

Sz-1099

József Attila Tudományegyetem
Magyar Irodalomtörténeti Tanszék
Könyvtára
6722 Szeged, Egyetem u. 2-6.

A HALÁL NEOKLASSZIKUS ÁBRÁZOLÁSA

Doktori értekezés



PÁL JÓZSEF

B 1503



A "neoklasszicizmus" nem jelöl egy általánosan elfogadott irodalom- és művészettörténeti korszakot vagy irányzatot. A szó mást jelent az angol, a francia, a német, az olasz, a magyar irodalom- és művészettörténet számára.

Az angol és angolszász szakirodalom általában "klasszicizmus" /XVII-XVIII. századi/ értelemben alkalmazza /Hugh Honour, René Wellek/. Francia használatban a "neoklasszicizmus" kettős tartalmu: jelenti egyrészt a "klasszicizmust", másrészt annak egy speciális XVIII. század végi XIX. század eleji változatát /F.-G. Pariset/. A német kritika egy XIX. századi irányzatot jelöl vele. A magyar művészettörténeti szakirodalom /Zádor Anna/ a XVIII. század második felének és a XIX. század első negyedének képzőművészetét "klasszicizmusnak" nevezi, a Művészeti Lexikon szerint a "neoklasszicizmus" a XIX. századi historizáló stílusú építészetnek a klasszikus ókor elemeit felélesztő ága. Sőtér István irodalomtörténeti szempontból nem látja jogosnak egy XVIII. század végi XIX. század eleji neoklasszikus irányzat felvételét, e korszak antikvitás ihlette irodalmát a XVII-XVIII. századi klasszicizmus önálló irányzatértékkel nem bíró részének tekinti.

A "neoklasszicizmus" fogalmának azt a jelentését, amelyben mi használjuk, az olasz kritika vezette be. A terminusnak a magyar irodalomtudományban Szauder József szerzett polgárjogot. Ebben az értelemben a "neoklasszicizmus" a felvilágosodás eszmei-filozófiai rendszerének és a klasszicizmus

művészeti-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 párhuzamos emocionális irányzatoktól.

I. Vázlat a neoklasszicizmus olasz kritikájáról

I/1. A romantikus kritika

Még meg sem születtek az irodalmi neoklasszicizmus leg-szebb költeményei, a különböző alkotói csoportosulásokban és a szalonokban már igyekeztek körülhatárolni az irányzatot. Az "antikok" és a "moderne" új vitája 1816-ban tört ki; Madame de Staël A. W. Schlegelt¹ követve több ponton szembe állítja egymással a klasszikus és a romantikus irodalmat. A fordítás módjáról és hasznosságáról szóló cikkében a francia író, akinek a szalonját az olasz irodalmárok is látogatták, azt javasolta az olaszoknak, hogy mondjanak le a klasszikusok sematikus követéséről, és a kortárs európai irodalom fordításával gazdagítsák saját nemzeti kultúrájukat.² A querelle-ben két csoportra oszlanak az olasz írók: a klasszikusok Biblioteca Italiana-ja mellett megalapítják a romantikusok orgánumát, a Conciliatorét. Mme de Staël műhelyében tanult

a francia származású olasz költő, Giovanni Berchet, a Conciliatore munkatársa. Berchet Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliuolo-ja /1816/³ a romantikát harangozza be Itáliában. A programnyilatkozat a modernségért, a művészet individualitásáért száll sikra. Érthető módon elfogult és tulzós: Berchet azal vádolja a másik pártot, hogy művészetük elmélete és gyakorlata nem más, mint az antikok szolgai utánzása. Holott a költészet lényege a "modernità", "attualità", "popolarità": sőt maguk a klasszikus költők /Homérosz, Vergilius, Petrarca stb./ mind a saját koruk embereihez fordultak, műveikben az akkori jelent ábrázolták, aktuálisak és modernek voltak, tehát "romantikusok", bár öntudatlanul alkottak így. A régebbi "poesia de' morti"-val ellentétes "poesia de' vivi" a valódi költészet.

Az antiklasszikus indulatok /amit mi Berchet példáján szerettünk volna jelezni/ lehiggadása után, már a huszas évek elején elkezdődött az általunk neoklasszikusnak nevezett áramlat tudományosabb vizsgálata. Camillo Ugoni könyvében⁴ még világosan érződik ugyan a két csoport közötti ellentét, de ő maga ennek kiegyenlítésére törekszik. A Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII-ban a Settenento második fele irodalmának két családját különbözteti meg: az egyik az antikok követését tüzi maga elé, "continuare l'antichità", míg az írók másik csoportja igyekszik megszabadulni a klasszikus példaktól, s úgy érzi elérkezett az emancipáció ideje.

