

Pál József

A NEOKLASSZICIZMUS FOGALMÁRÓL

A neoklasszicizmus fogalmának azt a jelentését, amelyben mi használjuk, az olasz kritika vezette be. A terminusnak a magyar irodalomtudományban Szauder József¹ szerzett polgárjogot. Ebben az értelemben a neoklasszicizmus a felvilágosodás eszmei-filozófiai rendszerének és a korszak klasszikus művészeti és irodalmi megnyilvánulási formáinak önálló egységet alkotó utolsó fázisa. A neoklasszicizmus zárja le azt az Európában a reneszánszsal kezdődő folyamatot, amely az antikvitást tekintette modelljének. Az antik inspiráció különbözteti meg a neoklasszicizmust a vele párhuzamosan jelentkező emócionális irányzatoktól. Ez utóbbiakat az olasz kritika preromantika (preromanticismo) néven szokta összefoglalni. A neoklasszicizmus és a preromantika az a két – néhol egymást kiegészítő, de gyakrabban egymással ellentétes – irányzat, amely a XVIII. század utolsó harmadának művészet- és irodalomtörténetét meghatározza.

Az olasz irodalomtudomány meglehetősen összetett és differenciált neoklasszicizmus-képe közel másfél évszázados kutatómunka eredménye, ezért magán hordozza a „romantikus”, „pozitivist” és különböző XX. századi kritikai tendenciák sajátosságait is. Az olasz neoklasszicizmus-kritika tulajdonképpen a romantikát inauguráló programnyilatkozattal, *Giovanni Berchet* Lettera semiseriájával² (1816) kezdődik. Berchet a „moderne” nevében oppozícióba állítja a romantikus és a XVIII. századi klasszikus esztétikai elveket, természetesen a romantikusok pártján állva. Véleménye a „régiekről” elmarasztaló, azzal vádolja a francia forradalom és a napóleoni idők klasszikusait, hogy eltérnek az ókori klasszicizmus igazi hagyományaitól, mert nem a természetet utánozzák, hanem a „holtak költészetét”.

Néhány évvel később egy olasz irodalomtörténész, *Camillo Ugoni*³ enyhíteni próbálja a két csoport közötti ellentétet. A XVIII. század második felének olasz irodalmáról szóló könyvében (1820) az írók és költők „két családját” különbözteti meg: az egyik az antikokat akarja követni, a másik igyekszik megszabadulni a klasszikus példaktól. Egy negyedszázad múltán *Emiliani Giudici* (1844) méri fel a Settecento végének irodalmát,⁴ megállapítja róla, hogy a század első felének még erősen barokk, petrarkizáló, arcadii klasszicizmusa után az olasz irodalom visszatér a dantei hagyományokhoz; a francia forradalom körüli időszak Itáliában is a szellemi haladás és forradalom korszaka volt. E gondolatot *Settembrini*⁵ (1866–72) fejleszti tovább. A „külső forradalom” (rivoluzione esteriore) (1789–1815) „pogány” korszakának történelme és kultúrája az antik forma és a modern tartalom szintézise. A forradalom hősei antik jelmezben modern eszmékért harcoltak, a költők és művészek (Settembrini leggyakrabban Foscolót és Canovát emlegeti) új gondolatokat fejeztek ki az antik formán keresztül. *Francesco De Sanctis*⁶ Storia della letteratura italiana (Az olasz irodalom története, 1870) című hatalmas műve az olasz civilizáció, a nemzeti tudat irodalmi szempontú feldolgozása. De Sanctis

¹ SZAUDER József: Az estve és Az álom. Bp. 1970. Különösen A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában c. tanulmány 92–122.

² Giovanni BERCHE: Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliuolo. In: Opere edite ed inedite. Bari 1912. magyarul HOVÁTH Károly: A romantika 2. kiad. Bp. 1978. 271–276.

³ Camillo UGONI: Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII. Brescia 1820.

⁴ Emiliani GIUDICI: Storia delle belle lettere in Italia. Firenze 1844.

⁵ Luigi SETTEMBRINI: Lezioni. Napoli 1866–72.

⁶ Francesco DE SANCTIS: Storia della letteratura italiana. Napoli 1870.

diptychon-koncepciója szerint az olasz irodalom két fő részből áll: a „rég irodalomból” és az „új irodalomból”, a határvonal az 1770-es, 80-as években húzódik. Az Arcadia irodalma még teljes egészében a régihez tartozik, az új Parinivel, Goldonival, Alfierivel kezdődik. Ez utóbbiak a kiváló olasz „tudományos” hagyományokat (Machiavelli, Galilei, Bruno, Vico stb.) követik, másrésztől pedig előlegzik a XIX. századi romantikus mozgalom irodalmát is. De Sanctis a „régiek” és a „modernekek” polémiáján túlmenve törésmentes kontinuitást lát a XVIII. század végi pogány, felvilágosult „új klasszikus irodalom” (nuova letteratura classica) és a XIX. század első felének keresztény, patrióta „új romantikus irodalma” (nuova letteratura romantica) között, hiszen mindkettő ugyanannak a „modern szellemnek” (spirito moderno) a megnyilvánulása.

A költő-professor *Giosue Carducci* pozitívista szemléletű tanulmányaiban⁷ foglalkozik a XVIII. század második felének „régészeti klasszicizmusával”. Az olasz Risorgimento mozgalmának második (az előbbivel és utóbbival pontosan megegyező időtartamú: 40 év) periódusa 1789-től 1830-ig tart. Carducci volt az, aki e korszak nagy irodalom- és művészettörténeti irányzatának megjelölésére először alkalmazta a „neoklasszicizmus” szót. Carducci sorra veszi „az ellentétek, zűrzavar és várakozás” negyven évének európai szempontból legjelentősebb műveit, s megállapítja róluk, hogy egyazon folyamat részei: „Winckelmann feltámasztotta a pogány művészet-elméletet . . . Schiller megírta a Görögország isteneit és a Kassandrát, Goethe a Korinthusi menyasszonyt és az Iphigeniát, Chénier egy pompás költeménnyé komponálta az antik líra minden töredékét, ami már virágkorát élte és felnevelte a Prometheus, a Feroniade (Vincenzo Monti) és a Le Grazie (Ugo Foscolo) szerzőjét. Az a kor volt ez, amelyben a francia nép meghalt, gyilkolt és törvényeket hozott Athén és Róma emlékének a nevében, s amelyben az » újjászületés « legyőzte az utolsó kétszáz év erős katolikus reakcióját, s minden a francia forradalomba fut össze . . .”⁸ Míg De Sanctis meg sem említi Winckelmann nevét, addig Carducci az európai neoklasszikus irányzat kútforrásává teszi a Rómában élő német művészettörténészt.

