

Kocztur Gizella

RACIONALIZMUS – KLASSZICIZMUS – SZENTIMENTALIZMUS

A tizennyolcadik század irodalmi problémáinak vizsgálatánál kiindulópontunk csak az lehet, amit a kor minden gondolkodója és művésze mintegy közérzeti atmoszféraként érzékelt és tudott. A XVII. és XVIII. század fordulóján világi és egyházi személyiségek, szabad foglalkozásúak és hivatalt viselők, de a polgári tömeg tudatosabb, műveltebb egyénei is egyformán magukénak érzik azt az igazságot, hogy egy olyan korszak *szerecsés* polgárai, melyben az isteni kegyelem munkája s a természet törvényeinek felfedezése révén az értelem, a tudás fénye világít. Az értelem fényének dicséretét a kor valamennyi filozófusa megírja, a Royal Society történetírója, Sprat pedig éppen egyetemes voltát hangsúlyozza: „A universal light seems to overspread this Age.”¹

Az értelem s természet törvényeinek ez az általános érvényre jutása a kor európai kultúrájának modern korszakát, a polgári fejlődés európai méretű kibontakozását jelzi. A tizennyolcadik század küszöbét átlépve, a burzsoá progresszióknak abba a szakaszába érünk, amikor a harmadik rend már Európa valamennyi országában erőteljes igyekezettel, bár változó sikerrel próbálja érvényesíteni magát. Anglia, Franciaország, a közép- és kelet-európai országok egy-egy fázisát, forma-lehetőségét jelzik ennek a polgárosodási folyamatnak, s felvilágosodáson nagy általánosságban éppen azt az eszmei harcot értjük, amelyet a polgári rend folytat a feudális erők ellen.

A század irodalmáról beszélve, szívesen használjuk *A felvilágosodás kora* elnevezést, mint ami jellemzően fejezi ki a század szellemiségének, s így irodalmának is világnézeti, társadalmi orientáltságát. Ez a szellemi minőség azonban nem jelöl határozott stílus-kategóriai fogalmat, pontosabban több stílus-kategória is hordozza magában ezt az új szellemiséget. Törvényszerűen, a „bőség zavara” úgy tetszik valóban zavart, bizonytalanságot teremt.

Jóllehet talán egy olyan európai irodalom sincs, amelyre ne hatott volna az angol felvilágosodás alapvető társadalmi, filozófiai és esztétikai kérdéseket tisztázó munkája, paradox módon éppen az angol irodalomban nem olyan magától értetődő korszakjelölő fogalom, mint a franciáknál vagy akár nálunk, magyaroknál is. Az angol társadalmi és szellemi fejlődés objektív adottságait, jelenségeit figyelembevételével, olyan terminus technikusokkal találkozunk a kézikönyvekben – Dryden kora, A restauráció kora, Pope kora, Johnson kora . . . – melyek inkább a kérdéses korszak történeti helyét jelölik, s nem annak specifikus esztétikai, művészi minőségét. A használatos angol terminológiából *Az értelem kora* (The Age of Reason), *A józan ész kora* (The Age of Common Sense) állnak legközelebb a kontinentális felvilágosodás fogalmi tartalmához, bár avval nem azonosak. Leggyakrabban „*Az angol irodalom aranykora*” (The Augustan Age) kifejezéssel találkozunk, jelentése, illetőleg az evvel jelölt időbeli spácium azonban megint csak különböző, szinte irodalomtörténészésként változó. Van, aki a század egészét, de olyan is, aki csupán Anna királynő uralkodásának korát jelöli így, mindkét esetben a klasszicizmus XVIII. századi szerepére koncentrálna a figyelmét, s nem rajzolva meg pontosabban az 1700–1800-as évek közötti irodalmi iskolák, mozgalmak pontos térképét.

A Legouis-Cazamian-féle irodalomtörténet *A klasszicizmus kora* cím alatt tárgyalja a döntő évtizedeket; Dobrée, Needham és Schilling² a restauráció és Anna királynő uralkodásának periódusát,

¹ SPRAT, Thomas: *The History of the Royal Society* – London, 1667. (Faksimile kiad., ed.: J. I. Cope–H. W. Jones. London, 1966) p. 81.

² DOBRÉE, Bonamy, *English Literature in the Early Eighteenth Century 1700–1740* (Oxford Univ. Press, 1959); NEEDHAM, H. A., *Taste and Criticism in the Eighteenth Century* (London,

tehát Dryden és Pope korát tárgyalja mint az aranykort, Tillotson³ viszont Pope és Johnson korát értelmezi ugyanígy. Bateson⁴ a század egészén át a neoklasszikus – Dryden, Swift, Pope, Fielding, Jonson – illetőleg preromantikus ág – Addison, Thomson, Gray, Collins, Cowper – paralel vonulatait kíséri végig; Gilbert Highet *The Classical Tradition*⁵ című munkája viszont egységes irodalomtörténeti korszaknak fogja fel az 1600–1770 közötti éveket, s a kor homogén természetét kívánja hangsúlyozni úgy is, hogy a kor művészetét, irodalmát egységesen a *barokk* fogalmával jelöli. Éppen azzal a fogalommal, mely az angol szellemtől az egész időszakon át legidegenebb maradt.

A kutatók maguk is érzik s jelzik a tizenharmadik század korszakjelölő fogalmainak bizonytalan értékét. Oliver Elton megállapítja, hogy az irodalmi korszakok nem határolódnak el világosan egymástól. Edmund Gosse pedig,⁶ osztva Elton véleményét, az Augustan Age elnevezést is túl szűknek érzi, mint ami összeegyeztethetetlen és pontatlan gondolatsorokat kényszerít együvé. Vele ellentétben de hasonló megfontolásokból Pat Rogers, miután a *Hannoverian, Georgian, neoklasszikus és XVIII. századi irodalom* fogalmakat mérlegeli, végül éppen az *Augustan Age* megnevezést fogadja el, amely: „pontatlan kifejezés ugyan, de nem minden pontatlanság pongyolaság is egyben, hiszen a korszak fele a Stuartokhoz és Nassauhoz tartozik . . . a neoklasszikus elnevezés pedig a kelleténél több problémát támaszt.”⁷

A 18. század angol irodalmának problémáival foglalkozó esszékötet bevezetőjében pontosítja a századot jellemző irányzatokat Clifford. Az egyes írói életműveket összetartó s elválasztó stílusjegyeket vizsgálva három stílusiskolát különböztet meg az *Augustan Age* nagy területében: a neoklasszikus koncentráció, a racionalizmus és a szubjektív érzékenység korát.⁸ Evvel vissza is értünk a kontinensen általánosan elfogadott terminusokhoz, a klasszicizmus, racionalizmus és szentimentalizmus fogalmához, amelyek ugyan ebben a rendben léptek az irodalomtörténet világába, ugyanakkor azonban mégsem határolhatók el egymástól szigorú kronológiai érvénnyel, hiszen egyik sem alkot a másiktól teljesen független, önálló mozgalmat. Ehelyett inkább egyfajta szinkronikus fejlődést figyelhetünk meg, amely szinkroniában a háromféle esztétikai tudatosság állandó harcban és egymást formáló kölcsönhatásban áll egymással.

A klasszicizmus és a racionalista filozófia rokonsága nyilvánvaló. A rezonelvű filozófiának a tárgyi világ megértését, jelenségeinek, törvényeinek rendszerbe foglalását célzó törekvése rokon az ezen a filozófiái talajon is álló klasszicista ars poétikák harmóniát, nyelvi, formai, tartalmi rendet követelő kategorikus elveivel. Mégis, ha az angol klasszicizmus időbeli határait akarjuk megvonni, meglehetősen nehéz feladatra vállalkozunk. Az irodalmi klasszicizmus esetén elsősorban Drydenre, Pope-ra és körére, Addisonra, Swiftre kell gondolnunk – s ez a XVII. század végét s a XVIII. század első három évtizedét jelentené, a szoroson vett „aranykort” – de tagadhatatlan, hogy Fielding, az angol polgári realizmus mestere és teoretikusa is klasszicista elveken nevelődött – vele máris átmertünk a 40-es, 50-es évekre – s a klasszicizmus utolsó erősségének dr. Johnsonnak az életművével a század 80-as éveibe érünk el.

A racionalizmus megerősödése, megteremtve a polgári realizmus első nagy korszakának filozófiai-esztétikai bázisát, nem jelentett igazán éles konfliktust a két irányzat között. Egyes szerzők példáit idézve, Fielding lényegében nem mond ellent Pope esztétikai nézeteinek – tételesen tulajdonképpen Richardson sem –, de tudatossá válik benne egy merev esztétikai rendszer elvei és a művészi alkotás

1952); SCHILLING, B. N., *Essential Articles for the Study of English Augustan Backgrounds*. (Connecticut, 1961, Hamden)

³ TILLOTSON, Geoffrey, *Augustan Studies*. (Univ. of London, 1961, The Athlone Press.)

⁴ BATESON, F. W., *A Guide to English Literature*. (London, 1965, Longmans)

⁵ HIGHET, Gilbert, *The Classical Tradition* (Oxford, 1951, Clarendon) pp. 289–354.

⁶ ELTON, Oliver, *A Survey of English Literature, 1730–1780*. I–II vols. (London, 1950, Arnold); GOSSE, Edmund, *A History of Eighteenth Century English Literature – 1660–1780*. (London, 1889, Macmillan) 2.

