípus két nagy hagyományának problémakörét jelöli: a német és francia művészregény tematikai horizontját.⁶ Ez beilleszkedik abba a két kronologikus művészeti fordulópontba, amelyet Hans Robert Jauss a *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne* című tanulmánykötetében kifejtett.⁷ Az első fordulópontot Friedrich Schiller nevéhez köti, aki a 18. század végén, a francia forradalom véres diktatúrába torkollása következtében a felvilágosodás eszméinek megvalósíthatóságát nem a politikai változásban, hanem az esztétikai nevelésben látta.⁸ Az esztétikai nevelés előfeltétele a szépművészet területének

¹ PÓR Péter, *Baudelaire kettős öröksége*, Alföld, 52(2001), 7. sz., 54.

² Richard GILMAN, *A dekadencia, avagy egy jelző különös története*, ford. FRIDLÍ Judit, Bp., Európa (Mérleg), 1990.

³ A művészregénnyel három magyar munka foglalkozik világirodalmi kitekintéssel és elméleti megalapozottsággal: HARKAI VASS Éva monográfiája (*A művészregény a 20. századi magyar irodalomban*, Újvidék, Forum, 2001), GERGYE László kismonográfiája (*Az arckép mágiája*, Bp., Universitas, 2004) és BODNÁR György tanulmánya (*A művészregény mint az intertextualitás korai formája*, *Literatura*, 34[1991], 3. sz., 224–238).

⁴ Herbert MARCUSE, *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.

⁵ Anne-Marie REBOUL, *Les Romans de l'artiste de tradition latine*, Paris, La Sorbonne, 1997, 26.

⁶ A művészregény francia és német típusát Kardeván Lapis Gergely elemezte Justh Zsigmond prózája kapcsán: KARDEVÁN LAPIS Gergely, *Versengő valóságok koncepciója az európai művészregényekben = Kódolvasók: irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880–1914*, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2012, 127–140.

⁷ Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2016.

⁸ *Uo.*, 120.

pontos kijelölése, leválasztva róla minden olyan ideologikus tartalmat, amely gátja a lélek nemesedésének. Jauss a művészet másik fordulópontját Charles Baudelaire nevével fémjelzi. Baudelaire költészetében jelentkezik ember és természet megnyugtató harmóniájának felbomlása: az evolúciós elmélet a panteizmus természetképét pusztítással fenyegető, kegyetlen életharc helyszínévé változtatta.⁹ Az ember létét nem a természetben rejlő transzcendens rend, hanem a társadalmi milió határozza meg; ennek az új természetnek, a civilizációnak a teremtője Isten helyett az ember. A schilleri elvek mentén fogalmazódik meg a német művészregény tematikus rendszere, a művész és társadalom szakadásának különböző fokozatait és lehetőségeit felvillantva, míg a francia művészregények az emberi teremtőerő határait teszik meg ábrázolásuk középpontjának. E két problémakört a luhmanni rendszerelmélet alapján Gerhard Plumpe irodalmi korszakok szerint tárgyalja, és bár témája az irodalmi autonómia, emblemikus példái mégis e regénytípushoz sorolhatók. A romantika irodalmi programját Goethe *Az ifjú Werther szenvedései* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) és Karl Philip Moriz *Anton Reiser* (1785–86),¹⁰ az esztétizmust Théophile Gautier *Maupin kisasszony* (*Mademoiselle de Maupin*, 1835) és különösen Joris-Karl Huysmans *A különc* (*À rebours*, 1884) című regényei mentén írja le.¹¹ A romantika programjában az irodalom és a többi társadalmi alrendszer viszonya került előtérbe, ezt követően Plumpe korszakolását az irodalmi ábrázolás anyagához köti: a realizmus/naturalizmus környezetreferencialitása és az esztétizmus rendszerreferencialitása¹² az a két pólus, amely között a 19. század irodalmi irányzatai elhelyezkednek.¹³ A német és francia művészregény tipológiája a rendszerelmélet felől is megközelíthető. A művészet önreflexiójának két alakzatával számolhatunk: a művész mint társadalmi létező jelenik meg a német Bildungsroman-típusú művészregényekben, míg a francia regénytípusban a külső valóság helyett maga a művészet tükröződik.¹⁴

1. Az autonóm művészet önreflexiója

A művészregények megjelenése szoros összefüggésben áll a művészetfogalom történeti változásaival. Larry Shiner *The Invention of Art* című monográfiájában a mai értelemben vett művészetet a 18–19. század találmányának tartja. Azelőtt, nem elkülönülve

⁹ *Uo.*, 148.