A huszadik század nagy hatású olasz esztétikusa, kritikusa, *Benedetto Croce*⁹ szemben az eddigiekkel – nem lát éles különbséget a XVIII. század első felének olasz arcadiai klasszicizmusa és a századvég neoklasszicizmusa között. A két irányzat között áll Parini, a „jó ízlés” költője, akivel a klasszikus-racionalista és karteziánus Arcadia a neoklasszicizmus irányába „fordul át”. Croce folyóiratában, a nápolyi *La Criticában* teszi közzé tanulmányait *Giuseppe Citanna* (1925 és 27 között), a későbbi kötetben is megjelenő tanulmányoknak Citanna az *Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*¹⁰ (A romantika és az olasz költészet Parinitől Carducciig, 1935.) címet adta. Citanna a neoklasszicizmus és az utána következő romantika között harmonikus átalakulást, folyamatosságot vél felfedezni, sőt megállapítja, hogy az előbbi egy megjelenése (aspetto), magatartása (atteggiamento) az utóbbinak. A neoklasszikusok Hellász-nosztalgija – a költők lelkiállapota szempontjából – megegyezik a romantikusok ismeretlen- és középkor-éhségével. A hasonlóság olyan jelentős, hogy Citanna szerint nincs is külön neoklasszikus irányzat, létezik viszont egy hatalmas romantikus mozgalom, amelynek a neoklasszicizmus egy szellemi-történeti (storico-spirituale) megjelenési formája. *Domenico Petri*¹¹ 1927 és 30 között írt dolgozataiban a neoklasszicizmust mint a romantikát közvetlenül előkészítő irányzatot vizsgálja. A neoklasszicizmus azzal, hogy a való világra alkalmazta az antik hagyományt, hogy nem könyvívízű és akadémikus – a romantika számára nyitotta meg az utat.

⁷Giosuè CARDUCCI: Opere. ed. nazionale, Bologna 1935–7. Prolusione alle lezioni nell'Università di Bologna (1860) Di alcune condizioni della presente letteratura (1861) Letture del Risorgimento italiano (1896) Del rinnovamento letterario in Italia (1884)

⁸CARDUCCI: Opere. i. k. XV. 119–20. (Della poesia melica . . .)

⁹Benedetto CROCE: La letteratura italiana del Settecento. Bari 1949.

¹⁰Giuseppe CITANNA: Neoclassicismo e romanticismo – Monti, Foscolo. In: Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci. Bari 1949. 2. kiad.

¹¹Domenico PETRINI: Dal barocco al decadentismo. Firenze 1957.

Mario Praz módszere a jelenségek együttes vizsgálata: totális szellemi korpépet igyekszik nyújtani, vizsgáló tekintete elé idézi az európai képzőművészetet és irodalmat, a kis művészeteket, a lakásberendezést, a divatot, a legjelentősebb alkotók habitusát. Tanulmányai szépirodalmi igénnyel megírt tudományos elemzések.

A neoklasszicizmus a „klasszikus vonal” diakrónikus rendszerébe épül, annak egyik kimagasló csúcsa. A reneszánsz és a XVII. századi klasszicizmus után a régészeti alapon föltámadott és eszményített antikvitás a francia forradalom és a napóleoni birodalom idején különösen kedvező történelmi környezetre talált. Az új klasszicizmus létrejöttének minden történelmi, kulturális, lélektani feltétele adott volt: a nagyság, a szabadságvágy, a hősiesség mind a klasszikus ókorban talált igazolást.

Az európai képzőművészet és irodalom történetének XV-től a XIX. század elejéig tartó szakaszát Praz a következőképpen mutatja be: a XV. század művészetét a statikus monumentalitás, a felületek méltóságjeljes harmóniája, az erők nagyszabású egyensúlya jellemzi. Ez az egység a manierizmusban fölbomlik, majd a barokkban ezek az erők egymás ellen lépnek fel. Az addig tiszta körvonalak elmosódnak, a nyugalmat dinamikus ellentét és drámai feszültség váltja fel. Az általános tendencia alól voltak kivételek, olyan alkotók, akik szembefordultak ezzel a fejlődéssel és visszatértek a klasszicizmushoz. A XVII. században azonban nemcsak egyféle, „olasz” klasszicizmus van, hanem „északi” és „déli”. Az „északi” klasszicizmus már nem spontán, reneszánsz, sokkal szigorúbb és kötöttebb annál. Az „északi” művészek a természetet és a valóságot tudós szkémmákon át nézik, az antikok eszményi szépségtípusát utánózva vélik megvalósítani az abszolút szépséget. Meg kell küzdeniük a rendért és az egyensúlyért, hiszen hiányzik belőlük ez az egyensúly, klasszicizmusukban a példák és a szabályok rabjai. Nem így a „déliek”: a mediterrán ember vérében örökli a rendet és a harmóniát, ez veleszületett, természetes törekvése is. A „déli” ember ösztönösen klasszikus, a valósághoz való közeledését ez határozza meg, nincs szüksége tanulás útján szerzett harmóniára. Praz példaként az arisztotelészi hármas egységet említi. A hármas egységet olasz kritikusok alkották meg újra, de mindenkinél jobban a nagy francia drámaírók ragaszkodtak hozzá a XVII. században.

Az olasz manierizmus és barokk egyes klasszikus alkotói inspirálták az angolokat és a franciákat. Tasso nagy költeményei és még inkább *Discorsi del poema eroico* című értekezése, hatottak Miltonra. „... Tasso előírásait Milton tervszerűen követte” majd néhány sorral lejjebb „Milton epikus költeményei közel állnak a fennkölt (magnificenza) és a zene tassói koncepciójához”. Praz Milton stílusának elemzése után megállapítja, hogy az angol költő a humanizmus utolsó fázisának kiváló alakja, e humanizmus pedig – folytatja Praz – előzménye a XVIII–XIX. század fordulóján kibontakozó neoklasszicizmusnak. Hasonló a helyzet Palladióval is: a XVI. századi olasz építész leghébb követői az angol palladianusok voltak, ők képviselik Praz szerint az átmenetet a reneszánsz-klasszicizmus végső periódusa és az antibarokk neoklasszicizmus között.