⁷ ROGERS, Pat, *The Augustan Vision* (London, 1969, Methuen) 2.

⁸ CLIFFORD, James L. (ed.), *Eighteenth Century English Literature – Modern Essays in Criticism*. (Oxford Univ. Press, 1967) VII–VIII. – L. még: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A XVIII. századi angol irodalom a kutatás tükrében*. ItK 1969, 315–330. valamint: SZIKLAY László, *Eszméi, irodalmi és művészi irányok*. Helikon, 1973, 496–503.

gyakorlata közötti ellentmondás. Ez a felismerés tette képessé arra, hogy ezt a merev rendszert étellel telítve, megújítsa. De megintcsak azt kell látnunk, hogy Defoe számos olyan gondolatot, amelyet teljes egészében csak Fielding valósíthatott meg, jelez a klasszicizmus virágkorának szomszédságában, és ez a realista irányzat, mutatis mutandis, Jane Austennel zár, felölelve így az 1720–1816 közötti időszak egészét.

És harmadjára: Addison a klasszicista költőiskola moralistája Shaftesbury neoplatonikus esztétikájához hasonló elvek alapján építi erkölcsi s esztétikai rendszerét, ugyanakkor a művészi szépség élményének apperceptiálásában, megintcsak Shaftesburyhez hasonlóan, ő is elismeri a szubjektív értelmezés, ízlés tényét és fontosságát. Hasonlóképpen több mint ötven évvel később Sterne, a „nyájas érzékenység” prófétája, az én belső világát kutatva nem ejti el a racionalista gondolkodás alaptételeit. Locke, Hartley és Hume eszméit egyaránt propagálja, ami megintcsak azt jelenti, hogy a szentimentalizmus bár sok tekintetben a klasszicizmus és a racionalizmus elleni lázadást is jelentette, igazában nem ennek ellentétét, hanem kiegészítését, a racionalizmus sokirányú, konzekvens, nagyvonalú kiterjesztését valósította meg.

A három stílusirányzat közül a klasszicizmus hatékony irányzat marad a század egész folyamán, a romantika diadalával beteljesedő legyőzetéséig. A realizmus kora és módszere, Defoe-tól indítva, számos renezánszot ér meg, s ezek a megújulások elvezetnek bennünket a XIX. és XX. század realista iskoláihoz. A szentimentalizmus, 1740-ben Richardson kezdeményezésével, legkevésbé bizonyul önálló művészet: irányzatnak. Elsősorban irodalmi stílusirányként, számos modernnek tűnő formai-tartalmi megoldás lehetőségét kikísérletezve, mindezt szinte maradéktalanul átadja a századforduló idején jelentkező romantikának. Ezeket a megfontolásokat mérlegelve s végigtekintve az 1660–1760-as évek irodalmi teljesítményein, úgy tűnik, hogy az angol felvilágosodás irodalmának két jelentős szakaszáról beszélhetünk. Az első a szorosan vett klasszicizmus kora, évszámokban gondolkodva talán a Dryden: *Essay on Dramatic Poesie* – 1668 – és Pope: *Essay on Man* – 1733 – című művei közötti időszak. Ebben az irányzatban a polgári racionális megismerés, természet felé fordulás és a klasszicizmus mindent zárt, harmonikus egységben látni akaró, mérsékelő tendenciái egyszerre érvényesülnek. Uralkodó szerepe van a költészetnek, drámaírásnak, költői-prózai szatíráknak, a modern széppróza ekkor még csak kezdő lépéseit teszi.

A második szakasz az angol regény kibontakozásának ideje, a 20–30-as évektől Sterne és Smollett életművével bezáróan. Az angol felvilágosodás irodalma ezekben az évtizedekben válik igazán nagygyá, a klasszicizmus nyúgeitől megszabaduló realista és szentimentális regényírók műveiben. Ha itt is pontosabb időbeli határt keresünk, logikus zárókönek vehetnénk Young *Conjectures on Original Composition* című, 1759-ben megjelenő esszéjét, mint ami a klasszicizmus alapelveinek következetes végiggondolásával – s az antikvitás szellemének igazi megértésével – „minél kevésbé másoljuk a nevezetes antik mestereket annál jobban hasonlítunk majd rájuk” – mondja Young⁹ – túl is lép az ilyen esztétikai gondolkodáson, s új korszakot nyit az angol irodalom, s irodalomkritika történetében. Ezt a számvetést azonban nem egyedül Young végezte el. Ugyanebben az évben jelent meg Edmund Burke *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, hat évvel korábban pedig Hogarth *The Analysis of Beauty* című munkája. Mindkettő, Young nézeteivel egybehangzóan, a formális szimmetria és harmónia elvét támadta s a szabad művészi ábrázolás és szubjektív szép-értelmezés gondolatait fejtegeti.

A XVIII. század stílusirányai közül a legtöbb gondot kétségkívül a klasszicista stílusiskola okozza, mint valamennyi között a leggazdagabb jelentéstartalommal rendelkező irodalomtörténeti, irodalomelméleti kategória.

Az angol regény kialakulása és első nagy mestereinek az életműve az Augustan Age hol klasszicizmusnak, hol neoklasszicizmusnak nevezett korszakára esik, de valamennyi szerző igazán azért lesz érdekes, jelentős, mert néhány általában klasszikainak ismert alapelv megtartása mellett is valójában ennek a klasszikai ideálnak az ellenében alkot. Ahhoz, hogy a realizmus első jelentkezésének stílusjegyeit, az új műforma témáját, nyelvét, formáját meghatározó sajátosságait felismerhessük, meglehetősen jól kell ismerni a klasszicista ars poétikák szabályrendjét is, hogy a klasszikával való látszatazonosság ellenére, felismerhetővé váljanak azok a sajátosságok, melyek végül a klasszika megsemmisüléséhez kellett hogy vezessenek.

⁹ YOUNG, Edward, *Conjectures on Original Composition. In, English Critical Essays, 16th, 17th and 18th Centuries.* ed.: J. D. Jones. (London, 1963, Oxford Univ. Press) 277.

Ezek a kapcsolatok olyan finoman transzponáltak, szubtilisen egybejátszók, hogy nagyon sokszor modern gondolatot fedez fel az olvasó, jóllehet egy olykor már közhelyszerű klasszicista tétel friss átfogalmazásáról van csupán szó és fordítva, valamely modern esztétikai elv leszögezése kimunkált s egyben frappáns volta miatt klasszikainak tűnik.

A klasszicizmus minden nemzeti irodalomban más történeti időszakot jelent. Közöttük is az iskolateremtő, a francia klasszicizmus kora az 1660–1685 évek idejére tehető, s ezután a legkülönbözőbb történeti pillanatokban jelentkezik, azzal a természetességgel, ahogy az egyes nemzeti irodalomtörténetekben beérnek a klasszika feltételei. A francia abszolútizmussal egyidejű klasszicizmus egyedülálló harmóniában van a korabeli politikai egyensúlyhelyzettel, egy arisztokratikus ízlésiránynak s az adott történeti pillanat polgári ízlésének és elvárásainak sajátos egybeesésével – a klasszicizmus azonban ebben a tiszta formában egy európai nemzeti irodalomban sem ismétlődött meg. A klasszicizmus újra jelentkezik a tizenhetedik, tizennyolcadik század irodalmában – angoloknál, franciáknál¹⁰ – s a tizennyolcadik század második felében a századelő filozófiai és stílusirányzatainak együtthatásával Németországban és a kelet-európai irodalmakban. Az angol irodalomban a századforduló idejének klasszicista iskoláját nevezik gyakran neoklasszicizmusnak – tehát másodjelentkezésű klasszicizmusnak – jóllehet ezt megelőző klasszicista korszak az angol irodalomban nincs, s ez a neoklasszicizmus is, hogy Pat Rogers szavait idézzük „a kellenél több problémát támaszt.”¹¹

A klasszikának ezt a duplázott jelentkezését Horváth Károly a „kompromisszumos” és „felvilágosult” klasszika kettős fogalmának bevezetésével válaszolja meg,¹² ez azonban még mindig nem oldja fel megnyugtató módon a klasszika fogalmát körülvevő bizonytalansági mozzanatokot. Visszatérve kiindulópontunkhoz, úgy tűnik, nyilvánvalóan különbséget kell tennünk klasszicizmus mint irodalomtörténeti és klasszicizmus vagy klasszika mint irodalomelméleti kategória között. Tudniillik abban a pillanatban, amikor a klasszikáról mint stíluslehetőségről beszélünk, azt találjuk, hogy a középkor idején való látens lappangás után a reneszánsz idején mint kiapadhatatlan forrás buzog fel az antikvítás gazdag irodalmi s műveltségi anyaga, hogy ezután évszázadokon át inspiráló forrása legyen az európai kultúrának, művészetnek. A klasszikának ez a látens jelenléte a romantika lázadásával, ill. lázadásában kapott igazán markáns megfogalmazást. Egyfajta esztétikai tudatosság, stílusideál jelölése mellett Mme Staël és Goethe megállapításaiban¹³ már ismeretelméleti, világnézeti implikációi vannak a klasszikus (ill. romantikus) jelzőnek, ennek azonban már igen kevés köze van a klasszicizmushoz, mint irodalomtörténeti korszakot jelölő fogalomhoz.