¹⁰ Gerhard PLUMPE, *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995. 65–96.

¹¹ *Uo.*, 138–159.

¹² Környezet- és rendszerreferencia kifejezések Rákai Orsolya Plumpe-interpretációjából származnak: RÁKAI Orsolya, *Gerhard Plumpe: A modern irodalom korszakai*, Helikon, 63(2017), 3. sz. 393–407.

¹³ Plumpe referencialitáselmélete a 20. századra is alkalmazható, Viktor Žmegač történeti regénypoétikájában az impresszionizmus és szecesszió kérdéskörében tárgyalja: Viktor ŽMEGAČ, *Történeti regénypoétika*, ford. RAJSLI Emese = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. ТОМКА Beáta, Bp., Jelenkor Kiadó, 1996, 99–170.

¹⁴ Ennek szélsőséges példája André Gide *A pénzhamisítók* (*Les Faux-monnayeurs*, 1926), című regénye, elemzéséhez lásd: Viktor ŽMEGAČ, *i. m.*, 110.

a többi mesterségtől, a művészet is a *techné* fogalma alá tartozott, és mint ilyen, valamilyen funkciónak volt alávetve, vallási, hatalmi vagy ismeretterjesztő célt szolgált.¹⁵ A szépművészet a kézművességből (*techné*) kivált, annál magasabb státuszú, csak esztétikai létezéssel rendelkező művészetet (*ars*) jelenti. A kézműves gyakorlással elsajátítható tudása mellett megjelenik a zseni fogalma: a gyakorlat által megszerzett tudást a született tehetség transzcendens eredetű ideája váltja föl. Ezt Shiner a művészet kopernikuszi fordulataként aposztrofálja, a 19. századot pedig a művészet apoteózisaként, amikor a művészet vallássá vált, a művész pedig e vallásnak papjaként jelent meg.¹⁶ Pierre Bourdieu *A tiszta esztétika keletkezéstörténetében* ezt a folyamatot a művészet átlényegülésének tartja, amelynek része a teológiai kifejezések megjelenése a művészetéről szóló filozofikus írásokban.¹⁷ Peter V. Zima *Der europäische Künstlerroman* című monográfiájában szintén egy kettéválás, mégpedig a művészet és társadalom kettéhasadásának történetén keresztül vizsgálja a regénytípust. Könyvének bevezetőjében szociológiai eszköztárral Niklas Luhmann munkáira támaszkodva a társadalmi differenciálódásban látja a művészetnek mint önálló társadalmi alrendszernek a megjelenését.¹⁸ Regénytörténete a 18. századi szekularizációból kiindulva három periódust határoz meg: művészet és társadalom egységét (amelyet Goethe *Wilhelm Meistere* fémjelez), társadalom és művészet romantikus hasadását (ennek Joseph von Eichendorff és E. T. A. Hoffmann a képviselői), valamint a művészet apoteózisát, amely Nietzsche filozófiájában és Mallarmé költészetében vált teljessé.¹⁹ Ian Hunter a 18. századtól eredeztethető autonóm művészet befogadói gyakorlatát, a műélvezetet személyiséggyakorlatként határozza meg, amely által az egyén esztétikai lénygé válik: a műélvezet „[o]lyan technikák és tevékenységek öntörvényű együttese, amelyekkel az egyének folyamatosan problematikussá tehetik tapasztalataikat, és egy esztétikai létezés szubjektumaként alakíthatják életvitelüket”.²⁰ Ezzel a személyiséggyakorlattal viszonyt alakít ki az *én* önmagával kapcsolatban, a műalkotás az önmaga tökéletesítéséért fáradozó szubjektum eszközévé válik.²¹ Mint minden személyiséggyakorlatnak, a műélvezetnek is célja van, mégpedig a sokoldalú személyiség kialakítása.²² A művészeti szférának ezt a máig meghatározó felfogását Hunter Friedrich Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*,

¹⁵ Larry SHINER, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 19–21.

¹⁶ *Uo.*, 192–196.

¹⁷ Pierre BOURDIEU, *A tiszta esztétika keletkezéstörténete*, ford. KERESZTÚRSZKI Ida = *A háló, a halászok és a halak*, szerk. RÁKAI Orsolya, Bp., Osiris, 2001, 11–21.