Az előbbiekhöz hasonlóan Nicolas Poussin, a Rómában élő XVII. századi francia festő is „átvezet” a Cinquecento festészetéből (Carracci és Domenichino) a neoklasszicizmus művészetébe.

Praz véleménye szerint Milton, Poussin, Corneille voltak azok, akik fölszívták a XVI. század klasszikus hagyományait és közvetlenül inspirálták a neoklasszikusokat.

A másik fejlődésvonal a XVIII. századi régészeti felfedezések következtében átalakult antikvitás-képből indul ki és Winckelmann művészet-elméletén keresztül vezet az érett neoklasszicizmus esztétikájához és művészi gyakorlatához. Praz a XVIII. század első felének régészeti felfedezései közül első helyen tárgyalja a pompeii és herculaneumi ásatásokat. Megállapítja, hogy a neoklasszikus irodalom és képzőművészet számtalan motívuma, hangulati eleme a Vezúv elpusztította antik városok épületeiből származik. A régészeti érdeklődés másik fontos dokumentuma a római Pio-Clementino múzeum létrehozása. A Pio-Clementino adott helyt a görög, egyiptomi, etruszk, római feltárások során előkerült képzőművészeti alkotásoknak. A megnövekedett archeológiai anyagot Winckelmann építette egységes esztétikai rendszerbe: számára az antik világ „történelmen kívüli tökéletes elizium”, az állandó, a

^{1 1/a}Mario PRAZ: *Gusto neoclassico*. Napoli 1959. Különösen a Winckelmann és a Cánova e la Bellezza c. tanulmányok. PRAZ: *Neoclassicismo*. címszó a *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi* . . . I. 169–78.

változatlan, az örök szépség birodalma. Ez a szépség legtökéletesebben a harmonikusan hullámmzó és elliptikus vonalban és az antik androginiában valósul meg.

A „neoklasszicizmus” terminus használatában zavart okozhat, hogy Praz kétféle neoklasszicizmusról ír: az egyik az Első Birodalom, a másik a Második Birodalom idejére esik. Számunkra azonban most csak a Primo Impero periódusának neoklasszicizmusa érdekes, hiszen ez esik egybe az általunk eddig vizsgált időszak irodalmával és művészetével. A Secondo Impero literatúrájáról csak annyit jegyzünk meg, hogy Praz a XIX. század (1830–1860 körüli időszak) klasszikusnak tűnő irányzatát jelöli vele, a klasszikus elemeket Carducci, Baudelaire és a parnasszisták költészetében.

Az Első Birodalom neoklasszicizmusa a francia forradalmat közvetlenül megelőző időszak, a francia forradalom, a napóleoni háborúk és birodalom, a szentszövetségi reakciós rendszer első másfél évtizede, végül az újabb forradalmi hullám (1830) kijelölte fél évszázadra esik, tehát az 1770-es évek végétől az 1820-as évek végéig. E periódus fő törekvése „újra élni a múltat a jelenben”, a múlt azonban nem a megvalósulatlan vágyak és lehetőségek gyűjtőhelye, hanem történelmi, erkölcsi példatár. Az antikvitás a Primo Impero valóságába alakítóan beépül, a francia forradalom és az azt követő háborúk hősei a görög–római kánonokat akarták realizálni. „... a mitológia összefonódott az élettel, az antik világ újjáéledt a divatban, a lakásberendezésben, a politikában is. Napoleon egyike volt a császároknak, egy feltámadt Nagy Sándor volt...”^{11b} Antonio Canova Napoleon-szobrán a császár heroikus pózban, mint egy római imperátor áll előttünk. (Napóleont, a „római” császárt, az antik szobrászat eszközeivel ábrázolja Canova: statuájának gesztusa Augustus császár római, ún. primaportai szobrának mozdulatát utánozza.)

A neoklasszicizmus esztétikai tételei közül Praz a természetesség elvét tartja a legfontosabbnak, hiszen – írja – a görög–római sugalmazásokkal, emlékekkel, példaképekkel telített korban a klasszikus látás és stilizálás egyben a valósághoz való közeledést is jelentette.

A „romantikus” neoklasszicizmus két kritikus: Bosco, Ulivi

Umberto Bosco¹² a romantikus irányzat szempontjából értelmezi a neoklasszicizmust. A neoklasszicizmus felfedezte az egzotikus jelleget, az idegen tájakat, ahol a gondolat, az érzelmek, a cselekvés és a valóság lehetőségei harmóniában vannak. A Hellász ekvivalens Amerikával (Chateaubriand) vagy Afrikával (Bernardin de Saint-Pierre); vágyakozást jelent, nosztalgiát, álmodozást – e vonások mindkét irányzatot jellemzik. Másrészt pedig az olasz romantikus mozgalom sem hagyja el soha „az antik érzését”: ezért Bosco a romantikus neoklasszicizmus elnevezést ajánlja, hiszen ez kifejezi a hagyományos formák és a „romantikus szellem” egységét. A két irodalomtörténeti irányzat egymáshoz viszonyított értékrendjét illetően megállapítja, hogy a neoklasszicizmus a romantikus mozgalom egyik része, első, klasszikus komponense.

Bosco e gondolatát folytatja Ferruccio Ulivi.^{12/a} A szerző aprólékos filológiai, nyelvészeti, stilisztikai vizsgálódások után levont tétele szerint a neoklasszikus és a preromantikus poétikák között csak látzateltérés van, a valóságra a kölcsönös cserék, az állandó kommunikáció a jellemző. Ezt bizonyítják az egyikből a másikba állandó nyugtalansággal vándorló motívumok is: „fenséges”, a „melankólia”, a „grácia”, az „egzotikus jelleg”, a természet és az egyszerűség szeretete stb. olyan erősen összekapcsolják a két irányzatot, hogy Ulivi egy „köztes ízlés” felvételét javasolja. A neoclassicismo-preromantico kifejezné a XVIII. század vége irodalmának egységes jellegét. „A neoklasszicizmus és a preromantika számunkra két egymásnak alárendelt, összetartó motívumnak tűnik és mindkettő törekvése, hogy erősítse a XVIII. századi intellektualizmus egységét, és nem az, hogy széttagolja.” A neoklasszicizmus és a preromantika a lényegében egységes költői ízlés fejlődésében az együttműködés két részét, fázisát képviseli.

^{11b}PRAZ: Neoclassicismo. címszó 177.

¹²Umberto BOSCO: Preromanticismo e romanticismo. In: Questioni e correnti di storia letteraria. Milano 1969. 597–652.