A reneszánszot nyomon követő művészeti irányzatok esetében alig kerülhető el az ilyas megfogalmazás mint reneszánsz-klasszicizmus, klasszicizáló-barokk, klasszika és rokokó együtthatása stb. stb. Ha ezeken a kettős fogalmakon végigtekintünk, azt látjuk, hogy a klasszika érvényességi határait a 14. század közepétől a 18. század végéig húzhatnánk meg. Négy-öt évszázadról van szó. Egy irodalomtörténeti korszak határait sem húzhatjuk ennyire szét, a klasszikai normák, az antik poétika és retorika jelenléte és hatása azonban tagadhatatlan ezekben az évszázadokban.¹⁴

A klasszicizmus értelmezését illetően bizonyos nyugtalanságot tapasztalhatunk. Egyesek a francia klasszicizmushoz hasonlóan szeretnék megtalálni, lehető pontossággal a nemzeti klasszikák történeti helyét, mások viszont szeretnék feloldani a klasszicizmus szűk, történeti évszámok közé szorítottságát.

¹⁰ René Bray éppenséggel három klasszikai korszakot különböztet meg a francia irodalmi fejlődés folyamatában: „Il y a trois périodes dans l'histoire du classicisme. La première commence avec le manifeste de du Bellay . . . elle finit avec le XVI^e siècle . . . La deuxième débute avec le XVII^e siècle, Malherbe l'inaugure . . . elle prend fin vers 1660 avec les attaques de Boileau. Le troisième se prolonge à travers le XVIII^e siècle . . .” (La formation de la doctrine classique en France. Paris, 1951, Nizet, 38.) – Hasonló periodizálási koncepciót mutat J. W. ATKINS, *English Literary Criticism – 17th and 18th Centuries* c. munkája. L. még Henri PEYRE, *Qu'est-ce que le classicisme?* (Paris, 1965, Nizet)

¹¹ I. m.

¹² HORVÁTH Károly, *A klasszikából a romantikába*. (Bp. 1968, 10–11.)

¹³ Mme STAËL, *De la Littérature*. Chap. XI. (Geneva–Paris, 1959, 178–179., 180–181.) – ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*: 1829. április 2.

¹⁴ WELLEK, René, *A History of Modern Criticism 1750–1950*. vol. I. The Later Eighteenth Century (New Haven, 1955, Yale Univ. Press) 5–6.

Újabbban, a felvilágosodás par excellence saját stílusirányát kereső kutatók mutatnak bizonyos hajlandóságot a klasszicizmus, ill. neoklasszicizmus és felvilágosodás összekapcsolására.¹⁵

A szellemtörténeti fogalmaktól való ódzkodás egyik friss példáját mutatja Bronson könyve, amely az angol irodalom kontextusaiban gondolkodva hangsúlyozza, hogy a szellemtörténeti kategóriákkal való játszadozás, ezeknek időben ide-oda való tologatása semmit sem magyaráz meg a döntő irodalmi jelenségekből, s különösen nem az angol irodalom esetében, ahol „a neoklasszicizmus mint disztinkt angol művészeti korszak sohasem létezett . . . csupán néhány vértelen teoretikus művének lapjain.” Mint írja: „. . . a klasszicizmus mindig neoklasszicizmus . . . amikor tudatos esztétikai elvek megformulálásával találkozunk, az már minden alkalommal neoklasszicizmus is. . .”¹⁶ Az európai esztétikai tudatosság, pontosabban tudatosodás történetében az antikvitás esztétikai normáinak újrafogalmazását kísérhetjük nyomon századokon át; s a humanisták antikvitás tiszteletétől a romantikáig az európai művészetek története nem más, mint újra és újra való nekirugaszkodás az antik mesterek tekintélyétől való szabadulás irányában. Az egyes rövidebb életű, néha csupán 20–30 éves szakaszokat mutató stíluskorszakok megannyi fázisát, egy-egy újabb pillanatát jelzik ennek a dezintegrálódási folyamatnak, melyben új tudományos igazságok, esztétikai megérzések alapján állandó válogatás zajlik a modern életre kanonikus „szabályokat”, ábrázolási módszereket, kifejezési eszközöket keresve. A dezintegrálódási processzust éppen az teszi hitelessé, hogy a folyamat ilyen minősége nem tudatos, s az angol kultúra fejlődésében ezt a válogatást az empirista filozófia és puritán mozgalom sajátos szövetsége ha lehet, még markánsabbá tette. Ennek a két, anyagi és szellemi közegben egyszerre ható és egyformán hatásos mozgalomnak majdnem egyidejű kibontakozása végeredményében ellenséges szellemi atmoszférát teremtett az elvont, tekintélyelvű, külföldi forrásokból táplálkozó, klasszicista ízlésirány számára. Másrésztől azonban azt látjuk, hogy a tizenhatodik század vége és a tizenhetedik–tizennyolcadik század fordulója közötti időszak angol irodalomtörténetének egyik legérdekesebb problémája éppen a puritán és a humanistából klasszicistává váló esztétikai gondolkodás állandóan változó kapcsolata, időszakos összecsengésük illetőleg szembekerülésük története.

Ebben a sajátosan ellentmondásos tradícióban gyökerezik a klasszicizmus angol változata, melynek igazi lehetőségét a restauráció, majd a Dicsőséges Forradalom idején megvalósult politikai egyensúly pillanata teremtette meg. Az angol történelem azonban megint csak figyelmeztet mindenféle általánosítás veszélyére. A restauráció idején előálló politikai egyensúlyhelyzet csak látszólag felelt meg a francia Napkirály által kialakított politikai szituációnak. Hiszen Anglia már *túl volt a győztes polgári forradalmon*, s nem a polgárság élvezte a királyi hatalom támogatását – ez a Tudor- és Erzsébet-kor sajátja –, hanem a királyi hatalom a polgárságét. A XVII. század második felének restaurált királysága Angliában a megbékélés, a természet törvényének megfelelő, rend és harmónia után vágyakozó *polgár kívánsága szerint jött létre*, s ez a törekvés találkozott a klasszicista gondolat hasonló céljaival. Az angol polgártól azonban idegen a francia klasszicizmus szelleme, merevsége is, nem érezte – nem érezhette – igazán sajátjának. A polgári fejlődés itt egyenletesen bontakozott ki, ami azt is jelentette, hogy a tizenötödik század végétől állandóan megkérdőjelezték Angliában a klasszikus-skolasztikus tekintélyvel, s a puritán angol polgár politikai-gazdasági térnyerése az antik, ill. ortodox keresztény szellemiség radikális és következetes elutasítását eredményezte. Ennek a folyamatnak a kristályosodási pontja Bacon empirista filozófiája, s az Erzsébet-kor kultúrája, amikor Bacon munkássága is kibontakozott, Shakespeare életművével tetőzött – ez utóbbiban egy abszolút antiklasszikai életművet produkálva. A kiegyensúlyozott abszolutizmust tehát az angol példa esetében is kiemelkedő művészi teljesítmény kíséri, esztétikai jellemzői azonban a francia klasszicista dráma ellenpéldáját adták. Ma azt mondjuk, hogy Shakespeare drámai életműve a kor kiemelkedő művészi eredménye és kifejezése, a kortársi vélemény azonban nem tükrözi teljesen az utókor elragadtatott véleményét. S azért nem, mert a költői képzelet „valóság-hamisító”, játékos, metaforikus életábrázolása kétféleképpen támadás pergetője

¹⁵ L. LAUFER, *Style Rococo, Style des Lumières* (Paris, 1968) c. munkáját. L. még: KLANICZAY Tibor, *Marxizmus és irodalomtudomány* (Bp. 1964, 78–79., valamint BARÓTI Dezső, *A felvilágosodás néhány sajátossága és Dayka Gábor* c. tanulmányokat az *Írók, érzelmek, stílusok* című kötetben (Bp. 1971.)

¹⁶ BRONSON, H. B., *! Facets of the Enlightenment*. (Studies in English Literature and its Contexts). (Univ. of California Press, 1968.) 4, és 2. – L. még WOOD, P. S., *The Opposition to Neo-Classicism in England Between 1660–1700*. PMLA XLII. (1928) 182–97.

alá került az angoloknál – egyrészt az empirista-racionalista tényítisztelet másrészt a puritán etikai szigorúság álláspontjáról.

A puritán támadások oka elsősorban volt erkölcsi s csak másodsorban történeti-intellektuális. Támadták a költészetet és a színházat, mert hazugságra és feslettségre nevelnek, mert egy hanyatló társadalmi rend kultúrájaként tartották számon, mert haszontalanságuk miatt már a régi bölcssek is elvetették, mert idegen, olasz–francia erkölcselenséget plántálnak a józan életű angol nép elméjébe, mert nem állják ki a ráció mérlegelő vizsgálatát.

Ez volt az a pont, ahol a puritán gondolkodás ismét szövetségesre talált a baconi utilitarianus empirizmusban. Bacon tárgyias világában – s ez így van Descartes-nál, de még Locke-nál is – minden, ami tényszerűen nem mérhető, irracionális, gyanús elemnek minősül. Ilyen az elvont gondolkodás, ilyenek a gyarló emberi érzelmek, s természetszerűen ilyen, mintegy ezeknek változataként, a költői képzelet munkája is. Az empirista gondolkodás és puritán merevség szövetségét erősítette még a Bacon egész gondolkodását átható reformátori megszállottság is. Bacon tudományos, racionális alapon akart mindent megvizsgálni, hogy csak valós igazság maradjon az emberi tudás birodalmában. Nem ilyen tudományos alapon, de erős etikai prejudikáltsággal a puritán polgár is meg kívánt reformálni mindent, ami elődeitől származott, így természetesen nemcsak az államot, egyházat, gazdaságot, hanem az ezekhez kapcsolódó erkölcsöt, kultúrát, irodalmat is saját képeére kellett formálnia.