¹⁸ Peter V. ZIMA, *Der europäische Künstlerroman; von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen, A. Francke Verlag, 2008, 2–11.

¹⁹ ZIMA, *i. m.*, 31.

²⁰ Ian HUNTER, *Esztétika és kritikai kultúrákutató*, ford. PÁSZTOR Péter = *A kultúra szociológiája*, szerk. WESSELY Anna, Bp., Osiris–Láthatatlan Kollégium, 1998, 85.

²¹ *Uo.*, 77.

²² *Uo.*, 80.

1795) című írására vezeti vissza. Schiller maga is alapidokumentumként hivatkozik leveleire, az „esztétikai állam” alkotmányának első megfogalmazásának tartja őket.²³ Bourdieu felhívja a figyelmet, hogy a művészi autonómia létrejöttének egyik velejárójára az önreflexivitás;²⁴ Ian Hunter szintén az önreflexiót emeli ki, mint az autonóm esztétikai kultúra legfontosabb jellemzőjét.²⁵ Az öntudat egyben önmeghatározást is igényel, azaz önreflexiót, amelynek irodalmi formája a művészregény. Ebben az értelemben írja Bodnár György, hogy a művészregény „foncsorozott tükör, amelyben azonban már nem az író kívüli valóság jelenik meg elsősorban, hanem az író mint művész”.²⁶

2. Schiller esztétikai állama

Saját korát, a 18. század végét Schiller így jellemzi:

az egyik oldalon a kitágult tapasztalat és a határozottabb gondolkodás szükségessé tette a tudományok élesebb szétválasztását, a másikon az államok bonyolult óraműve a rendek és foglalkozások szigorúbb elkülönülését, szétszakadt az emberi természet belső köteléke is, s vészes harc osztotta meg harmonikus erőit. [...] Szétszakadtak most az állam és az egyház, a törvények és az erkölcsök; az élvezet elvált a munkától, az eszköz a céltől, az erőfeszítés a jutalomtól.²⁷

A szubjektum e széttöredezett világban nem képes a teljesség megélésére, hanem a külvilág mintájára „az ember maga is csak mint töredék képezi ki saját magát, örökké csak a keréknek, amelyet hajt, egyhangú zaját hallva, tudományának lesz lenyomatává”.²⁸ Ennek oka a történelmi fejlődés, a tudományágak egyre élesebben elválasztott és egyre nagyobb tudást összefogó halmazai. Az ókori görög ember egy diszpozíciója volt az emberi teljességnek, e diszpozíciók határai nem váltak el élesen egymástól, hanem organikusan kapcsolódva alkották az emberi létezés egészét, ezzel szemben a modern állam óraműként működik, az egyes részek csak szolgálják az egészet funkciójuk szerint, de nem részesülnek annak teljességéből.²⁹ Az autentikus lét szabadságot adott az egyénnek, míg a mechanikus, művi világ töredékes létezését tud csak biztosítani. Mivel a történelmi fejlődés iránya visszafordíthatatlan, az antik világ teljességét lehetetlen visszaállítani, ezért „természetünk e totalitását, amelyet tönkretett a mesterkéeltség, [szükséges, hogy] ismét helyreállítsuk egy magasabb

²³ Friedrich SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, ford. SZEMERE Samu = Uő, *Válogatott esztétikai írásai*, szerk. VAJDA György Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1960, 276.

²⁴ BOURDIEU, *i. m.*, 27.

²⁵ HUNTER, *i. m.*, 81.

²⁶ BODNÁR, *i. m.*, 226.

²⁷ SCHILLER, *i. m.*, 185.

²⁸ *Uo.*, 184.

²⁹ *Uo.*, 172.