^{12/a}Ferruccio ULIVI: Settecento neoclassico. Pisa 1957. idézet 165.

Momigliano Prazhoz hasonlóan kijelöli az olasz irodalom klasszikus vonalát. Megállapítja, hogy a neoklasszicizmus abban különbözik az előbbi korok (Quattro-, Cinque- és Seicento) klasszicizmusaitól, hogy már nem a klasszikusok olvasásából származik, hanem képzőművészeti sugalmazásra, inspirációra alakult ki. „Az 1400–500–600-as évek klasszicizmusa a klasszikusok irodalmából született . . . Az 1700–800-as évek klasszicizmusa a képzőművészetek hatására jött létre, és annyiban kapcsolódik a Winckelmann elindította mozgalomhoz, amennyiben ez előkészítette Itáliában a klasszikus művészetek ártértékelését . . .” A régészeti alapú művészeti inspiráció legfontosabb objektumai a nagy római múzeumok és a herculaneumi felfedezések műkincsei voltak. Mivel a korábbi (XVII–XVIII. századi) klasszikus irányzat az antik kultúra pusztán irodalmi hagyományait követte, ezen belül is elsősorban Horatius költészetét, ezért ez a „horatiusi klasszicizmus” (*classicismo oraziano*) nevet kapta. (Ez a felosztás sokban rokonítható Szauder Józsefével; a horatiusi és a neoklasszicizmus az ő rendszerében is lényegében így szerepel.) A horatiusi és neoklasszicizmus közötti másik lényeges különbség, hogy az előbbi konkrét, valóságú, „leír”, az utóbbi viszont absztrakt, nagyobb teret kapnak benne a szubjektív elemek, megnő a költő egyéniségének a jelentősége.

Momigliano felosztása szerint a neoklasszicizmus három fázisból áll, mindegyikhez egy-egy jelentős költő tartozik. Savioli, Monti, Foscolo döntően meghatározzák annak a szakasznak a költészetét, amelyben élnek. Közös bennük, hogy valamilyen figurális eszmét igyekeztek átültetni az irodalomba, de különböznek abban, hogy mindegyikük a képzőművészet más-más területe felé orientálódott. Az első fázis a *neoclassicismo arcadico* (és a rokokó), ennek nincs kapcsolata a nagy, homérosi klasszicizmussal, sokkal inkább a hellenisztikus művészettel és az alexandriai irodalommal állítható párhuzamba. A XVIII. század első felének arcadai klasszicizmusa irodalma még jelentős mértékben befolyásolja. Savioli költészetében az arcadai, rokokós idilli pásztorvilág az antik káma-kövek sugallta hatással egyesül.

A második, Monti nevével fémjelzett szakasz a *neoclassicismo napoleonico* már, legalábbis tartalmilag, a nagy ókori klasszicizmushoz kötődik. A napóleoni korszak neoklasszikusai az antik szoborcsoportok zárt kompozíciójában feszülő dinamizmust akarták megjeleníteni műveiken. A harmadik, utolsó fázis központi alakja Ugo Foscolo, és a *neoclassicismo idealistico* nevet kapta. Foscolóval az irányzat ismét az alexandrinizmus felé halad, a *Le Grazie* költőjére a bas-relief-szerűség jellemző. A Momigliano által oly nagyra értékelt művészeti plaszticitás tükröződik a jellemelek megformálásában, a kompozíció felépítésében, sőt a stilisztikában is.

Momigliano munkájának kimagasló értékű része az első fázis, az arcadai neoklasszicizmus képzőművészet által ihletett irodalmának (e szempont szerinti) feldolgozása. Momigliano szuppozíciója szerint lényegi azonosság van az Arcadia ízlése és Winckelmann művészet-elmélete között. A német művészettörténésznél az emberi indulatok csak közvetetten, „megfékezten” lehetnek tárgyai a művészetnek, spontán formában sohasem. Ebben rokon – mint Momigliano írja – az Arcadia törekvéseivel, hiszen ez szintén lefojtotta, mérsékelte a műalkotásokban megjelenített szenvedélyeket, a művekben minden indulat könnyedségbe, bájba burkoltan jelenik meg. Az 1690 óta működő arcadai irodalom az új, winckelmanni (képzőművészeti) klasszicizmustól megtermékenyülve, az 1760-as években létrehozta az arcadai neoklasszicizmust. Az antik történetek ekkor elvesztették azt, ami bennük eredetileg tragikus, fájdalmas és monumentális volt, s földöldődtek a divatos szentimentalizmusban és idealizáltságban. „A neoklasszicizmus gráciájával hozzátett valamit az Arcadia kecsességéhez – Venus, Hébe, Endymion, a Khariszok mítoszai ideális színteret találtak a XVIII. századi szalonokban. A herculaneumi felfedezések, amelyek részben a rafinált és bájos ízlés dokumentumai, elősegítették a neoklasszicizmus és a rokokó közeledését.”^{1 4}

Savioli az antik művészetből csak a könnyed, kecses motívumokat és hangulati elemeket használta föl, ez a graciozítás megegyezett a rokokó kosztümével és az Arcadia ideáljaival is. Az antik szerelem halálos szenvedélye Savioli *Venus*hoz címzett *canzonettájának* lágy dallamában legfeljebb pityergéssé lesznek. „Te sulle corde eolie / Saffo invitar solea, / quando a quiete i languidi / begli occhi Amor

^{1 3} Attilio MOMIGLIANO: *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*. In: *Cinque saggi*. Firenze 1945.

^{1 4} MOMIGLIANO: i. m. 14–15.

togliea . . . / E mentre udir propizia / solevi il flebil canto, / tergean le dita rosee / della fanciulla il pianto”¹⁵ A gyönyörű miniatúra bájos részletei mögött meghúzódó emberi érzés nem több egy kamaszlány első, könnyes szerelménél.

A herculaneumi ásatásokról kiadott metszetekkel illusztrált több kötetes *Pitture antiche di Ercolano* (Herculaneumi antik festészet) 1757-től kezdődően jelent meg. Savioli 1758-ban publikálta először az *Amori* (Szerelmek) című verseskötetét, majd 1765-ben bőveségesen kiegészítve újra megjelenítette. „A (herculaneumi) festmények sok motívuma, ha nem is mindig tematikailag, de atmoszférájukat tekintve az *Amori* dekoratív és grációzus ízléséhez visz minket, az (Amori) a XVIII. századi rafináltság gyümölcse, keveredve a klasszikus mitológiai tárgyú festmények, valamint a legújabb ásatások feltárta díszítőelemek ihletésével”¹⁶

Momigliano sorra veszi a herculaneumi festményeken bemutatott motívumokat, s megállapítja: a venusok, a gráciák, psychék, a faunok, a szatírok, valamint a halász-, vadász-, táncjelenetek irodalmi megfogalmazásban újra feltűnnek Savioli *Amori*jában, képzőművészeti formában pedig a szalonok falain. Az itt ábrázolt istenségek (Jupiter, Mars stb.) mindegyike elegáns, könnyed és szerelmes, egyik sem haragvó vagy bosszúálló.