A puritán művészetszemlélet megértéséhez azonban fel kell hívunk a figyelmet néhány félreérthető mozzanatra. Elsőként arra, hogy az oly gyakran elítélt puritán „szűklátókörűség”, mely eléggé hosszú időre döntő fontosságú művészetformáló erővé vált nem csupán pejoratív jellemzőkből állt össze. Amikor a klasszikusok tanulmányozásának haszontalanságáról beszéltek, nemcsak arra kell gondolnunk, hogy az egyetemeken is törölni akarták az antik nyelv tanulmányait, hanem arra is, hogy ilyen eltökéltségük az önálló, modern tudományosság igényét is jelentette. Amikor elutasították az „erkölcssten” francia és olasz művészetet, ez csak részben következett egyfajta etikai korlátoltságból, s egyidejűleg a dekadens, arisztokratikus, *udvari kultúra* elutasítását, a független nemzeti kultúra igényének jelentkezését, egy ilyenfajta tudatosság első lépéseit is jelezte.

A puritán mozgalom, az európai protestáns mozgalmak törekvéseit képviselte Angliában, de a polgári fejlődés szempontjából sokkal kedvezőbb körülmények között. A gazdasági és társadalmi viszonyok fejletlenségétől függően egy-egy országban a protestantizmus kibontakozása is óhatatlanul akadályokba ütközött, az azonban bizonyos, hogy a Rómától – és latinnyelvűségtől – való függetlenség eszméje mindenütt magával hozta a nemzeti önállóság gondolatát is. A modern nemzet-tudat felé minden nemzet történetében a nemzeti nyelv művelésének sürgetése jelentette az első lépést. Már a reneszánsz indulásakor élénk lép ez a gondolat, Dante *De volgare eloquentiá*-jában, később találkozunk vele a franciáknál, németeknél, majd az elmaradott fejlődés nyúgeitől szabadulni igyekvő kis nemzeteknél is. Ez a nyelv-művelési igény Angliában különösen erős nyomatékot kapott, amikor a puritánok mereven szembe fordultak a klasszikusokkal, de tagadhatatlan, hogy céljaik ezen a ponton nemcsak az empirizmus, de az angol humanizmus korábban már idézett hasonló törekvéseivel is egybevágtak. Erre gondol a puritán *Ascham*, amikor így szól: „tisztelem a latint, de az angol nyelvű hódolatom”, és erre *Sir Philip Sidney*, *Richard Carew*, *Dryden* és még annyian mások, amikor az angol nyelv zengésének „édességétől” beszélnek. A latinnyelvűséggel szemben az angolnyelvűség diadalát a XVI–XVII. század fordulójá hozza meg. A XVI. század tudósai még jórészt latinul írnak, de Bacon angolul írja *A tudomány haladásáról* című korszakos munkáját s csak később, a nemzetközi nyilvánosság kedvéért adja ki latinul is. Hobbes latinul írja a *Leviátánt*, de angolra fordítja Homéroszt, még Locke valamennyi művét angolul írja, s ő már a nemzetközi nyilvánosság érdekében sem tartja kötelezőnek s fontosnak a latinra fordítást.

Ezt a folyamatot végignézve érthetjük meg igazán Voltaire panaszkodását is: „Addison, Swift és Pope óta az angol is egyre népszerűbb. *Nagyon nehéz lesz ezt a nyelvet az érintkezés nyelvévé tenni*, (szerző kiemelése), úgy ahogy a mienket; de látom, hogy mindenki, az uralkodók is érteni akarják, mivel minden nyelv közül ezen gondolkoznak ma a legmerészebben és legerőteljesebben.”¹⁷

A régítől és idegentől elzárkózó merev, puritán gondolkodás végeredményében egyértelműen a történeti fejlődés irányában hat. Amikor Európa népei még csupán küszködnek a nemzeti lét

¹⁷ *Voltaire levelei*. (Szerk. GYERGYAI Albert, Bp. 1963.) 86–87.

alapkérdéseivel, az angol nemzeti entitás történeti ténye adott, az egyes polgár nemzettudata alakulóban van, s ennek a nemzeti-egyéni magabiztosságnak lesz logikus, szükségszerű eredménye egy szabad, világias szellemiség kialakulása is, mely annyira megerősödik majd, hogy a puritán korlátozottságot is legyőzheti. Ekkor azonban már nemcsak azt a történelmi folyamatot szemléljük, amikor a középkori gondolkodás nyúgeitől szabadul a modern én, hanem azt a történeti pillanatot is, amikor az eddig külföldi kultúrák kincseit asszimiláló angol nemzet hirtelen Európa szellemi életének élvonalába tör, s az egész kontinens kultúráját erőteljesen befolyásoló szellemi erővé válik; amikor az angol jelző a korábbi „barbár” jelentés helyett a kulturált, civilizált, urbánus jelentéstartalmat kapja meg.

A puritánok költészet- és színházellenes támadásai mellett azonban már a tizenhatodik század második felétől egy olyan vitavonulatra is oda kell figyelniünk, amely más eszközökkel és érveléssel mégis hasonló célokat fogalmazott meg. Ennek az Európán végigsöprő irodalmi vitának angliai hullámverése a századforduló s Swift pályakezdésének éveire esett. *A könyvek csatáját*¹⁸ ma hagyomány és haladás ütközetének nevezhetnénk, amelyben a csatázó felek az antik illetőleg modern nemzeti kultúrákat képviselő írók prioritását kívánták eldönteni. A vita folyama, hű tükörképeként a klasszikán belüli ellentéteknek, egészében a klasszika legyőzését készítette elő. A humanista műveltségben és eszményeken felnőtt klasszicista generáció táborán belül természetszerűen oszlottak meg a vélemények. Franciaországban Boileau-val szemben Perrault, Fontanelle foglalt állást a modern értékek elismerése mellett; Angliában William Temple és Swift a régieknek adták az elsőbbséget, az angol klasszicizmus szabályszerkesztői, Dryden és Pope tartózkodtak egy ilyen abszolút egyértelműségtől, míg Bentley és sokan mások Perrault véleményét osztották.

Ez a vita bonyolult, sokrétű kérdésfeltevésével tulajdonképpen a *társadalmi haladás lehetőségét* feszegette, melynek egy pontján a „moderneknak” a társadalmi haladás gondolatának felismeréséig jutottak el. Ez az önmagában is forradalmi jelentőségű eszme az egyetemes újkori fejlődés, gondolkodás minden területén döntő változást hozott. A könyvek csatája azonban csak egy változata, irodalmi továbbgyűrűzése volt egy jóval korábbról datálható vitasorozatnak.¹⁹ A Biblia és az egyház tanításainak megfelelően hosszú századokon át kísértette Európát a világpusztulás apokaliptikus víziója. Alapja az a meggyőződés volt, hogy a természet, s így az emberi társadalom is, az állandó dekadencia folyamatában megállíthatatlanul halad a pusztulás felé. Ez a dekadencia-élmény természetszerűen erősítette az antikvitás nagyjai erkölcsi s tudásbeli tökéletességének illúzióját, lévén hogy ők időben is közelebb álltak az eredeti, istentől és természettől kapott tökéletes állapothoz, s e meggyőződés természetszerűen hozta magával a modern művészet inferioritását élményét.

Az empirizmus ezt a meggyőződést is vitatta, amikor az antikvitást és a skolasztikát támadta, s többek között ezért is összefoghatott a puritán polgárral. A puritán világszemlélet egészétől, ennek valamennyi vonatkozásától idegen volt a világpusztulás gondolata. A puritán a jövő emberének tudta magát, aki isten segedelmébe vetett bizodalommal ugyan, de *önmaga* irányítja osztálya s egyéni sorsát is, aki ilyen elhivatottságáról, s ez elhivatottság isteni természetéről meg volt győződve. A jövő emberének, aki az emberi társadalom és tudás fejlődésének addig soha nem sejtett távlatait nyitja meg, s így ez a jövő csakis a kibontakozás s nem a pusztulás világa lehetett.

¹⁸ A vita történeti összefoglalását l.: J. W. ATKINS, *English Literary Criticism*, i. m. 70–90.; G. HIGHT, *The Classical Tradition*, i. m. 261–288.; R. F. JONES, *Ancients and Moderns*. – The Background of the Battle of the Books. (Washington Univ. Press, 1961).

¹⁹ A világpusztulás, dekadencia gondolata legerőteljesebben Francis Shakelton *A blazyng Starre* (1580) c. írása fejezte ki. De ott kísért számos szépirói munkában is, többek között Spenser *Fairy Queen*-jében vagy Donne *An Anatomy of the World* c. versében. Milton a *Naturam non pati senium* c. versével sietett Bacon segítségére, hogy visszaszorítsák a dekadencia-teóriát. Természettudósok, filozófusok is részt vettek a vitában, egyik érdekes pillanata e vitának Thomas Burnet: *Sacred Theory of the Earth* (1681–89) c. írása s az erre válaszoló munka, John RAY, *Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (1691). L. még: Basil WILLEY, *The Eighteenth Century Background* (London, 1946, Chatto and Windus) 27–42.