mesterkéltég által”.³⁰ Ez a magasabb mesterkéltég a szépművészet, amely az embert „természetének megfelelően, a korlátozott állapotot visszavezeti egy abszolútra, és az embert önmagában befejezett egésszé teszi”.³¹ A művészet kívül áll mind a tudás, mind az erkölcs birodalmán, ugyanis „egyaránt alkalmatlan a jellem megalapozására és a fej felvilágosítására”.³² Ez a kívülállás teljes szabadságot ad a szellemnek: „Az erők félelmes birodalma és a törvények szent birodalma közepett az esztétikai alakítóösztön észrevétlenül dolgozik egy harmadiknak, a játék és a látszat vidám birodalmának felépítésén; ebben leveszi az emberről a bilincseket s [...] megszabadítja mindattól, aminek kényszer a neve, mind a fizikai, mind a morális életben.”³³ Ebben a kivételes állapotban éri el a szellem azt az áhított szabadságot, amelyben kibontakozása lehetőségessé válik. Ez azonban nem jelent erkölcsi szabadosságot vagy tudatlanságot: az esztétikai állapotból egyenesen következik a morál és kötelesség eszméje, az esztétikai ember számára csak alkalom kell, hogy „hős és bölcs váljék belőle”.³⁴ Schiller az esztétikai állapotból vezeti le a jó műalkotás ismérveit. Kant esztétikájától nem függetlenül, a szépnek mentesnek kell lennie minden érdektől (mivel az érdek szintén kényszerként tartja fogva a szellemet), ezért a műalkotás témája, tartalma korlátozó erővé válik: „csak a formától várható igazi esztétikai szabadság”.³⁵ A jó műalkotás „esztétikai látszat, azaz olyan látszat, amely sem nem akar realitást képviselni, sem nem kell hogy a realitás őt képviselje”,³⁶ a valóságtól kellő távolságot tartva biztosítja a lélek megnevesedését. Schiller esztétikai célkitűzései érvényesülnek Goethe *Wilhelm Meister tanulóéveiben*. A művészet Wilhelm lelki fejlődését szolgálja, hogy érett személyiségként a társadalom hasznos tagja lehessen. Goethe koncepciójának hatása a német művészregényekre nézve meghatározó erejű volt: Novalis a *Heinrich von Ofterdingenben* (1802) polemizálva Goethével, a valóságot a művészet alá rendelte; E. T. A. Hoffmann a *Murr kandúr életszemléletében* (*Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 1820–1822), a művészet és valóság egységének lehetetlenségét parodisztikusan ábrázolta. Gottfried Keller *Zöld Henrikjében* (*Die grüne Heinrich*, 1879–1880) a Goethe-regény elbukó mellékszereplőinek sorsát, a művészetért mindent feláldozó hős tragikus történetét formálja meg. Képtelen beilleszkedni a társadalomba Georg Spitteler *Imago* (1906) című regényének főhőse, de Thomas Mann regényhősei, *Tonio Kröger* (1903) vagy Adrian Leverkühn a *Doktor Faustusban* (1947) különböző mértékben, de szintén tragikus egzisztenciális veszteségként élik meg a művészetért feláldozott egyéni boldogságot és társadalmi izolációt. E regénytípushoz a magyar irodalomban talán legközelebb Füst Milán 1961-ben megjelent *A Parnasszus felé* című regénye áll, a korai magyar művészregényekben,

³⁰ Uo., 190.

³¹ Uo., 227.

³² Uo., 240.

³³ Uo., 274.

³⁴ Uo., 249.

³⁵ Uo., 245.

³⁶ Uo., 266.

Gyulai Pál *A vén színészében* (1851) vagy Asbóth János *Álmok álmodójában* (1878) a személyiségfejlődés inkább háttérként szolgál, az életút helyett művészet és valóság kérdése kerül a cselekmény középpontjába. A századfordulón a francia irodalom hatása érvényesült; Justh Zsigmond *Művészszerelem* (1888), Ambrus Zoltán *Midas király* (1906) vagy Malonyay Dezső *Az utolsó* (1895) című regénye Émile Zola és Joris-Karl Huysmans műveinek mintáit követik.