Savioli nagy érdeme, hogy Metastasióval a zeneiség felé forduló irodalomnak képi, művészeti irányt adott, ezzel döntő szerepe lett a neoklasszicizmus kialakításában. Momigliano szerint Savioli a neoklasszicizmus „prototípusa” volt, „proklamációját” pedig húsz évvel később Monti írta. Monti kiáltványa a *Prosopopea di Pericle* (Periklés megszemélyesítése) már a következő fázist, a kiteljesedett neoklasszicizmust harangozza be. Monti barokkos monumentalizmusa, heroizmusa és moralitása az előbbi szakaszból hozott látványossággal egyesül. (Momigliano Monti *Prosopopea*jában is kimutatja a saviolis elemeket.) Az első fázis mikrovilágát Monti tágitja hatalmassá: az erkölcsök, az indulatok, a szenvedélyek művészileg fegyelmezett, de mégis erőteljes előadása, e korban, Montival vált az olasz költők fő törekvésévé. Történelmi szempontból a Montival kezdődő szakasz a francia forradalom kitörése előtt tíz évvel kezdődik, magában foglalja a forradalmat és a napóleoni, empire korszakot.

A neoklasszicizmus utolsó stádiumának történelmi háttere az európai reakció és restauráció győzelme. A harmadik szakaszban a valóságtól elforduló költők ideális világot kerestek és teremtettek meg maguk számára az időtlen szépség átélésében. Az idealisztikus neoklasszicizmus költeménye a *Le Grazie*, benne a „görögség sensusa” Foscolo „belső harmóniájává” válik. A bas-relief-szerű költemény „számtalan rajzot készít, hogy hasznára legyen a képzőművészetnek”. (Foscolótól idézi Momigliano) Mind a művészeti inspirációban, mind a „görögség érzésének” magáévá tételében Foscolo Winckelmann útmutatásait követte.

Szeretnénk egy megjegyzést fűzni Momigliano gondolatmenetéhez, a régészeti érdeklődés megváltozásával és Winckelmannal kapcsolatban. Amit a herculaneumi és pompeii ásatásokból a XVIII. század derekán hivatalosan publikálni lehetett, az a kecses alakok, vidám színek, bájos puttók világa. Ez a könnyedség pedig sokkal inkább illet a végső stádiumához érkezett arcadii irodalomhoz, mint a forradalom korának etikájához és monumentalizmusához; a régészetben ez utóbbi már az aiginai oromzattöredék megtalálásának az ideje, azé az ízlésváltásé, amely a hellenizmus helyett az archaikus klasszika felé fordul. Az érzékletességet és pajkosságot, a darabosságot, a világos körvonalak és a tömszerűség váltják föl.¹⁷ Winckelmann tartós hatásának egyik oka, véleményünk szerint, hogy egyaránt bemutatta a herculaneumi festményeket és a monumentális agrigentói templomokat. Elméletének megfogalmazásakor mindkét – egymással ellentétes – atmoszférát és a bennük kifejezésre jutó emberi indulatokat egyaránt figyelembe vette (talán ezért is állapodott meg a szobrászatban, mint köztes műfajban), és így lehetőséget adott többféle értelmezésre. Számunkra természetesnek tűnik, hogy például Savioli egészen mást olvasott ki ezekből a könyvekből, mint Goethe vagy David.

¹⁵ Az idézet nyersfordítása: Téged aiol húrjain / Szapphó hívogatni szokott, / amikor szép epekedő / szemét Ámor elvonja . . . / Miközben a fülnek édes / panaszos dalt hallgatod, / rózsás ujjával a lány / letörli a könnyeket.

¹⁶ MOMIGLIANO: uo.

¹⁷ Vö. ZÁDOR Anna: *Klasszicizmus és romantika*. Bp. 1976.

Walter Binni a XVIII. század irodalmi és művészeti irányzatai közül hosszabb tanulmányokban foglalkozik – az Arcadiával, a rokokóval és a preromantikával. A század klasszikus és emocionális törekvéseinek rendszerébe igyekszik beépíteni a neoklasszikus irányzatot, gondosan ügyelve a közöttük levő kapcsolatok valós bonyolultságukban történő bemutatására. A mű és a legtágabb értelemben vett környezete újszerű megvilágításban áll előttünk: Binni szerint az irodalom története a *poétikák* dinamikus változása. Egy-egy irodalomtörténeti periódus poétikájában (poétikáiban) kifejezésre jut az adott kor históriája, filozófiája, erkölce: ezek alakítják ki az ideálok, ízlések rendszerét. Az egymást követő, illetve egymás melletti irányzatok a poétikák szintjén találkoznak, amit öröklődések és összeütközések, harmóniák és diszharmóniák, s ezek legkülönbözőbb aránya jellemez. A történelem és az egyes mű, az élet és a költészet kapcsolata a közöttük elhelyezkedő poétikán alapul. A költő vagy művész számára a poétika elméletet és módszert jelent, ami alapján műalkotással rögzíti az élményt. (Ez természetesen az alkotók elméleti írásaiból vagy utalásaiból olvasható ki leggyakrabban.) Binni kutatásai annak a pillanatnak a megvilágítására irányulnak, amelyben az író által átélt történelmi-kulturális-morális perspektíva – elméletileg tisztázott formában – egyéni alkotó tevékenységgé határolódik le, a poétikából poesia lesz. A kritika feladata e kettő közötti dialektikus kapcsolat tanulmányozása, itt olyan kritikai eljárások kapnak helyet, mint a személyiség elemzése, a hatások vizsgálata, nyelvészeti, stilisztikai eljárások stb.¹⁸

Binni elválasztja a neoklasszikus poétikát a XVIII. század egyéb poétikáitól (rokokó, arcadiai klasszicizmus, preromantika stb.), majd megállapítja, hogy a neoklasszicizmus elméleti tételeit tudatosan, rendszerbe foglalva Winckelmann fogalmazta meg először. Ettől kezdve az alkotók egy csoportja célul tűzte ki a winckelmanni értelemben vett *eszményi szépség* megvalósítását. A „bello ideale” poétikája tehát az 1760-as évek végén jelentkezik, később a francia forradalom és a napóleoni idők egyik vezető irodalmi és művészeti módszere (vagy irányzata), végül Foscolo Le Graziejában, Keats és Hölderlin költészetében „megtalálja legmagasabb szintű testet öltését”; s ezzel kimerül, hatását veszti, s ha a későbbiekben vannak is neoklasszikus elemek az egyes művekben, nincs ilyen általános poétika, ezért ilyen irányzat sem létezhet már. Binni ezzel sokkal szigorúbb időhatárok közé szorítja a neoklasszicizmust, mint Praz vagy Momigliano.