A régiek és modernek hosszan tartó vitájában a felvilágosulttan gondolkodó írókra két feladat hárult. Egyrészt a tudományos merevséggel és vallási-erkölcsi ortodoxiával szemben bizonyítani kellett a költészet, irodalom értékeit, másrészt ugyanezt a bizonyítási eljárást vonatkoztatni a modern irodalomra, ami egyidejűleg a kortárs írók inferioritás-komplexumának feloldását is jelentette.²⁰ Sokszor valóban szűklátókörű s igen kevés irodalmi értékkel bíró munkák jelentős írókat kényszerítve válaszdásra életre hívták az első rangos, kritikai és esztétikai igényességgel megírt poétikai munkákat, éppen azt az elméleti irodalmat, amely az angol klasszicizmus esztétikájának alapvetését adta. Gabriel Harvey, George Puttenham, Sir Philip Sidney, Edmund Spenser, Thomas Lodge, Thomas Nash, Ben Jonson írásai egyértelműen védtek meg a költészetnek – irodalomnak – mint rangos művészi kifejezési lehetőségnek becslését s méltóságát.

Ez a folyamat a klasszicista írók munkásságában tovább érlelődött. Az angol klasszicizmusnak és a polgárság teljes politikai-társadalmi térnyerésének egyidejűsége döntő, általános érvényű változást hozott a kulturális és tudományos élet, illetőleg a korizlés fejlődésében. A klasszicista erudíció kiterjesztése, s e műveltséganyag nemzeti nyelven való megszólaltatása egyidejűleg azt is jelentette, hogy exkluzivitását, korábbi természetes közegét, létformáját elvesztette. Az új és valóban számottevő polgári közönség megjelenése ezt a folyamatot gyorsította, szinte azonnal téma és stílusformáló erőként jelentkezett, erőteljes antiklasszicista ízléssel. Az arisztokratikus körökből származó vagy ezek mecénási támogatását élvező „udvari” író helyét a polgári, sokszor „low middle-class” hovatartozású író veszi át, aki éppen osztály-hovatartozása miatt elsősorban az új közönség ízlésgényének kielégítésére törekszik. A század első felének jelentős regényírói közül egyedül Fielding arisztokrata származású, bár kedvtelése, életvitele ez nemigen árulták el. Defoe apja mészáros, Richardsoné asztalos, Sterne előkelő családból származva végül is egy garnizonról garnizonra vándorló részeges katonatiszt s egy francia kantinosleány házasságából született.

A polgári ízlés és klasszika bizonyos mértékű szimbiózisát segítette az a tény is, hogy a klasszicizmus rendet, harmóniát kereső és diktáló eszménye, a szabályos és zárt egész ideálja egybevágott a társadalmi harcokban megfáradt puritán céljaival. Annál is inkább, mert a szigorú rend és szabályszerűség elve mind a klasszizmusban, mind a puritán gondolatban elsőrendűen a középkori káosz elutasításából eredt. A klasszicizmus elutasította a középkor barbár írásait, művészetét, a puritán polgár pedig ugyanennek a korszaknak kaotikus és igazságtalan társadalmi állapotát és erkölcsét. A rend és értelem világának megvalósításán fáradozó puritán és a „matematikai demonstrációk ésszerűségének” megfelelő irodalmi elvek propagátorai teljes egyetértésben utasítják el az Erzsébet- és Jakab-kor mestereit, irányzatait, beleértve Shakespeare-t is. Bírálatauk éle azonban elsősorban a metafizikus költők, s különösen Donne irracionáliszmusa ellen fordul – l. Saint-Evremond, Cowley, Rymer, Dryden, Lansdowne, Jonson műveit. Bizonyos mértékig, s egy magasabb erudíció szintjén ezek a klasszicista elméleti munkák a dráma és költészetellenes puritán pamfletisták hagyományait is továbbvizik.

A humanista értékek klasszicista újrafogalmazásának egy másik sajátossága abból adódott, hogy a költészet tanító s gyönyörködtető funkciójának egyensúlya megbomlott, s a karteziánus racionalizmus szellemének megfelelően, de Angliában tulajdonképpen a puritán empirista nyomás hatására a költészeti funkciók közül a tanító célnak aránytalan hangsúlyt kapott.

Sidney még így fogalmazott: „A költészet az utánzás művészete, metaforikusan szólva olyan mint egy beszélő kép, melynek az a célja, hogy tanítson és gyönyörködtessen.”²¹ De éppen Sidney az, aki ugyancsak az *Apologie*-ben már panaszkodik, hogy „újabbán nehéz idők járnak a költőkre”²² – a puritán támadások idején vagyunk – s Drydennél már azt is olvashatjuk, hogy a költészet igazi célja az,

²⁰ G. FARQUHAR, *Discourse Upon Comedy* (London, 1702) „Sir . . . lay aside your superstitious veneration for antiquity, that the present Age is illiterate . . . that we live in the decay of time . . . T'is a mistake, Sir, the world was never more active or youthful and true downright sense was never more universal than at this very Day.” Elledge, SCOTT (ed.) *Eighteenth Century Critical Essays* (Cornell Univ. Press, 1961) I. 84.

²¹ SPRAT, i. m. 113.

²² Sir Philip SIDNEY, *An Apologie for Poetry*. Elizabethan Critical Essays, i. m. 158, 151, 155.

hogy „oktasson.”^{2 3} Ez a gondolat sem volt idegen a puritán elmétől, szerintük az erkölcsi példaadás, tanító célzat majdhogynem egyetlen jogosultsága az irodalmi műveknek. Ezért támadták a színház erkölcstelen s a költészet haszontalan világát, s így került a prózai kifejezés majdnem monopol helyzetbe, mint ami egyedül alkalmas az igazság kifejezésére.^{2 4}

Az angol klasszika problémáival foglalkozó s a racionalizmus, empirizmus irodalmi hatásait mérlegelő kutatók szinte valamennyien megállapították, hogy a korszak intellektuális klímája nem kedvezett a poézisnek. A metafizikus költők és Milton után ízzással s lendülettel vesztette az angol líra, de az angol dráma is, közmondásszerűen idézik Matthew Arnold megállapítását „Dryden és Pope nem annyira költészetünk, mint inkább prózánk klasszikusai”.^{2 5}

Az angol klasszikai iskola, némi időeltolódással, majdnem a nagy francia iskolával párhuzamosan alakult, előbb a Dryden, majd a Pope és Swift körül csoportosuló írók célkitűzéseiben, műveiben. Az azonban első pillantásra nyilvánvaló, hogy Dryden és Pope életművének jelentősége és hatása meg sem közelíti a francia klasszikus dráma európai befolyását és érvényét, s ők maguk is felemás klasszicisták. Híven az angol humanista és empirista tradícióhoz mindketten kétségbevonják az abszolút tekintélyi érvek és szabályok érvényességét. A legjobb példát erre Dryden egyik jelentős munkája adja, aki a *Defence of Dramatic Poesie*-ben, zseniális módját találta meg a kizárólagos érvényű művészi szabályok megkerülésére. Jóllehet a drámai költészet problémáit vitató négy szereplő egyike pontos összegezését adja az antik dráma szabályelveinek, s magasabbrendűségük okát is megmagyarázza, az egész elvrendszert relatívvá válik, amikor egy másik ezeket a szabályokat a francia klasszicista drámaírók műveire alkalmazza, egy harmadik pedig a modern kortársi angol irodalom érényeit méltatja. S végül a sokat bíralt „szabálytalan” mester, Shakespeare dicséretére is sort kerít. Dryden még őszintén óv mindenkit az újítástól, mint ami a káosz, diszharmonia megteremtője, s ebben az eszmében igazán klasszicista, végeredményében azonban a szabályoktól való eltérés lehetőségét is megengedi, Shakespeare rangját, ember s világtértésének zsenialitását még csak kérdésessé sem teszi.

Az angol klasszicizmus normatív elvrendszert azonban nem Dryden, hanem Pope fogalmazta meg. Körülbelül az ő pályakezdésének éveire ért be Angliában a francia klasszika hatása. 1674-től, amikor Boileau *Art Poétique*-je megjelent – a következő 15–20 év alatt szinte valamennyi jelentős francia poétika, Le Bossu, Saint Évremond, Rapin, Dacier, Daubignac munkái megjelentek angolul. Rapin munkáját Pope közvetlen elődje, Thomas Rymer „tette át” angolra, *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie* (1674) címmel. Ez lenne az első angol, valóban klasszicista szabályrend, melyet azonban ma már elsősorban a kritikai merevség és alkalmatlanság példajaként tartunk számon. Végigtekintve a lefordított elméleti s a kortársi angol szépírói műveken, szembetűnő hogy a francia klasszicizmus tételei csupán az elméletírók műveiben terjedtek, an gros, s a kor kiemelkedő alkotásainak, elsőrendűen a prózai műveknek írói gyakorlata nagyobbrészt ezekkel ellenkező elvek követésével alakul. Talán nem is egyszerűen a tartalom és forma feszültségéről van itt szó, hanem egy idegenből importált forma és az angol korszellem, közizlés lényegéből adódó feszültségről.

A támadások évtizedeiben költők, írók azt kívánták bizonyítani, hogy a rangos, értékes költészet éppen nem bűnben leledző hazug játéka az emberi képzetnek. Ezért került előtérbe a költői funkciók közül a didaktika – a gyönyörködtetés ellenében. Ezért bizonyítják az elméletírók, hogy az irodalmi alkotás mérhetősége, szerkeszthetősége ugyanolyan egzakt törvényszerűségeket mutat, mint a természettudományok. Ezért az etikai és esztétikai kategóriáknak a korábbinál szorosabb egybefűzése, azonosítása.