3. Az emberi teremtés

Schiller a művészetet a személyiségfejlődés eszközeként határozta meg, a műalkotásnak így biztos távolságot kell tartania a valóságtól: „sem nem kíván realitást képviselni, sem a realitásnak nem kell képviselnie őt.”³⁷ A francia művészregények cselekményét nem a művész mint társadalmi lény, hanem a schilleri szabály áthágására tett kísérlet mozgatja: a művészet és valóság határátlépésének a kísérlete. Ennek ősképe a Pygmalion-mítosz, amely a francia művészregények gyakori hivatkozási pontja. A teremtő művész pygmalioni törekvései a Prométheusz-mítosz jelentéskörével együtt jelentkeznek. A mítosz funkciója a fogalmilag nem megragadható ábrázolása szimbolikusan, egy történeten keresztül, ekként az ember tapasztalatát és helyzetét magyarázza meg a világban,³⁸ azaz a művész és művészet értelem számára nehezen felfogható viszonyát teszi megragadhatóvá. Mindkét mítoszban közös, hogy az anyag élővé csak isteni erővel válhat: Pygmalion tökéletes szobra isteni segítséggel elevenedik meg, Prométheusz az istenektől ellopott tőzzel ajándékozza meg az általa alkotott lényeket, hogy emberekké váljanak. A titán alakját Nietzsche *A tragédia születésében* a teremtő művész szimbólumának tekinti.³⁹ A bibliai bűnbeeséstől eltérő módon lázad az istenség ellen Prométheusz: Ádám és Éva bűne az volt, hogy a jó és a rossz tudásával kívántak Istenhez hasonlatossá válni, Prométheusz azonban a tűz ellopásával az isteni természetet rabolta meg.⁴⁰ A két ősbűn között Nietzsche szerint alapvető különbség, hogy Ádámmal szemben Prométheusz bűne és bűnhődése megdicsőül.⁴¹ A görög mítoszban nincs mély morális vonatkozása az isten elleni lázadásnak, azt pusztán a hatalmi szférák illetéktelen határátlépése miatt sújtja büntetés. Ez a mozzanat a művészet és morál dilemmájának szempontjából jelentős: a teremtő művész kívül áll a keresztyén erkölcsiség keretein. Balzac *Az ismeretlen remekmű* (*Le chef d'oeuvre*

³⁷ Uo., 226.

³⁸ Paul RICOEUR, *Az „eredendő bűn” jelentéséről*, ford. Miss Zoltán = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 1999 (Osiris Könyvtár. Irodalomelmélet), 88–89.

³⁹ Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése; avagy görögség és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., Magvető, 1986, 95.

⁴⁰ Uo., 96.

⁴¹ Uo., 97.

inconnu, 1831) című elbeszélésének festője szerint a tökéletes műalkotás létrehozása egyben teremtés is:

Amiért időnként asztal tetején álló meztelen nőkre bámultok, már azt képzelitek, hogy a természetet adjátok vissza, hogy festők vagytok, hogy kiloptátok az isteni titkot! [...] Az az érzésem, hogy ha kezemet ehhez a tökéletesen gömbölyű nyakhoz érinteném, a márvány hidegsége csapna meg! [...] Prométheusz fáklyája nemegyszer kialudt a kezemben, több helyütt pedig nem is érintette festményedet az isteni láng.⁴²

Frenhofer mester örületében látta a célja elérését, azaz a művészet valósággá vált: „Olyan mélység van ezen a vásznon, levegője annyira valóságos, hogy nem tudjátok megkülönböztetni a környező levegőtől. Hova lett a művészet? Elveszett, eltűnt.”⁴³ Émile Zola *A mestermű (L' Oeuvre*, 1886) című regényében a főhős művészetében szintén a teremtés vágya uralkodik: „embereket létrehozni az egyetlen mód, hogy Istenné legyünk.”⁴⁴ A pogány mítoszok alapján értelmezett művészet kívül áll a morál szféráján: „minden művészet erkölcstelen”⁴⁵ – írja Oscar Wilde *A kritikus mint művészben*; a Wilde esztétikai nézeteire nagy hatással lévő⁴⁶ Théophile Gautier regényhőse a morált szintén művészetellenes magatartásnak tartja: „Krisztus beburkolta a világot szemfödőjébe. A szépség kénytelen pirulni önmaga miatt és halotti leplet öltetni.”⁴⁷ Dorian Gray saját lelkét egyenesen az ördögnek ajánlja, hogy önmagát műalkotásként komponálhassa meg, míg a portré a valóságnak megfelelően öregszik és torzul. „Valóban, a világ tisztán esztétikai magyarázatának és esztétikai igazolásának [...] nincs nagyobb ellentéte a keresztény tanításnál”⁴⁸ – írja Nietzsche összefoglaló jelleggel a már idézett munkájában.

4. Az esztétista művészregény

A német művészregények taglalásakor Herbert Marcuse megjegyzi, hogy a *Heinrich von Oftendingen* kategorikusan nem tekinthető művészregénynek, mivel teljes mértékben hiányzik belőle egy lényegi kettősség, a művészet és empirikus valóság konfliktusa.⁴⁹ Ezt a megfigyelést tovább gondolva leírhatóvá válik az a lényegi különbség, amely miatt Balzac vagy Zola művészetéről szóló elbeszélései megmaradnak a realizmus/

⁴² Honoré de BALZAC, *Az ismeretlen remekmű*, ford. Réz Ádám = Uő, *Emberi színjáték IX. (Filozófiai tanulmányok)*, szerk. GYERGYAI Albert, SZÁVAI Nándor, Bp., Magyar Helikon, 1964, 15–16.