A neoklasszicizmus és a vele körülbelül egyidőben jelentkező emocionális irányzat, a preromantika a korszak két legdinamikusabban fejlődő tendenciája. A neoklasszicizmus és a preromantika – egymáshoz viszonyítva különböző intenzitással – meghatározza az elkövetkező fél évszázad irodalmát és művészetét, majd mindkettő a romantika tág medrébe torkollik, a XIX. század elején. Binni szerint a neoklasszicizmus akkor hozza létre a legmagasabb rendű esztétikai értékeket, amikor „Az örök szépség abszolútumába vetett hit mozgatja, ... ami az esendőség fájó tudatából fakad, s amit az újjászülető antik művészet tökéletes és eszményi formáiban és gesztusaiban találtak meg újra; a neoklasszicizmus akkor van igazán elemében, amikor a romantikus szenvedély fűti a tökéletes vonalakat, és rejtett düh tajtékzik a megfőkezett és vigasztaló forma tisztaságában”.¹⁹ A két kortárs poétikát egymáshoz kapcsolja az azonos történelmi szituáció, a felvilágosodás filozófiai és eszmei rendszere, és számos alkotás-lélektani momentum, de elválasztja őket művészi ideáljaik különbözősége, mindkettő más-más művészi célokat szeretne megvalósulva látni alkotásain. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy mindkét irányzat – különböző oldalról ugyan, de a romantika felé halad, valamint az: gyakran egyazon költő más-más alkotói periódusában hol preromantikus, hol neoklasszikus módszereket követ. Binni ezért óvatosan fogalmaz: azt írja, hogy csak a „tisztá csúcspontokon” különbözik a két poétika.

A két irányzat közötti eltérés világossá válik, ha megvizsgáljuk, hogy mire törekszik az egyik és a másik, és milyen eszközökkel, milyen módon gondolja megvalósítani ki-ki a maga ideálját. Az előbbit a „*sublime*” (fenséges) kétféle felfogása és alkalmazása alapján, az utóbbit a különböző művészeti inspiráción keresztül mutatja be Binni. Mindkét poétika kijelöli a maga számára a „fenségest”, de tökéletesen eltérnek abban, hogy mit neveznek így. A preromantikusok az ossziáni képeket (viharos

¹⁸ Walter BINNI: Poesia, poetica e storia letteraria. Bari 1963.

¹⁹ BINNI: La poetica neoclassica in Italia. In: Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento. Firenze 1963. 87.

éjszakák, a természet félelmetes katasztrófái, halálfélelmet okozó jelenetek), a felkavart, feszültséggel töltött természetet, a fájdalom és a félelem által felizgatott érzékenységet találták „sublime”-nek. A neoklasszikusok (Foscolo) számára a „fenséges: Apollon egyenletes és biztos lépte, amint félelmetesen és ünnepélyesen leereszkedik ligetéből” A feszültség és indulat fennkölt nyugalomba emelkedik: a tenger mélye, bármennyire is felkorbácsol a felszíne, örökké nyugodt (Winckelmann). A lélek igazi állapota a nyugalom, ezért a mozdulat, ami a lélek állapotát jeleníti meg, nem lehet más, csak megfékezett. A fennkölt lelki tartalomhoz fegyelmezett, kimért és nyugodt gesztus tartozik: így állnak előttünk a görög szobrok, David festményeinek alakjai, s így ül ki édes mosolyban a fájdalom és az illúzió a Gráciák arcára: „... e come alla virtu guidi il dolore, / e il sorriso e il sospiro errin sul labbro / delle Grazie, e a chi son fauste e presenti, / dolce in core ei s'allegri e dolce gema”.²⁰ A gráciák jelenlététől megnesmesített, szublimált világban nincs hely az ösztönszerű, a rút és az állatias számára. A szépségideál az erkölcsi és esztétikai szempontból egyaránt tökéletes arányú ember. Ezt fogalmazza meg Winckelmann egyik, a görög szobrászat alapján elvont tételében.

Binni megállapítja, hogy Winckelmann „Edle Einfalt und stille Größe”-ja (nemes egyszerűség és csendes nagyság) szemben áll Diderot (aki különösen egyik alkotói periódusában a preromantikus poétika létrehozói közé tartozik) jól ismert gondolatával, mely szerint a „költészet megkövetel valami rettenetést, barbárt és vademberit”. A preromantikusok a vad természet ritmusához igazodnak, intenzív, ösztönös jellemű teremtményeket akarnak a művészet – szerintük egyáltalán nem emelkedett – világába bevinni. Giuseppe Baretti egyik vitairatában (*Discours sur Shakespeare et sur Monsieur Voltaire – Értekezés Shakespeare-ről és Voltaire-ről, 1777.*) a félig vadállati embert, Shakespeare Calibanját magasztalja, az „ősi, vad, ösztönös és erőszakos természet” jelenségei közé helyezi az embert. Baretti a természetben „ősit, vadat” ért, szemben a neoklasszikusok „szép természet” fogalmával.

Az ellentétet kiegészíthetjük egy alkotás-lélektani mozzanattal: mindkét poétika eleme a nosztalgia, de eltérő a vágyakozás tárgya: a neoklasszikus „a görög múlt mint az emberi és művészi tökéletesség korszaka” felé, a preromantikus a primitív, az egzotikus és a „sauvage” iránt érez nosztalgiát.