A klasszicista alaptételek között a természetelvűség különösen erős hangsúlyt kapott, mint ami a racionalista gondolkodás szelleméből fakadva, avval teljes harmóniában a korszak egész művészetének módszerét, témáját kijelöli.

^{2 3} DRYDEN, *Parallel Between Poetry and Painting*. Essays of Dryden. (ed. E. D. Yonge, London, 1882, Macmillan) 113. Dryden egyébként általában nem nyíre doktrinér, illetőleg alkalom és célszerűségi szempontok szerint változtatja a költészeti funkciók hangsúlyának nyomatékát. A *Defence of the Essay of Dramatic Poesy*-ben az idézett tétel ellenkezőjét olvashatjuk: „for delight is the chief if not the only end of poesy: instruction can be admitted but in the second place, for poesy only instructs as it delights.” Végül is azonban Dryden nézőpont-változtatása is az angol klasszicista gondolkodás rugalmasságát bizonyítja.

^{2 4} SPRAT, i. m. 414.

^{2 5} MATTHEW Arnold, *The Study of Poetry*. In, *Essays in Criticism*. 2nd series (ed. S. P. Littlewood, London, 1938) 25.

„Követve a természet változatlan
Mintáját, ahhoz mérd ítéleted,
Nem téved a természet . . .
Művészetben kútfő, cél és próbakő” . . .

írja Pope *A kritikáról* című verses esszéjében.²⁶ A természet követése tehát egyfajta abszolút mértéket jelöl, de abban a pillanatban, amint a klasszicisták az antikvitás természetutazó elvét szabályként értelmezték s szabályosság és természetesség közé egyenlőséget tettek, éppen az antik szellem természetes lényegét veszítették el. Ugyanitt mondja Pope azt is, hogy a művészet „módszerbe foglalt természet”;²⁷ Dryden pedig a „túl természetes” (too natural) ábrázolás veszélyeiről beszél, s Phidias példáját ajánlja követésre, aki inkább „egy eszmét mint a természetet magát ábrázolta”. A művészet végső célja tehát Dryden megfogalmazásában „a tökéletes természet eszméjének” (the idea of perfect Nature)²⁸ megragadása, s e gondolattal máris a franciák *la belle nature*-jének angol változatánál vagyunk. Szűkösen válogatott példáink is mutatják, hogy a természetesség fogalma a klasszicizmus történetén belül is állandóan módosul, s ha ennek a módosulási folyamatnak a fejlődését figyelemmel követtük, egyúttal a klasszika széthullásának a történetét is végigkísértük.

A tizenhetedik század második s a tizennyolcadik század első felében valamennyi közhelyszerű általánosságban használt filozófiai, társadalmi fogalom kettős vagy többértelmű. Ilyenek a természet, természeti törvény, ráció, az ember természetes állapota, a társadalom természetes állapota, de folytathatnánk hosszan e sort. Ahogy az időben haladunk Bacontól Hume felé, Sidney-től Young felé, Bunyantól Sterne felé azt találjuk, hogy szinte valamennyi gondolkodó, író némi jelentésmódosulással használja ugyanazokat a fogalmakat, részben hogy bizonyítsa saját mondanivalójának „comme il faut” voltát, másrészt pedig azért, mert ő maga is őszintén hiszi, hogy a használt fogalom a saját értelmezésének felel meg.

A klasszicista természetelvűség korszerű jelentése eredetileg pontos ellentéte a mai értelmezésnek. Egy dolognak valóságos, „real” jelentése az, ami a dologból értelmileg felfogható, absztrahálható, tehát a dolognak az eszméje, a többi – formája, színe, képszerű egyedi megjelenése másodlagos, nem lényeges. (Innen érthetjük meg, hogy a korabeli esztétikai gondolkodás jelentős mértékben neoplatonikus természetű.) A klasszicizmus mindig az általános, univerzális ábrázolására törekszik, s kerüli az esetlegest, az egyedit. Ebben az értelemben a klasszicista „természetelvűség” pontosan megfelel a filozófiai reália eredeti tartalmának.

Egy egészen késői példa is bizonyítja ezt. Johnson 1781-ben, Cowley-ről írott életrajzában így ír: „A nagy gondolatok mindig általánosak s olyan szituációt ábrázolnak, amelyet nem tesz esetlegessé, kivétel, s olyan megfogalmazásban, mely nem bocsátkozik részletekbe . . . Azoknak az íróknak, akik az újszerűséget hajszolják kevés reményük lehet a nagyságra, hiszen a korábbi megfigyelés nem kerülhetett meg a jelentős dolgokat. Az ilyen írók mindig analitikusak; minden képet darabokra törnek, jelentéktelen ötleteikkel, kidolgozott részleteikkel nem képesek a természet távlatait, az élet helyzeteit ábrázolni, éppúgy mint ahogy az az ember sem mutathatja meg a déli nap fényének áradását, aki egy lencsével szétbontotta a nap sugarait.”²⁹

A francia és angol klasszicizmus különbségei több felismerést szuggerálnak. Kiindulópontunk az lehetne, hogy a karteziánus racionalizmus és a francia klasszicizmus normatív esztétikai szabályrendje egyfajta homogén eszmei klíma megfelelői, s éppen ez a szellemi homogenitás eredményezi azt, hogy a francia klasszicista dráma erőteljes hatásában is elsöprő erejű művészi kifejezése lesz a kornak.

Ez a normatív elvontság és diktatórikus hajlandóság, azonban az angol szellemtől mindig idegen volt. A karteziánus és empirista gondolkodás *módszerbeli különbségeiből* adódó *szemléleti különbséget* kitűnően illusztrálja a racionalista klasszika és a XVIII. századi angol empirista próza formai-tematikai differenciái. Az empirista filozófia utilitáriánus szemléletéből, tényanyagot gyűjtő, valós érzékelésre

²⁶ POPE, *Essay on Criticism*. (Magyarul: *A Műbírálatról* ford. Lukács Móricz. (Bp. 1876.), 73–75 és 78. sorok.

²⁷ Uo. 88–89. sorok.

²⁸ DRYDEN, *Parallel Between Poetry and Painting*. I. m. 133, 140.

²⁹ JOHNSON, Samuel, *Life of Cowley, In., Lives of the Most Eminent English Poets*. (London, é. n., F. Wane) 9.

támaszkodó módszeréből, de a szenzualista filozófia lényegéből is következően mindig a tárgyyszerű, életszerű problémák kerülnek az érdeklődés középpontjába. Amikor az angol szellemi klíma szembe-szegült a klasszicista szellemmel, ez egyben azt jelentette, hogy az érdeklődést a partikuláris felé vonta, s általában a módszerével rokon realista stílus, originális, individualista tematika illetőleg a prózaformák felé orientálta az írókat, műfajokat.

A klasszicista irányzat utolsó jelentős alakja Johnson, az ő életművének kibontakozásával párhuzamosan azonban szinte már minden megtörtént az angol irodalomban a klasszicizmus teljes trónfosztásához. A fordulópont a század tizes, húszas éveire tehető, ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy a költészet és dráma háttérbeszorulása a szokásosnál erőteljesebb lendületet adott a prózai formák fejlődésének. E fejlődéssor végén, – a francia fejlődésnek nem eredményéhez, hanem szelleméhez hasonlóan, az angol szellemi klíma homogenitásából következő, a dráma szabad teret ad az irodalmi rangra emelkedett prózaformák közül a regénynek, mely a generálissal szemben a partikulárist, a kollektív helyett az individualist, az univerzális helyett a lokálist helyezi majd előtérbe.

A klasszikától való eltávolodást tulajdonképpen a klasszicista természetelvűség szó szerint való értelmezése hozta meg. Kövessük a természetet, de ez Defoe-nál, Richardsonnál, Youngnál nem a mások által már felfedezett nagy gondolatok újszerű interpretálását jelenti, hanem a dolgok, emberek, helyzetek ábrázolását a maguk egyszeri, egyéni meghatározottságaikkal együtt, s egyszerűen Bunyan Everymanje és Pope egyetemes érvényű jellem-receptje helyett Robinsonnal és Pamélával találjuk szembe magunkat.

Az angol regény bölcsőjénél álló két figura egyúttal azt is jelzi, hogy a klasszika ellenében születő irodalom kettős irányú. A hiteles életábrázolás igénye – a természetelvűség konzekvens irodalmi megvalósítása – majdnem teljes egyidejűséggel alakítja ki a realista és a szentimentális stílusirányt, korai lehetőségeit az emberi lét extenzív illetőleg intenzív ábrázolásának.

A maga sajátos művészi eszközeivel mindkét stílustendencia azonos irányban hat, a klasszicizmus etikai-esztétikai normáinak lehető teljes felszámolása irányába. A realista regény egyfajta horizontális szélességben, a korviszonyok megengedte lehető teljes társadalmi ábrázolásra törekedve, a szentimentális regény vertikális irányban, egy adott személyiség nézőpontjából indulva, az önkifejezés mélyebb szintjeit keresve.