A neoklasszicizmus romantikus kritikájának már e korai

szakszában is megfigyelhető egy határvonal, amit a XVIII. század első és második felének irodalma közé huznak a líterátorok. A szerzők több-kevesebb következetességgel elkülönítik az Arcadia költészetét a későbbi irodalomtól. Valamivel később Emiliana Giudici⁵ pedig élesen elválasztja egymástól a két áramlatot: véleménye szerint a XVIII. század első felének arakadizmusa a secentismo /barokk/ felbomlásának és degenerációjának a terméke. Ezzel szemben a század második fele visszatér a legnemesebb olasz irodalmi hagyományokhoz /Dantéhoz, szemben az Arcadia Petrarca-kultuszával/. Az akadémikus arkadia után, a francia forradalmat megelőző időszaka "vero progresso", "rivoluzione" kora volt.

Az irodalom jelenségeinek történeti szempontu vizsgálata hozza a romantikus kritika legnagyobb eredményeit. Settembrini⁶ szerint a történelem az Állam és az Egyház állandó harca, s az irodalom változásait történelmi évszámokhoz ill. eseményekhez köti. A Settecento irodalmának első korszakhatára 1789; az ezelőtti költészet /az Arcadia is/ még a secentismo és a jezsuitizmus megnyilvánulása, másszóval a "scienza" periodusa. Az 1789. és 1815. közötti időszak a "rivoluzione esteriore", ennek legfontosabb történelmi vonatkozása természetesen a francia forradalom, a napóleoni korszak és európai hatásuk. Művészi szempontból erre a második periodusra a "richiamare gli Italiani all'esempio dei loro antichi"⁷ a jellemző. A képzőművészet és az irodalom

párhuzamos vizsgálata során megállapítja, hogy a /neo/klasszikus szobrász Antonio Canova művészete az antik forma és a modern tartalom szintézise. "Canova minden munkája - különösen azok, amelyeket szabad választása alapján készített - egy-egy történet, amely a művész legbensőbb érzéseit és a század általános érzületét fejezi ki... A tartalom új, ezt a művész határozza meg, a forma azonban antik."⁸ Canova szobrászatának elemzése elvezeti őt a klasszicizmus alapvető vonásainak megrajzolásához. "... az új és aktuális tartalom antik képekben jelentkezett Canovánál - úgy, ahogy ez megmutatkozott Napoleonnál is, aki Plutarkhosz embereiről álmodott, visszaállította a római Császárságot, harcolt Julius Caesar művészetével, és római lélekkel szabta meg a törvényt a világnak, és ugyanúgy amint ez a forradalmár republikánusoknál, a Brutusoknál és Timoleonusoknál megjelent; és Foscolónál, a nagy költőnél szintén. Az antik képek és a forma, amit antiknak neveztek ilyen élő és elterjedt volt köztünk akkoriban."⁹ Settembrini nagy érdeme, hogy először /legalábbis az olasz szakirodalomban/ határozta el ilyen egyértelműen és világosan a forradalom és a napóleoni impérium művészeit és utánuk lévőkét. E periodus alapvető törekvése az antikvítás és a jelen összekapcsolására irányul; ez a gondolat, sokszor Settembrini példáival mind a mai napig jelen van az olasz, majd legújabbán a magyar szakirodalomban. Az első "katolikus" korszak után ez a második "pogány". Sőt, a "klasszikusok" legnagyobb hibája

éppen az, hogy képtelenek voltak "smettere le antiche forme pagane", nem értették meg a XIX. század első évtizedeinek mozgalmát, a "reazione cattolica"-t, amiért a harmadik periódus, a "rivoluzione interiore" vette fel a harcot. Az 1815-től 1860-ig tartó időszakban a romantikusok jutottak uralomra, az irodalomban ez Manzoni és Leopardi korszaka. A folyamat az 1700-as évektől kezdődően fejlődés a kiteljesedésig, a romantikus, Settembrininek kortárs irodalomig. Az ellentétesnek érzett, kapcsolat nélküli merev áramlatokként kezelt irodalmi irányzatok koncepcióját felváltja egy fejlettebb kritikai szemlélet: Settembrini szerint az irodalom története nem ellentétek egymásutánisága, hanem bonyolult kapcsolatrendszer, ahol különbözőségek és azonosságok egyaránt fontos szerepet játszanak az új létrejöttében.