A neoklasszikus és a preromantikus irányzat egymástól való elhatárolásának másik lehetőségét az eltérő *művészeti inspiráció*ban találjuk: a neoklasszikus poétika a képzőművészet felé orientálódik, annak szabályszerűségeit akarja követni, abból merít ihletet. A poetica neoclassica akkor éri el érvényességének legmagasabb fokát, ha a figurális művészetekre támaszkodik, ha a *rajz művészet* (arti del disegno) inspirálják. Ez a vonal uralkodását jelenti a színen, az alakét a festőin, a neoklasszicizmus a vonalhoz, a linearitáshoz idomította költészetét. A neoklasszikus költők tudatosan törekedtek arra, hogy alakjaikban legyen valami szoborszerű. A görög plasztika alapján megalkotott esztétika a szoborszerűséghez morális tartalmat kapcsolt, az erkölcsi tisztaság, hajthatatlanság, egyszerűség és nagyság szimbóluma a szoborszerű mozdulat. (Gondoljunk az Alfieri-drámák hőseire, Goethe Iphigeniájára, a Wallensteinre vagy a Tell Vilmosra, Foscolo *Le Grazie*jának már idézett részeire.) Binni az előbbi Apollon-idézetekhez hozzáteszi: „... tartása pedig, amelyben a feszültség és a mozgás felsőbbrendű nyugalommá nemesedik, olyan, mint a szobor: felindult felszín alatt nyugodt tartalom”.²¹ A preromantikusok a zenei kádenciákat keresték, hiszen a zene képes leginkább kifejezni az „indefinibilét”, a kimondhatatlant.

A neoklasszicizmus *történeti* elemzésekor Binni rámutat arra, hogy az irányzat az „usus”-t tekintve XVIII. század más klasszikus poétikáinak számtalan elemét alkalmazta vagy továbbfejlesztette. A herculeumei festmények hatása alatt alkotó Savioli és Parini „minore” (Parini kezdeti költészete) „miniaturisztikus teljessége” a neoklasszicizmus közvetlen előzménye. Parini „maggiore” (az érett Parini) az, aki Winckelmann esztétikájától megtermékenyülve kitérít a tartalmi és formai kereteket. Winckelmann működésével tudatossá válik a már korábban is meglévő figurális, mód nyílik a megnövekedett tapasztalati anyag alapján a korábbi felülvizsgáló, lényegi pontokon kiegészítő új klasszicizmus-kép kialakítására. Az új ízlés áthatja az egész életét, összekapcsolódva a plutarkhizmus és

²⁰ Az idézet nyersfordítása: „s ahogy az erényhez vezeted a fájdalmat | a mosoly és a sóhaj játszik a Gráciák | ajkán, s akinek örvendezve megjelennek, | az felvidul szívében s édes lesz [annak] a gyötirelem. *Le Grazie* VIII. 7–10. sorok.

²¹ BINNI: i. m. 88.

a római erény iránti forradalmi rajongással. A tökéletesen megszerkesztett mű a társadalmi egyensúly mércéje. A tökéletes művészi harmónia megvalósítása – úgy gondoljuk – csak a világosan körülhatárolt és egymástól elválasztott részekből felépülő műben lehetséges, ahol minden szín, alak stb. súlyértéke ismert, s így nem maradnak felfedezetlenül, sőtétben meghatározatlan fajsúlyú elemek. A kompozíció azonnal áttekinthető, egyértelmű, világos és szimmetrikus.

Binni a preromantika szélsőségségével szembehelyezi a neoklasszicizmus izolált részekből felépülő, zárt szerkezetre való törekvését. A harmonikusan izolált alakok levegős és világos kompozícióba illesztése a sztoikus erő, a meditatív értelem felsőbbiségét jelenti, az érzelmi csapongásokkal szemben.

A neoklasszicizmus fejlődésének következő – Parini „*maggiore*” utáni – fokát az irodalomban Monti, a festészetben David képviseli. Monti az eklektikus manierizmusban, a barokkban, majd az arcadiai grandiózusban hiába kereste a „*sublimét*”, amit végül Winckelmann egyszerűség, nagyság, hősiesség eszményében talált meg: ez adott számára döntő lökést és ösztönzést új költői szintézisének kialakításához. Monti a XVIII. századi olasz klasszicizmusokat a monumentális formákhoz vezette. Binni szerint a Feroniádban és az Iliász-fordításban Winckelmann álma valósult meg. Monti műveit a nyugodtan hömpölygő ritmus, a kimért mozdulatok és a fennkölt pátosz jellemzi.

Binni Foscolo *Le Grazie* című költeményét az egész neoklasszikus mozgalom szintézisének, végső kiteljesedésének, legmagasabb esztétikai csúcának nevezi. Foscolo fiatalkori művei (Ortis, Ódának egy része) a preromantikus mozgalomhoz kapcsolható. Később az *I Sepolcri* (A sírok) c. költeményével új fordulatot vesz Foscolo életműve, ezután arra törekszik, hogy erejét az „*érzékenység*” (sensibilita) és a „*tökéletesség*” (perfezione) összeegyeztetésére koncentrálja. A *Le Grazie* a romantikus lelkiület és a klasszikus forma maradéktalan összeolvadása. „A fenségesről és a gráciáról szóló minden teória és a tökéletes formában kifejezett katartikus érzelmek minden gyakorlata együttesen eredményezték a nyugodt, vigasztaló és derűs gráciák megformálását: »az ő fátylук a neoklasszikus poétika legnagyobb törekvésének a konkrét képe«.”^{2 2}

A romantikába torkolló neoklasszicizmus e végső periódusában összhangba tudja hozni a kétféle művészeti inspirációt, s mint általában a korszakot záró műalkotások, emberi és művészi totalitásra törekszik. Foscolo a képzőművészet és az irodalom kölcsönös kapcsolatából indult ki, eszerint a költészet láttató ereje a legfontosabb, később összekapcsolta a figurális és a zenei intuíciót és praxist. A „*festő zene titkos harmóniájában*” termékenyen egyesül a vizuális és a zenei inspiráció.

Ugyanígy a költészet céljáról vallott felfogása is a romantikához közelíti Foscolót. A klasszikus esztétikát meghatározó horatiusi „*dulci et utile*” érzelmi motívumokkal gazdagodik: „A költészet végső lényege – írja Foscolo – az, hogy gyönyörködtetve tanítson”, ezután – folytatja Binni Foscolo gondolatát – „a szívben lehetjük meg a »költészet és az igazság« mélyebb, romantikus gyökereit – a szívnél, ahol gyorsan lüktetnek a meleg és őszinte érzések, s ebből születik az igaz és a szép morálja. »Beauty is truth, truth beauty« mondja majd Keats, s a szépnek és igaznak ebben a neoklasszikus egységében is felfedezhetjük a találkozást a legáltalánosabb romantikus törekvések és a legteljesebb mértékig esztétikus költészet között”.^{2 3}

Az ember – vallja Foscolo – a lelkében hordoz valami kimondhatatlant, egy titkos érzést az univerzum harmóniájáról, „amelyről az embereknek egy titkos érzésük van, jelen van életükben, jóllehet kifejezni nem tudják”. Mi más ez – teszi fel a kérdést Binni –, ha nem a romantikus „*ineffabile*”? Foscolo költészetének mérlegét, a különböző hatások súlygyenletét Binni következő mondatban állítja föl: „Foscolo miközben a neoklasszikus poétika princípiumát valósította meg, romantikus irányban túl is haladta őket”.^{2 4} Ugyanezt a folyamatot láthatjuk Chénier, Goethe és Keats költészetében.