A két stíluslehetőség közül mindenképpen a realista módszer áll közelebb a felvilágosodott klasszicizmushoz, még akkor is, ha első pillanatra a két irányzat merev szembenállása tűnik nyilvánvalónak. A realizmus megjelenése egyenes következménye a klasszikai fennköltséggel, mesterkéeltséggel szembeforduló modernnek valóság tartalmú ábrázolási módszert kereső törekvéseinek, melyet egyidejűleg tekinthetünk a baconi empirizmus irodalmi stílusmegfelelésének a klasszicizmus *la belle nature* idealizált valóság szeménye elleni reakciónak. Az egymás mellett fejlődő, egymással harcban álló, de egyidejűleg egymást is alakító művészeti irányzatokat azonban egyensúlyba hozza, mintegy összetartó szövetüket adja a felvilágosodott racionalizmus, amelyből mindegyik irányzat egy-egy lényeges rendező elvet hasznosít, a klasszicizmus a racionalizmust, a realizmus az empirizmust, az érzékenység irányzata az individualizmust, sajátos, ellentétektől feszülő s néhány alapvető dologban harmonizáló egészt formálva.

Korábban a realista és klasszicista természetfogalom ellentétes tartalmát hangsúlyoztuk, s nyilvánvaló, hogy ebben az ellentétben a XVIII. század filozófiai irányzatainak ambivalens természetfogalma jelenik meg, ezúttal a művészet és irodalom területén. Hiszen mind a klasszicista, mind a realista szerző a természet és élet – tehát az objektív valóság ábrázolását jelöli meg feladatként, a téma tehát közös, csupán a témát feldolgozó írói módszer, a témához való közelítési mód ellentétes, az alapul szolgáló filozófiai gondolkodás ellentett módszereinek megfelelően. Éppen ez a közönsnek tudott témakijelölés, azonosnak értékelt művészi feladat magyarázza, hogy a klasszicizmussal szakító alkotói gyakorlat – az egy régiek vagy modernnek vitát leszámítva –, sohasem éli át ezt a szakítást látványosan viharos emóciókkal, hogy a XVIII. század egészén (tulajdonképpen már a XVII. század végétől) végigvonuló távolodás a klasszikától úgy zajlik le, mintha a szerzők s eminensen éppen a realista szerzők, egyre közelebb kerülnének a klasszikától kijelölt feladat végrehajtásához, az antikvitás természetelvének megvalósításához.

Még egyértelműbb az irodalmi alkotás funkcióinak kijelölése a kor valamennyi irányzatában. Talán egy szerzőt sem találunk, aki a reneszánszból induló s a klasszicista munkákban továbbéltő gyönyörködtető és oktató – *delectare et prodesse* – funkciót ne vállalná, valamennyi szentimentális regényíró

is beleértve az írók közösségébe, még Sterne-t is, akinek a lázadása formai és módszerbeli rebellió elsősorban, s nem gondolati-világnezetű. Valamennyi szerző logikailag világos – itt lázad Sterne – érzelmileg tiszta, erkölcsileg nemesítő funkcióban látja a műalkotás lényegét s végső célját, és ebből következnek a XVIII. századi angliai stílusirányzatoknak egy újabb közös vonása, az angol írók, művészek ellenséges szembenállása a kontinentális barokk nyomasztó pompájával, a bombasztikus barokk zenével, s a rokokó frivol komolytalanságával. Egy újabb oka a regény hirtelen és hihetetlen sikerének éppen az volt, hogy a képzőművészetek és a zene sokkal hosszabb ideig őrizte arisztokrátikus, exkluzív természetét, mint az irodalom.

Ha nem éreznék tisztetlennak a megfogalmazást, azt kellene mondanunk, hogy a kor egész művészete „menthetetlenül” empirista, utilitáriánus, s a megállapítást csak az enyhítené, ha az ítélet nyomában rögtön magunk elé képzeljük a kor bútorainak, házáinak, berendezési tárgyainak kívánatosan egyszerű, *hasznos és szép* formáit, és ha arra gondolunk, hogy az angol regény is jórészt ebből az utilitáriánus szemléletből született.

Edwin Muir regényelméleti munkája³⁰ háromféle regénytípust különböztet meg; a cselekmény-regényt (novel of action), a jellem-regényt (novel of character) és a két regénytípus erőnyeit összesítő drámai regényt (dramatic novel), melyet a legfejlettebb regényformának tekint. A tizennyolcadik század regényei az első két regényforma vagy-vagy megvalósulásai. Ha cselekményes a regény, majdnem biztos, hogy szűkmarkú az egyén belső fejlődésének rajzában, ha a szentimentális, ha a jellemre koncentrálnak majdnem biztos, hogy elveszti uralmát a cselekmény felett, s önelemző szóáradatok tengerébe vész cselekmény és valóság. És egyáltalán, a két irányzat *formailag* meglehetősen merev különélést mutat angoloknál, franciáknál egyaránt, különélést sőt szembenállást, ami később jött elméletírók számára kitűnő alkalmat adott mind a tizennyolcadik század stílusirányainak szembeállítására, mind a század jelentős irodalmi teljesítményének alábecsülésére.

Ezt tette az angoloknál Carlyle, amikor a prózaiság, hazudozás, álság korának mondta „az áruló, rothadt századot”, ezt a franciáknál Faguet, aki egyenrangúnak ismerve el a kor irányító mozgalmait néhány lappal később minden nagyságot megtagad íróitól, s ezt tette Georg Brandes amikor a racionalizmus és szentimentalizmus teoretikusan megalapozott szembeállításával hosszú időre devalvált a klasszikát, racionalizmust és a korai realizmust, hogy ellenükben a szentimentalizmus, preromantika és romantika idealizmusát, spontaneitását, ösztön és érzelemkultuszát emelje magasra. Minden ilyen természetű szembeállításnak tulajdonképpen egyetlen közös ismeretelméleti alapja van, az a szándék ti. hogy a felvilágosodott racionalizmus forradalmi eszméiségének s politikai demokratizmusának természetéből minden esztétikai értéket kivonva, az egész korszak esztétikai minőségét és jelentőségét devalválják.

A klasszicizmusnak, illetőleg racionalizmusnak a szentimentális irányzattal való szembeállítását sokféle tényező tette lehetővé. Ezek között is legjelentősebb talán az időtényező. A klasszika évszázadokon át megújuló érvényével szemben született egy a XVIII. századtól el nem idegeníthető, eminensen csak a század lehetőségeiből táplálkozó irányzat, melynek esztétikai jellemzői *látzólag* a klasszika és a klasszikával egybefonódott racionalizmus teljes ellentétének tűntek. Ennek a felismerésnek a megerősödését – elsősorban az irányzat európai fejlődéstörténete segítette, különösen a közép és kelet-európai országokban, ahol nemcsak a szentimentalizmus hanem már a klasszika és racionalizmus is késésben volt, illetőleg egyszerre jelentkeztek egy az igazi természetüktől idegen társadalmi közegben, már az ébredező romantika szomszédságában.

Az irányzat európai fejlődéstörténete *Richardson* érzelmes-morális regényeivel indul (*Paméla*, 1740; *Clarissa*, 1748; *Sir Charles Grandison*, 1754); s ha csekélyebb jelentőségű szerzőkre nem tekintünk, *Rousseau* (*Új Heloise*, 1761), *Sterne* (*Tristram Shandy*, 1762; *Érzelmes utazás*, 1768), *Goethe* (*Werther*, 1774) regényeiben és a fiatal *Schiller* vulkánikus drámakitöréseiben (1782–83) inkarnálódik legtisztábban. Ez lenne a polgári szentimentalizmus csúcvonulata, emellett természetesen megtaláljuk a másodvonulat íróit, s az irányzat gyengéi természetesen a másodvonulat alkotásaiban mutatkoznak meg inkább. Az angol lírikusok: Young, Gray, Thomson; Goldsmith prózája, a francia Marivaux, Bernardin de Saint Pierre s különösen a német Gessner, Mathisson, Gellert, Miller ebbe a körbe tartoznak. Megjegyzendő, hogy e „másodrangú” írógárda minden egyes műve mélyreható elemzést s árnyalatos disztinkciókat igényelne.

³⁰ Edwin MUIR, *The Structure of the Novel*. (London, 1963, The Hogarth Press) 151.

Az mindenesetre bizonyos, hogy az 1780–90-es évekre, amikor a közép- és kelet-európai szentimentális irodalom bontakozni kezd, az európai szentimentalizmus valamennyi remeke készen áll, társadalmi és esztétikai feladatait egyaránt a kellő történeti pillanatban hajtva.

Ahogy a közép- és kelet-európai országok irodalmában majdnem minden esetben megismétlődik, egy európai irányzat születése és európai méretű hatása között több évtizednyi eltérés van. Így volt ez a szentimentalizmus esetében is – s ez az eltérés mindig problémákat okoz egy kialakult esztétikai-világnézeti ideál hatása s a hatás pillanatában fennálló történelmi állapot közötti diszharmóniának megfelelően. Az elkésett jelenség szükségszerűen transzponálódik – a transzpozíciótt éppen a történelem kényszeríti ki –, s akkor a jelenség már nem lehet az, ami eredetileg volt.

A szentimentalizmusnak, mint valamennyi tizenharmadik századi művészeti irányzatnak az értéklésében világnézeti tényezők nem játszhatnak másodlagos szerepet. Ezt az irányzatot sem foghatjuk fel másnak mint ami, tudniillik a polgári rend feudalizmus elleni lázadását befejező, kiteljesítő mozzanatoknak.

A polgár történelmi hadjáratának két nagy állomása van, az első az externális, a külvilág felé irányul. Ebben a szakaszban a polgár meghódítja a maga számára mindent, ami egyéni egzisztenciájának külső feltételeit biztosítja, átalakítja az állam, egyház, gazdaság szerkezetét, szervezetét. Ebben a szakaszban lesz fő fegyvere a racionalizmus vagy az empirista gondolat, s egy új, értelmes világ és társadalom megformálásában a klasszika rendet, harmóniát sürgető princípiuma is segítő eszköz lehet.