A XIX. századi irodalomtörténetírás kimagasló jelentőségű alakja De Sanctis. Settembrinihez hasonlóan ő is a történelem tükrében szemléli az irodalmi változásokat. "La letteratura - mondja valahol - è lo specchio di tutta la nostra vita." De Sanctis *Storia della letteratura italiana /1870* című hatalmas műve az olasz civilizáció, a nemzeti tudat irodalmi szempontu földolgozása. Az olasz irodalom, De Sanctis diptychon-koncepciója szerint, két részből áll, a határvonal a XVIII. század közepe táján húzódik. Az Arcadia irodalma még teljes egészében a "vecchia letteratura"-hoz tartozik. A "nuova letteratura" Parinival, Goldonival, Alfierivel kezdődik. Ők a

kiváló olasz "tudományos" hagyományokat követik/ Machiavelli, Galilei, Bruno, Vico, Muratori stb./, másrésről pedig előlegzik a XIX. század romantikus mozgalom irodalmát. De Sanctis a klasszikusok és romantikusok polémiáján túlmenve törésmentes kontinuitást lát a Settecento második felének pogány, felvilágosult, "nuova letteratura classica", és az ezt követő Ottocento-eleji keresztény, patrióta "nuova letteratura romantica" között. Az általunk már említett 1816-os események De Sanctis szerint nem a valósi ellentétek harca, hanem egyszerűen az új és a régi együttélésének a megnyilvánulása. A régi megtermékenyíti az újat, az új egyezkedni igyekszik a régivel.

"Az a mozgalom, amelynek reakciós arculata volt, lényegét tekintve maga a forradalom, amely okulva a tapasztalatból, mérsékelte és megfegyelmezte önmagát."¹⁰ A XVIII. század szelleme a spontán és ösztönös állapotból a "stato della riflessione" állapotába megy át, "...amely helyesbitette tételeit, mérsékelte a túlzásokat, rátalált a mértékletesség és realitás útjára, létrehozva így a forradalom filozófiáját és művészetét /scienza della rivoluzione/".¹¹ A két irányzat zökkenőmentes folyamatosságának, fejlődésének legfontosabb oka, hogy mindkettő ugyanannak a modern szellemnek a megnyilvánulása.

"... olyan forma, amelyben megmutatkozik a modern szellem, úgy-hogy modern volt a klasszicista Foscolo és Parini és a romantikus Manzoni és Pellico egyaránt."¹² De Sanctis természetesen a romantikus irodalmat tartja modernnek, s a modernség - mint

láttuk - nála alapvető kritérium. A XVIII. század második felének klasszicizmusát a romantika előzményének tekinti, s megállapítja, hogy ez a klasszicizmus a modern szellem megnyilvánulásának az első fázisa. Ezért De Sanctis elválasztja ezt a classicismót minden más klasszicizmustól. Kijelenti, hogy Parini, Goldoni és követőik "... inkább romantikusok voltak, mint klasszicisták, akiknek névbeli örököseik voltak ugyan, de elkorcsosult örökösök".¹³ De Sanctis a Storia della letteratura italiana huszadik fejezetében foglalkozik az új irodalommal. Metastasio a régi irodalom utolsó alakja, vele az irodalmi zeneiség csúcsára érkeztünk. Az új eszmék és a régi emberek között született meg Parini, az új irodalom első képviselője, aki a képzőművészetből merít ihletet. Alfieri az "uomo nuovo in veste classica"; a fejlődés e fokán Parini iróniáját, Alfieri "ira"-ja¹⁴ váltja föl. Félábról idetartozik még Foscolo is, aki egyrészt klasszikus /Le Grazie - ultimo fiore del classicismo/¹⁵, másrészt átmenet a romantikába /Ortis, I Sepolcri/. /Itt jegyezzük meg, hogy De Sanctisnek meglehetősen rossz véleménye volt V. Montiról, így őt visszahelyezte a "vecchia letteratura"-ba".¹⁶/

A romantikus kritika az irodalom vizsgálatának új módszerét vezette be, és alkalmazta tanulságos módon. A nagy nemzeti irodalomtörténetek kora ez, a nemzeti tárgyú költészeté és festészeté. Settembrini és De Sanctis különösen jelentős tette, hogy felfedezte: a XVIII. század második felében és a XIX.

század elején megfigyelhető egy olyan irodalomtörténeti irányzat, amely önmagában egységes, koherens irodalmat és képzőművészetet teremtett. Ezt a korszakot, irányzatot nevezte el Giosue Carducci neoklasszicizmusnak.

