

A KÉSŐROMANTIKUS REALIZMUSTÓL A MODERNITÁSIG

STENDHAL (1783–1842)

Henry BEYLE a művészettörténész WINCKELMANN szülővárosáról, a német Stendhalról nevezte el magát szerzőként. A rengeteg utazással, szenvedélyes szerelmekkel, a műalkotások csodálatával jellemezhető magatartása nyomán terjedt el a „beylizmus” kifejezés: mindennél jobban tisztelni a szenvedélyeket, élet és művészet elválaszthatatlan egységében. Eszménye a teljes ember, de a felvilágosodás teljes embere, aki még érzelmeit is a rációnak rendeli alá (ld. kristályosodási elméletét). Úgy hírlík, írás előtt mindig Napóleon törvénykönyvéből, a *Code Napoleon*-ból olvasott pár oldalt, hogy stílusa megfelelően tárgyilagos és száraz legyen.

VÖRÖS ÉS FEKETE. (alcím: Krónika 1830-ból)

„Julien Sorel szegény, paraszti származású fiú; a plébános latinra tanítja, házitanító lesz egy Franche-Comté-i nemesnél, de Rênalnál, és elcsábítja ennek feleségét. Amikor a gyanú kipattan, elhagyja a házat, és papnövédeknek megy. Az igazgató titkári állást szerez neki de la Mole márkinál Párizsban. Hamarosan nagyvilági emberré válik és szeretőjévé teszi de la Mole kisasszonyt, aki feleségül akar menni hozzá. De Rênalnának egy levele cselszövő hipokritának (képmutatónak) festi le. Julien dühében kétszer rálő pisztolyával; halálra ítélik és kivégzik.” (Rövid cselekményösszegzés Hippolyte Taine pozitivistá szemléletű francia történetíró-filozófustól.)

- o **karrierregény**, lélektani regény
- o az alcím a hitelesség látszatát kelti, a történet **valószerűségét** nyomatékosítja (egy valóban megtörtént, újságokban megjelent esetből merítette az ötletet)
- o a regénytér a regényidőhöz hasonlóan valószerű
- o a cselekmény **okszerűen** halad előre (**metonimikus** elbeszélés)
- o idővezetése **lineáris**
- o cím: katonaság–papság, a rulett színei (a szerencse forgandósága); láng–sötétség, élet–halál, szenvedély–üresség
- o Julien Sorel magatartását két szöveg befolyásolja meghatározóan: Napóleon hadijelentéseit és *Szent Ilonai-i Naplóját* olvassa (a társadalmi siker példjaként), illetve Rousseau *Vallomásait* (az öntörvényű lelkiség mintája). Betéve tudja az *Újszövetséget*, de az igazi jelentéssel nem bír számára, csupán műveltsége fitogtatására szolgál. Szerepei közt Tartuffe, Don Juan és Jago is felbukkan.
- o Julien teljességre törő szenvedélye **romantikus**, beilleszkedési kísérletei és erkölcsi értékvesztése **realista** vonásai jellemének.
- o Folyton elemzi saját cselekedeteit, reakcióit, bírálja önmagát; a regény egyik meghatározó közlésformája a **belső monológ**.

FLAUBERT (1821–1880)

Apja neves sebész volt, ő jogot tanult, de nem fejezte be tanulmányait; a család jómódja megengedte, hogy életet végéig függetlenségben alkothasson. A *Bovarynén* 1851-ben kezdett dolgozni, a regény 1857-ben jelent meg (A *romlás virágaival* egy évben).

BOVARYNÉ (alcím: Vidéki erkölcsök)

Realista vonások: valószerű, időben és térben pontosan elhelyezhető történet, ok-okozati viszonyok mentén mutatja be *Charles Bovary* és *Emma Rouault* életének és házasságának történetét. De másképp, mint ahogy Stendhal vagy Balzac tenné. Nem egyenes vonalban előrehaladó életutakat alkot, hanem körkörös ismétlődő epizódokból, önmagukban visszatérő helyzetekből építkezik. Feszés szerkezet, kivételesen pontos nyelvhasználat jellemzi.)

A mű hangnemének újdonsága a komikum: Charles Bovary (neve beszélő, a latin *bos*, *bovis* ’ökör’ szót idézi) már iskolásfiúként nevetség tárgya, példátlan szorgalma nehézfűjűséggel társul, orvosként a tévedéstől félve enyhe gyógyszereket ír fel betegeinek. Bárgyú gyanútlanossággal segédkezik második feleségének házasságtörésében is.