⁴³ Uő., 67.

⁴⁴ Émile ZOLA, *A mestermű*, ford. ÉBER László, Bp., Révai, 1925, I, 84.

⁴⁵ Oscar WILDE, *A kritikus mint művész*, ford. BÁLINT Lajos, Bp., Genius, 1924, 108.

⁴⁶ ANGYALOSI Gergely, *Esztétizmus, esztétizáló modernség* = Uő, *Rejtett fényforrások*, szerk. MARSÓ Paula, Bp., Kijarat, 2015, 165.

⁴⁷ Théophile GAUTIER, *Maupin kisasszony*, ford. BENEDEK Marcell, Bp., Genius, [1922], II, 11.

⁴⁸ NIETZSCHE, *i. m.*, 16.

⁴⁹ MARCUSE, *i. m.*, 92.

naturalizmus ábrázolási konvencióinál, szemben Huysmans programadó regényével.⁵⁰ Ennek megértéséhez a regény műfajának néhány jellegzetességére szükséges kitérnünk. Az újkori regényirodalom egyik alapművének Cervantes *Don Quijotéját* tartja az irodalmi köztudat. Itt jelenik meg először Lukács György szerint a regény alapproblémája, a *Külső és Belső* meghasadásának az élménye, amelyben „én és világ lényegi különbözősége” fejeződik ki.⁵¹ Don Quijote tetteit nem a közösség nevében viszi véghez; másik valóságban mozog, amely eltér a regényben ábrázolt realitástól. Hamvas Béla szintén egy kettősségből származtatja a regény eredetét. *Regényelméleti fragmentumában* éles különbséget tesz valóság és realitás között: a realitás a valóság konvencionális és kizárólagosságra törekvő interpretációja.⁵² A regényben ez a realitás jelenik meg valóságkonvencióként,⁵³ a regényhős ezzel szemben építi a maga személyes történetét, azaz a közösség által elfogadott realitástól eltérő, sajátos valóságértelmezését: ezzel egybehangzóan írja Mihail Bahtyin, hogy a regény a „nem hivatalos szó és a nem hivatalos gondolat”.⁵⁴ A regény belső struktúrája André Gide szerint „a valóságos világnak és a róla nyert képzeletünknek a küzdelme, [...] az a mód, ahogyan a látszatok világa ránk erőlteti magát, s ahogyan mi megpróbáljuk a külső világra erőltetni egyéni értelmezésünket”.⁵⁵ Két párhuzamos, disszonáns valóságértelmezés mozgatja tehát a regény cselekményét; Lukács, Hamvas és Bahtyin is e kettősségből kiindulva választja el a regényt az eposztól. Az eposz világában a történet az abszolút múlt birodalmában játszódik, az elbeszélő és a hallgatóság világánál jóval magasabb szintű érték-idő dimenzióban.⁵⁶ Zárt, befejezett egész, amelyet áthatolhatatlan distancia választ el a mindenkori reális időtől – a regény ezzel szemben mindig a jelenhez kapcsolódik.⁵⁷ Az eposzi elbeszélő nem rendelkezik többlettudással a szereplőkhöz vagy a hallgatósághoz képest, a regény narrátora ezzel szemben változatos értékítélettel viszonyulhat a történethez sajátos nézőpontrendszer szerint. A valóságértelmezések, nézőpontok a szövegben szólamokat alkotnak, amelyeket Wolf Schmid összefoglaló igényű munkája részletesen elemez.⁵⁸ Egy szólam nézőpontrendszerét az alábbi öt szinten különbözteti meg: térbeli nézőpont, ideológiai vagy világnézeti beállítottság, az elbeszélő időbeli távolsága a történet idősíkjához képest, nyelvi regiszterek

⁵⁰ TAKÁCS Ferenc, *Visszajáról: Huysmans, Kosztolányi, Nabokov*, *Mozgó Világ*, 29(2003), 2. sz., 115–121.

⁵¹ LUKÁCS György, *A regény elmélete*, ford. FODOR Géza = Uő, *A heidelbergi esztétika és művészetfilozófia; A regény elmélete*, Bp., Magvető, 1975, 493.