De Sanctis Settembriniről szóló tanulmánya végén kijelöli az irodalomtörténetírás és a kritika új útját. A régi szintézist az új analízis váltja föl: "az antik szintézis fellazult, kezdődik ismét az analízis aprólékos munkája". Az eszmék helyére a tények kerülnek, a filozófiai szellem helyére a tudományos jelleg: az általános, összefoglaló, nagy történeti munkákat monográfiák követik; megtagadják az "apriorismo"-t, a metafizikát, helyére egy irodalomtörténeti korszak "minori" és "maggiori" alkotóinak, valamint a környezetnek aprólékos bemutatását, feldolgozását teszik.¹⁷ De Sanctis ezzel a pozitivisták kritika eljövételének az időszerűségét prófétálta. A XIX. század végének és századunk első éveinek irodalomtörténészei az általa kijelölt úton haladnak, gyakran hivatkozva is "az olasz irodalomtörténetírás atyjára". /Vö. Luigi Russo: La "Storia" del De Sanctis, Belfagor, 1950. a.V, 3.pp 257-62. és R. Wellek: Grandezza di De Sanctis, in: G. Petronio: Antologia della critica letteraria, III. Bari 1964. pp. 583-608./

I/2. A pozitivisták kritika

A romantikus és a pozitivisták kritika határmezsgyéjén

kell beszélünk a költő-professzor G. Carducci neoklasszikizmus-konceptiójáról. A "pogány" /Kosztolányi nevezte így/ és "barbár" Carducci az olasz nemzeti hagyományokat a klasszikus irodalom tradícióival kapcsolta össze. Catullus, Tibullus, Petrarca pásztorfurulyáját vette kézbe, "fülében egyszerre visszacsendült két ezere év melódiája" /Kosztolányi/. Valóban, a költő Carducci, mint imádott elődei: Foscolo és a neoklasszikusok közé sorolt Leopardi, romantikus egyénisége klasszikus eszményeket táplál, sőt, az egyik kiváló XX. századi művészet- és irodalomtörténész Mario Braz a neoklasszikus költők közé sorolja Carduccit is.

Carducci több - három évszám köré csoportosítható - tanulmányában foglalkozik az irányzattal, Settembrinihez és De Sanctishoz hasonlóan ő is a történelmi események tükrében vizsgálja az irodalom jelenségeit. Egy-egy történelmi esemény kitűzte dátumot az irodalomtörténetre is alkalmazza. A nagy történelmi fordulatok szabják meg az irodalom alakulását is.

a. Fiatalkori tanulmányaiban /1860/¹⁸ Carducci a XVIII. századi dekadencia korát /Arcadia, Metastasio, Goldoni/ megkülönbözteti a század második felében jelentkező irodalmi risorgimentótól. Ez utóbbi részekre oszlik: az első az Alpokon túli /francia/ eszmék adófizetője, a második eredeti és nemzeti: a /nemzeti/ hagyományokhoz való visszatérés, a hazaszeretet és a szabadságeszmény jellemzi, képviselői Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Giordani, Leopardi. Itt a klasszicizmus fo-

galma megegyezik a modernséggel, a hagyományok követése a realizmussal.

Egy évvel későbbi tanulmányában¹⁹ a korszak irodalmában két iskolát különböztet meg. Az első a XVIII. század második felében kezdődik és a Restaurációig tart, az enciklopédizmushoz kapcsolódik, hisz a haladásban, a szabdság és az ész bajnoka, művészetében a klsszikus modellekhez kapcsolódik. Ezt az irányzatot a történelmi szukcesszió és az ideológiai ellentét köti a következő, "scuola romantica"-hoz. A második iskola a Restaurációval jut érvényre, ideológiai alapja a katolikus hit, a klasszikusok helyett a középkorhoz fordul, és a klaszszikusok által elhanyagolt népi elemeket felhasználja az irodalomban. Az első iskola legjelentősebb alkotói Parini, Alfieri, Monti, Foscolo, Leopardi; a másodiké Manzoni, Pellico, Gioberti. A két irányzat közötti ideológiai ellentétet enyhíti és színezi a közöttük meglévő "complementarità"-s viszony: a nemzeti tradíció és a nép-eszme, a megőrzés és a megújítás végül az élményben termékenyen integrálódnak. /Ezt el kell hinnünk a költőnek!/

b. A "rinnovamento classico" gondolata differenciáltabban és bővebben visszatér - huszonhárom év múlva - egy érettebb tanulmányban, a Del rinnovamento letterario in Italia-ban /1884/.²⁰ Előrebocsájtja, hogy az irodalom és a képzőművészet: "a társadalom erkölcsi emanációja, a népek szellemiségének kisugárzása". Carducci most 1748-at /az aquisgranai béke éve/