Ennek a világot átrendező hadjáratnak második fázisa lesz a polgár önismeretre törekvése, a korábban irracionálisként értelmezett emocionális problémák előtérbe kerülése, a makrokozmosz után a mikrokozmosz felderítése. A két fejlődési fázis tartalmilag ellentétes tendenciát képvisel. A világegyetem törvényeinek felismerése egyben e törvények általános érvényességének elismerését is jelenti, a „great chain of being” törvényének az egyes embert is maga alá gyűrő érvényét, míg a második éppen azon munkál, hogy az egyéni szabadság-illúzió nevében éppenséggel kivonja az ént az univerzális rend e nyomasztó kötelékéből.

A közösség – *commonwealth, social body, body politic* fogalmak után az *én, self* lép az érdeklődés középpontjába, s az ellentmondást éppen az oldja fel, hogy ennek az érdeklődésnek is, tehát a modern individualizmusnak is a racionalista, polgári demokratikus gondolkodás az alapja. Annál is inkább igaz ez a megállapítás, mivel a felvilágosodott klasszicizmusnak majd a felvilágosodott racionalizmusnak lehetséges egy olyan szembeállítás a felvilágosodott szentimentalizmussal – a fogalom önmagát ajánlja – mely szerint az első kettő arisztokratikus az utóbbi viszont plebejus szemléletet tükröz, hiszen a szentimentalizmusnak is a polgárság, de ennek legalsó rétege (*lower middle class*) az osztálybázisa. A társadalmi gyökerek egyfajta közössége révén nyilvánvaló, hogy nem egymást romboló, hanem egymást építő, kiegészítő gondolati anyag jelenik meg a század irányzataiban.

A szentimentalizmus Angliában született – innen sugárzott egész Európára az irányzat valóban iskolateremtő hatása, de a mélabús churchyard poetry, s az érzelmes természetköltészet mellett elsősorban Richardson művei jelentik, jelzik az új irányzat születését, éppen a polgári törekvésekre előnyös viszonyok közepe, s erre így is reagált az egész művelt Európa. A Pamela-történet vonzását, hitelét éppen valós, demokratikus jelentősége adta, arisztokrata és polgári morál párviadalának az utóbbi javára eldöntött, meglevő ténye. Az európai érzékenység születésekor a nagy, kollektív munkát elvégző, társadalomban, politikában, természetben rendet tevő polgár önmagát fedezi fel. „Az emberi értelem szeme nem lát tisztán, az akarat és érzelmek párja homályosítja el,”³¹ mondta Bacon, aki szerint az értelem csupán „megfertőzi” értelmünket. „Az ész csak rabszolgája a szenvedélynek”³² mondta Hume, s e két egymásnak feszülő megállapítás egységében érthetjük csak meg igazán a korszak emberét, törekvéseit, céljait. A XVIII. század polgára a racionális és szentimentális polgár egységéből áll elő, a kettő elválaszthatatlan, s a történelmi-társadalmi pillanattól függően lehet egyértelműen pozitív.

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a racionalizmus a polgári rend kollektív, a szentimentalizmus pedig a polgári individuum egyéni lázadását jelenti. „A polgárság idealizált erényei”³³ akkor még valóban

³¹ BACON, *Novum Organon*, XLIX. (Bp. 1954.) 37.

³² HUME, *Értekezés az emberi természetről*. II. III. 3. (Bp. 1976.) 545.

³³ BARÓTI Dezső, *A felvilágosodás korának irodalma újabb irodalomtörténetírásunk tükrében*, ItK 1956, 168–178.

erények – s a legnagyobbak lelkesednek Richardsonért és Sterne-ért. Ha Pope-ot esetleges elfogultsági miatt nem is vesszük számba, akkor is Diderot és Goethe nevét kell kimondanunk, s Puskin Tatjánája is Richardsonon nevelkedik. Ha érzünk is valami halk iróniát Puskin részéről a szerző iránt, nem kétséges, hogy Tatjana morális-humánus nemessége a feudálissal szemben álló polgári erény és nemesség fogalommal azonos, amit Richardsontól is kapott. A felvilágosodás fogalma nyilvánvalóan magába foglalja az értelem és érzelem jegyében lázadó polgárt, s amikor e két komponens harmóniája, ill. egyensúlya megbomlik, akkor sem arról van szó, hogy a szentimentális szembefordul a racionálissal, hanem arról, hogy objektív – nemzeti, történeti, társadalmi – tényezők eredményeképpen a szentimentális életérzés hangsúlyozottabbá válik, s a racionális elem másodlagos szerepet kap. A polgár vagy a polgárosodás problémáival szembekerülő egyén magára marad valamiképpen, sorsának kérdései a maguk egyediségében és nem társadalmi tipikusságukban zuhannak rá – s ekkor találkozunk a szentimentális válságélménnyel, úgy is mondhatjuk, a polgár első nagyszabású válságélményével. Erről van szó *Young Night Thoughts* (1742–45) című munkája esetében is, ahol egy keserű, elfojtott élet önkínzásai szólnak meg pontosan a fieldingi derű és optimizmus szomszédságában (*Shamela*, 1741, *Joseph Andrews*, 1742), de hangsúlyozni kell, hogy szentimentális lírájának alapja a pope-i, tehát klasszicista rezonelv, s Gray is erősen kötődik a klasszicizmushoz.

Nem véletlen, hogy Közép-Európában ez a klasszicizáló, polifónikus konvencionális s valamiképpen mégis újszerű költészet hat legerősebben, s az sem véletlen, hogy Csokonai „mord ánglus”-nak nevezi Youngot, evvel mintegy elutasítva az *Éjszakai gondolatok* érzelmes vivisekcióját is. A szentimentális válságélmény határán születik az *Új Heloise* s a *Werther* is. S a válságélményt tiszta formában éppen Schiller fogalmazza meg *A naiv és szentimentális költészet* c. tanulmányában.³⁴ Schiller „naiv” és „szentimentális” fogalma már az irányzat tudathasadását, s így önnön lényegének feladását mutatja. Valóság és eszmény szembekerülésének a romantikában uralkodóvá váló élményét éli meg Schiller igen magas hőfokon, tanulmánya a morálisan igényes polgár esztétikumba menekülésének, a hazai állapotoktól elcsüggedt, a polgár forradalmas szerelenségeitől megrettent, egyéni élete nyomorúságától meggyötört zseni kiutkeresésének a bizonyítéka. A valóság nyomasztó világától ő oldozza el igazán az alkotó művészt. Ez a témakör azonban már a romantika problémáihoz vezetne bennünket.

Ugyanúgy, ahogy éppen a romantika esetében haszonnal jár minden szerző, életmű, sőt egyes műalkotások vizsgálatánál is a kétarcúság gondolata, haszonnal járhat a szentimentalizmus esetében is. Mint minden irányzatnak, ennek is van fejlődő s hanyatló periódusa, széne és fonákja, s mint minden más esetben, itt sem mértani pontosság a fejlődés hiperbolája. A szentimentalizmus megteremt a folytonosságot a racionalizmus és a romantika között (eredetileg a preromantika fogalma is ezt a funkciót töltötte be.) Legszívesebben, mint legkifejezőbbet, az átfedés szót használnánk, bármennyire nem illik fogalmilag egy irodalomtörténeti tanulmány keretei közé. A XVIII. században továbbél a XVII. század racionalizmusa, azzal a különbséggel, hogy világnézetileg sokkal fejlettebb, céltudatosabb, hatásosabb és határozottan osztályhoz kötött. A szentimentalizmus, születésekor, világnézeti tartalmai, erőteljes demokratizmusa szerint a racionalizmus kiteljesítője, morális igényessége, esztétikai ideálja a klasszikában is gyökeredzik, szubjektív hangsúlyai, stílusjegyei a romantika felé mutatnak.

Ahogy nem lehet helyes az a nézet, mely csak az individuálisba süllyedő XVIII. századi alkotásokat érzi művészeknek, s a harcra racionalizmus alkotásait nem tartja irodalomnak, nem lehet helyes ennek a tételnek a fordítottja sem. A racionálisból táplálkozó szentimentális szemlélet és stílus lesz sokszor igazán humánus, mert a valóság ízeiből, problémájából, szépségeiből és szenvedéseiből időnként többet tud megmutatni, mint a klasszicista vagy felvilágosodott racionalizmus önmagában, annál is inkább, mert mindkettőből megtart bizonyos elemeket. Rousseau utolsó mondata az *Új Heloise*-ben – „Hálát adok Istennek, hogy kevesebb ész és több szívet adott” – nem a ráció megtagadását, talán nem is csupán az értelem elégtelenségére való válságos rádöbbenését, hanem az egész ember megtalálása fölötti örömet jelenti. Itt kerül az észember, a rezon mellé az ösztönember, az emóció; a tudós analízis mellé az intuíció, igazi, friss érdeklődés az élet, a nép, a természet dolgai iránt. Végül mindebből adódóan a modern irodalom forradalma egy kissé a szentimentalizmusban is gyökeredzik, ha tetszik éppen a realizmus, az élet sokoldalú, sémáktól ment ábrázolása értelmében.

³⁴ SCHILLER, J. F., *Válogatott esztétikai írásai*. (Bp. 1960.) 279–373.