⁵² HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum*, *Literatura*, 12(1988), 3. sz., 227–235.

⁵³ Plumpe szintén a valóságkonvenció fogalmával írja le a realizmust: PLUMPE *i. m.*, 105–107.

⁵⁴ Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény: A regény kutatásának metodológiája*, ford. HETESI István = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1994, 46.

⁵⁵ André GIDE, *A pénzhamisítók*, ford. RÉZ Pál, Bp., Európa, 1981, 204.

⁵⁶ BAHTYIN, *i. m.*, 38.

⁵⁷ *Uo.*, 57.

⁵⁸ Wolf SCHMID, *Narratology (An Introduction)*, trans. Alexander STARRIT, Berlin, Gruyter, 2010.

különbsége és érzékelésbeli eltérések.⁵⁹ A regény különböző szólamai miatt polifonikus műfajnak tekinthető – e zenei kifejezés irodalomelméleti meghonosítása Mihail Bahtyinnak köszönhető, aki Dosztojevszkij regényszerkezetének leírására használta metaforikus értelemben.⁶⁰ Definíciója szerint a polifonikus regény csak Dosztojevszkij regényeire vonatkozatható,⁶¹ mivel az orosz szerző műveiben a szereplők nézőpontja nincs alávétve az elbeszélő szólamának, az orosz író regényeit csak az egymással el-
lentétes szólamok alkotják, amelyek között semmiféle rendező harmóniát nem fedezhetünk fel.⁶² A polifónia csirái Cervantesnél és Balzacnál is megjelennek,⁶³ szemben a romantikus elbeszélő tudatának és ideológiájának teljes mértékű érvényesülésével.⁶⁴ A részleges polifónia kapcsán Balzac neve nem véletlen, hiszen a realizmusra jellemző eljárás, hogy az elbeszélő és a mellékszereplők a társadalmi normákat képviselik, ettől különül el élesen a főhős szólama.⁶⁵ Bahtyin elmélete a német és francia művészregények tematikus megkülönböztetése helyett egy másik törésvonalra világít rá. Balzac és Zola művészregényeiben éppúgy külön szólamot képvisel a főhős és az elbeszélő, mint a német művészregények emblematisztikus darabjában, a *Tonio Kröger*ben. A realista elbeszélő az olvasó társadalmi normáit képviselő szólama miatt nem az esztétikumot állítja a létezés hierarchiájának csúcsára, mivel a művészt mint társadalmi jelenséget ábrázolja. Huysmans regényében viszont az elbeszélői szólam teljesen a főszereplő nézőpontjához hasonul, a regény szinte csak az elbeszélő monológ és az idézett monológ közötti állandó váltásra szorítkozva jeleníti meg a történetet.⁶⁶ Ennek esztétikai értékét maga a szöveg is elismeri, amikor Petronius *Satyricon*ját tartja az antikvitás legélvezetesebb olvasmányának azért, mert a narrátor értékelő és elemző attitűdje teljesen elmarad az ábrázolásból. Wilde a *Dorian Gray arcképében* a bonyolultabb és sok szereplőt mozgató cselekményben következetesen érvényesíti, hogy minden történést a szereplők tudatán keresztül mutat be az elbeszélő – magát a portrét is csak a három főszereplő, Basil, Henry és Dorian reakcióiból ismerjük. A nézőpont szerepének fölértékelődése egy fokozata annak a folyamatnak, amely az ábrázolt valóság helyett magára

⁵⁹ Uo., 89–118.

⁶⁰ Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij polifonikus regénye a szakirodalom tükrében*, ford. KÖNCZÖL Csaba = Uő, *A szó esztétikája: Válogatott tanulmányok*, szerk. KÖNCZÖL Csaba, Bp., Gondolat, 1976, 80.

⁶¹ Bahtyin 1929-ben megjelent tanulmánya nem hivatkozik Gide 1925-ös regényére, amelyben J. S. Bach fűgáinak többszólamúsága írói ideálként jelenik meg: „Értsék meg: olyasmit szeretnék csinálni, mint a fűga művészete. S nem tudom belátni, hogy ami lehetséges a muzsikában, miért ne volna lehetséges az irodalomban...” (GIDE, *i. m.*, 189).

⁶² BAHTYIN, *Dosztojevszkij polifonikus regénye...*, *i. m.*, 44.

⁶³ Uo., 69–70.