Néhány mondatban *összefoglalva* Binni neoklasszicizmus-konceptiójának történeti részét, az alábbiakat mondhatjuk: a herculeumei hangulat- és formavilág, amely már a korábbi irányzatot is jellemezte, Parini „*maggiore*” költészetében winckelmanni hatásokkal gazdagodik, és mérsékeltébb, egyszerűbb lesz, ugyanakkor megnő a morális tartalom jelentősége. Az erkölcsi nagyság és a fegyelmezett, egyszerű forma Monti költészetében és David festészetében valósul meg leghatározottabban. Az

^{2 2} BINNI: i. m. 96.

^{2 3} BINNI: i. m. 97.

^{2 4} BINNI: i. m. 99.

egy más mellett élő preromantikus és neoklasszikus poétika a romantika medrébe torkollik. Foscolo a neoklasszicizmus utolsó, a romantikát közvetlenül megelőző fázisának a költője akkor van igazán elemében, ha a neoklasszicizmus formái kereteit romantikus hangulatokkal és indulatokkal töltheti meg. Ez egyben a neoklasszicizmus legtökéletesebb esztétikai szintézise.

Az olasz neoklasszicizmus-kritika a magyar irodalomtudományban: Szauder József

A XVIII. századi klasszicizmusok rendszerébe, ahol a neoklasszicizmus fontos önálló helyet kap, Szauder József építette bele először tudatosan a korszak magyar irodalmát. Szauder Praz, Momigliano és Binni tanulmányainak ismeretében és felhasználásával, a felvilágosodás eszmerendszerén belül három klasszicizmust különböztet meg: a horatiusit, a modernebb voltaire-it és a neoklasszicizmust. A magyar irodalomra is lényegében ugyanezeket alkalmazza: itt deákos, felvilágosult és neoklasszicizmusra tagolja szét a XVII. század végétől a XIX. század elejéig tartó irodalomtörténeti korszakot. Az első, az iskolás klasszicizmus irányzata „semmiféle jelentős konkrét művészi szintézist nem eredményezett”.²⁵ Az időben ezt követő klasszicizmus magas esztétikai eredményeket hoz. „A magyar felvilágosodás jellegzetes eszmeiségét kísérő klasszicizmus Bessenyei György föléptétől (1772) kezdődik, és Csokonai nagyszabású lírai-epikai életművében bontakozik ki (1793 és 1805 között)”.²⁶ E periódus már az „európai” színvonalú művek létrejöttének az ideje. Bessenyei útja a Pope-fordítástól, a „fêtes galantes”-ok rokokó klasszicista stílus megénekelésétől ívelt a franciás klasszicista, de nemzeti tárgyú tragédiákon, esszéken, röpiratokon keresztül a tudomány és a művészet kölcsönös kapcsolatának elméleti tisztázásához, egy magyar tudományos akadémia megeremtésének a tervezetéhez. Szauder Bessenyei gondolatmenetének lényegét abban látja: „a közboldogság eléréséhez a tudományt kell mennél szélesebben elterjeszteni, ámde ez csak az anyanyelven lehetséges, az anyanyelvet pedig hozzá kell igazítani a magyarországin kívül előbbre haladt idők, dolgok, tudás változásához, a gondolat (= tudomány) és közlés (= nyelv) nem választható el egymástól a szüntelen fejlődés, átalakulás folyamatában.”²⁷

A fejlődés következő fokát képviseli Csokonai költészete: „Csokonai többféle ízlésirány összefoglalója, ... a klasszikusan letisztult lírai alkotás egységébe szerveződik a több irányból jövő hatások.”²⁸ Csokonai a hagyományos magyar énekköltésű formákon alapuló költészetére az olaszos rokokó, a franciás építészeti és discours, valamint Young és Hervey kozmogóniája hatott.

Irodalomtörténeti szempontból a felvilágosodottra a neoklasszicizmus következik. A magyar neoklasszicizmus vezéralakja Kazinczy Ferenc. A felvilágosodás racionalista propagandistája, és a klasszikus formák között is szentimentális lázadó Kazinczy Gessner Idilljei és egy Werther-utánzat fordításával vált ismertté. Az 1790-es évek körül a polgári gondolat diadaléért küzdött, majd (95 után) útja a jelenkorból a legrégebb mintaszerű és lezárult művészet világába vezetett. „Winckelmann eszméi a magyar nyelvnek az antik klasszikusokhoz való modellálásával kapcsolatban sugallják Kazinczy gyakorlatát: az utánzás szükségszerűségéről győzve meg őt.”²⁹ A német művészettörténész szépségelveit a magyarországi föltételekhez igazítja: „ez a gondolatrendszer alászáll a hellén humanitás fenségéből, országos mozgalom sokszor nyers csatáiban próbálja ki jogosultságát, és a tudat átalakításának elemi eszközét, a nyelvet újítva meg, egyszerre küzd az irodalmi nyelv egységének és az azon belüli stílus-elemeknek, az integrációnak és a differenciációnak megeremtéséért.”³⁰ A szépírónak joga viszont, hogy urává legyen a nyelvnek, ez többre és másra szabadít fel, mint a pontos követésre, az alkotó eredetiségét, génuszát szembe is helyezheti a klasszikus ideállal. Szauder szerint is ez a neoklasszicizmus „a romantika medrébe vezet át.”³¹

²⁵ SZAUDER: i. m. 92–122., 110. valamennyi idézet A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában c. tanulmányból való.

²⁶ SZAUDER: i. m. 112.

²⁷ SZAUDER: i. m. 115.

²⁸ SZAUDER: i. m. 116.

²⁹ SZAUDER: i. m. 118.

³⁰ SZAUDER: i. m. 119.

³¹ SZAUDER: i. m. 119.