A címszereplő hasonlóképp komikum tárgya: élete irodalmi olvasmányélményeinek utánzása (vö. *Don Quijote*). Az igazi élményt romantikus olvasmányai alapján keresi; gyakran zavarja szerelmesének fizikai jelenléte az ábrándozásban. Ez a túlzott utánzás vált át hirtelen valóságos szenvedélybe, szabadulásvágyba, végül az önpusztításba.

A regény jól tagolható drámai jelenetekből építkezik, nem követi a realista hagyomány folyamatos idővezetését és történetmondását. A csomópontok köré szerveződő regénykonstrukció az idő, a történet és az alakok széttagozását eredményezi: a káosz, az idő múlásának értelmetlensége, az emberi lét fogyatkozott volta és a kitörés lehetetlensége sejlik fel.

A regény motivikus hálózata és utalásrendje a **metaforikus elbeszélésrend** irányába mozdítja a szöveget. Például a szűkösséget jelző, visszatérő motívum az ablak, a mi a fürkészés, a leleplezés és az elvágyódás szimbóluma. Ilyen például az első feleség és Emma narancsvirágos menyasszonyi csokra is.

A regényműfaj alakulástörténetének egyik legfontosabb újítása Flaubert **szenvtelen elbeszélői nézőpontja**, melynek következtében az elbeszélő háttérbe szorul (mint a modernitás lírai énje). Nem magyarázza hősei érzelmeit, nem ítélkezik felettük, hanem cselekedtetni őket, az értékelést pedig az olvasóra bízta. A Bovaryné másik jelentős újítása a látószög szinte észrevétlen, folytonos mozgására épülő **nézőponttechnika**. Az elbeszélő először többes szám első személyben szólal meg, majd Charles Bovary nézőpontja érvényesül, végül Emma nézőpontjából folytatódik és fejeződik be a történet. Közben más nézőpontok is beúsznak a szövegbe (pl. Emma szeretőié). Ez a nézőponttechnika elbeszélői távolságtartást eredményez és viszonylagosítja az értékrendet. Együttal ellehetetleníti az olvasó szereplőkkel való azonosulását.

A regény megjelenése után Flaubert-t perbe fogták erkölcs- és vallásgyalázás vádjával. A védő épp azzal tudta visszautasítani a vádat, hogy a szövegből nem dönthető el, hogy a szerző (narrátor) egyetért-e a házasságtörő asszonnyal.

A MODERN DRÁMA KIALAKULÁSÁRÓL

Az újkori drámát sokáig a kiélezett konfliktusok jellemezték, amelyben a cselekményt a szereplők jelen idejű tettei és párbeszédei (beszédtettei) alakították. A modern **drámában a konfliktusok tartalmi a külső szférából a belsőbe kerülnek, az emberi ütközések lélektani síkra helyeződnek át**. A határozottan körvonalazott (állandó) jelentések elbizonytalanodásával a modernségben egyre kevésbé teremthetők meg a tragikus világlátás hagyományos feltételei. A tragikum ugyanis – mint egy adott szituációban bekövetkező végletes-végzetes veszteség tapasztalása – az individuum abszolút státuszához és az értékrend egyetemes felfogásához kötődik. A 19. század második felétől így egyre nagyobb teret kap a tragédia és a komédia között elhelyezkedő **középfajú dráma**, a világrend totalitás-képzetétől való távolodást, az individuum magára hagyatottságát, dinamikus-változékony önértését dramatizáló **színmű**. Az ember nem erkölcsi normákhoz, hanem szerepekhez, státuszokhoz (apa, férfi, nő, anya, bankigazgató, orvos, művész, hivatalnok) kezdett alkalmazkodni, ezek pedig ritkán összeegyeztethetők a személyiség legbensőbb tartalmaival. A drámában nem nagy egyéniségek, hősök, hanem hétköznapi emberek jelennek meg.

A drámai akció szerepe visszaszorul, ha egyáltalán van konfliktus, az lélektani meghatározottságú. Vagy

- a jelen viszonyait meghatározó múlt uralkodik el a drámavilágon (IBSEN, **analitikus dráma**) vagy
- az eseménytelenség (CSEHOV, *Három nővér*, *Sirály*, *Cseresznyés kert*; **drámaiatlan dráma**).

Ugyanakkor felerősödik a gondolati-filozófiai tartalom, a dráma intellektualizálódik, lírai és epikus jellemzőket is felmutat. A drámanyelv retorizáltsága és poétikussága helyett a beszéd a hétköznapihoz és a prózához közelít, és egyre nagyobb szerepre tesz szert az elhallgatás, a hiány, a csend vagy az egymás mellett elbeszélő, monológ-szerű dialógus.