⁶⁴ Uo., 41.

⁶⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A realizmus mint történeti irányzat* = Uő, *Kemény Zsigmond*, Pozsony, Kalligram, 2007, 26.

⁶⁶ Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok: A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban*, ford. GÁCS Anna, GOLÁCS Ákos, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 97–98.

a szövegre, az irodalmi nyelvre helyezi a hangsúlyt. Plumpe ebben a mozzanatban látja a romantikában induló irodalmi autonómia kiteljesedését, amikor a referencialitást leküzdő nyelv önmaga válik széppé.⁶⁷ A *poesie pure* eszméje ez, amelyben a szó külső kontextus nélkül áll, az írásmód győzelme a mondanivaló fölött.⁶⁸ Ezzel párhuzamosan az esztétizmus prózában a nézőpont felértékelődésével született meg a *roman pure* eszméje, a tiszta regény André Gide *A pénzhamisítók* (*Les Faux-monnayeurs*, 1926) című művében. Az önmagát ábrázoló regény,⁶⁹ amelyben egy téma különböző nézőpontokon keresztül, különböző szövegekben ismétlődik meg, magának a regényírásnak a folyamatát ábrázolja. „Értsék meg: olyasmit szeretnék csinálni, mint a fűga művészete. S nem tudom belátni, hogy ami lehetséges a muzsikában, miért ne volna lehetséges az irodalomban...”⁷⁰ E regénykísérletben ugyanúgy „összeolvad elmélet és gyakorlat”,⁷¹ mint Bach ciklusában. E kísérletek tétje annak bemutatása, hogyan válik – Plumpe terminológiájával élve – médiumból műalkotás, a témából fűga, a valóságból regény. Harkai Vass Éva Krúdy *A vörös postakocsi* (1913) és a *Hét Bagoly* (1922) című műveit Gide kísérletéhez hasonlítja, mivel (főleg a *Hét Bagolyban*) egy regény megírásának, az *Udvarlás könyvének* keletkezését mutatja be. Krúdy regényírói módszere azonban éppen ellentétes Gide többszólamúságával: nincs egyénített szereplői szöveg, *A vörös postakocsi*ban Alvinczy Eduárd bemutatása esetében csak a következő fejezet elején értesülünk arról, hogy a szöveg nem az elbeszélő, hanem Rezeda Kázmér leírása volt. Krúdynál nem a valóság válik irodalommal, hanem maga az irodalom ölt regényformát, az irodalom kultusza felszámolja a valóságkonvenciót, ahogy arra Fábri Anna rámutatott.⁷² Valóságábrázolás helyett az emlékek esztétizáló ereje uralja a regényvilágot,⁷³ az emlékezés asszociációs folyamatai miatt a líra és a romantika világát idézték föl az értelmezőkben.⁷⁴ Gide és Krúdy ugyanúgy az esztétizmus önreferencialitásának végpontjai; az egyik önmagát tükröztetve a regény valóságábrázolását teszi próbára, a másik eloldja magát tőle, és csak mint irodalom mutatja meg önmaga irodalmiságát.

⁶⁷ PLUMPE, *i. m.*, 160.

⁶⁸ Roland BARTHES, *Az írás nulla foka*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor = Uő, *A szöveg öröme*, szerk. BABARCZY Eszter, Bp., Osiris, 1996. 42, vö. BOURDIEU, *i. m.*, 36.

⁶⁹ BODNÁR, *i. m.*, 227.

⁷⁰ GIDE, *i. m.*, 189.

⁷¹ Christoph WOLFF, *Johann Sebastian Bach; A tudós zeneszerző*, ford. SZÉKY János, Bp., Park Könyvkiadó, 2009, 498.

⁷² FÁBRI Anna, „Egykor regényhős voltam...”. *Az irodalom kultusza Krúdy műveiben = Az irodalom ünnepei. Kultusztörténeti tanulmányok*, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2000. 49.

⁷³ MESTERHÁZY Balázs, *Az elsajátítás alakzatai. Emlékezés, álom és történet Krúdy Gyula Szinbádjában = Az elbeszélés módozatai*, szerk. JÓZSAN Ildikó – KULCSÁR-SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 266–280.

⁷⁴ SÖTÉR István, *Romantika és realizmus*, Budapest, Szépirodalmi, 1957, 573–559; vö. GÁSPÁRI László, *A századvégi novella lirizálódásáról*, Budapest, Akadémiai, 1983.