jelöli ki mint a Metastasio és Goldoni által képviselt régi; és a francia filozófia által befolyásolt, de franciaellenes költők: Parini és főleg Alfieri képviselte új irodalom kiválasztóját. A megújult irodalom első fázisa tehát, a reformizmus kora, 1748-tól 1789-ig tart. Az ezt követő időszak, a megújulás második fázisa Monti "il maggior poeta ecletticamente artistico che l'Italia da gran tempo avesse avuto" és Foscolo "il primo scrittore moderno della nostra letteratura" költészetében kap művészi formát. Carducci ez alkalommal a "Rinnovamento" mozgalmában megkülönböztet egy harmadik fázist is: a romantikus Manzoni és a klasszikus Leopardi korszakát. E tanulmányában láthatjuk, a "rinnovamento classico" fogalmát nyugodtan behelyettesíthetjük a "rinnovamento letterario"-val, amelynek első két része klasszikus jellegű, a harmadik romantikus. Érdekes egy pillanatra megállnunk a "doglia mondiale" költőjénél, a romantikus környezetbe és perspektívába csöppent klasszikus Leopardinál. A romantikusan interpretált világfájdalom, a Restauráció korának "dolore italiano"-ja, a sötét színekkel lefestett magányos lelkek "gli animi ... si trovarono come in un deserto ingombro di ruine, ... soli con se stessi..."²¹ mind-mind elmélyítik a költő pesszimizmusát. A klasszikus kiteljesedés és egyetemesség, az előbbi generáció forradalmi optimizmusa a semmibe foszlott. Maradt az "elkéslett" költő egyedül az ellenséges környezetben. /Nehéz elképzelni, hogy ebbe az arcképbe Carducci ne rajzolta volna bele egy kicsit saját

magát is./

c. Ujabb tizenkét év elteltével /1896/ jelentkezik, immár az öreg Carducci egy újabb tanulmányával, a *Letture del Risorgimento italiano*-val.²² Az olasz Risorgimento mozgalma "tre periodi eguali"-ból épül föl: "1749-1789-ig, a béke, a reformok és az előkészület negyven éve; 1789-1830-ig, az ellentétek a zűrzavar és a várakozás negyven éve; 1830-1870-ig az új utatérés, a fordulat és a megoldás negyven éve."²³ E történelmi-politikai periodizáció keretein belül beszél a XVIII. század második felének római régészeti klasszicizmusáról /E. Visconti/ és a *Repubblica italiana* valamint a *Regno italico* kulturájáról. Megállapítja, hogy ezt az olasz államok filozófusai, hivatalnokai, írói, politikusai hozták létre: "Romagna V. Montit küldte, Velence U. Foscolot, a bourbon hercegség P. Giordanit: ime a triumvirátus, amely ekkor az új olasz földön az átmenetet jelzi az új irodalomhoz: a nemzeti neoklasszicizmushoz, amely Parini és Alfieri neoklasszicizmusából nőtt ki, több-kevesebb objektív és szubjektív módosításokkal."²⁴ A neoklasszicizmus tehát - Carducci használja először ezt a szót a korszak művészetének és irodalmának a megjelölésére²⁵ - Parinivel és Alfierivel kezdődő irányzata, amely objektív és szubjektív változásokkal a XIX. század első tizenöt évében, elsősorban a francia befolyás alatt álló Lombardiában /főleg Milánóban/ teljesedett ki.

Carducci a korszak európai irodalmáról a következőket



mondotta: "Winckelmann felébresztette a pogány művészetekről szóló teóriákat... Schiller megírta a Görögország isteneit és a Casandrát, Goethe a Korinthosi mennyasszonyt és az Iphigéniát, Chénier egyetlen pompás költeményé komponálta az antik lira töredékeit, amely virágkorát élte és amelyen a Prométheus és a Feroniade szerzője /Vincenzo Monti/ és a Le Grazie költője /Ugo Foscolo/ nevelkedett. Az a kor volt ez, amikor a francia nép meghalt, gyilkolt és törvényeket hozott Athén és Róma nevében, s amikor az "Újjászületés" legyőzte az utolsó kétszáz év erős katolikus reakcióját, s mindezt a francia forradalomban egyesítette."²⁶ Ime itt állnak előttünk a neoklasszicizmus legfontosabb művei: De Sanctis a Storia-ban meg sem említi Winckelmann nevét, Carducci az új, európai irányzat kutatójává teszi a Rómában élő művészettörténészt. A Görögország istenei, az Iphigénia, Chénier antik ihletésű lirája a Feroniade, Le Grazie min-mind a neoklasszicizmus alap művei. Carducci személyében egyesül a precíz történész és az intuitív-esztéta költő, ennek köszönhető, hogy az irodalomtörténeti rendszerezésbe nem kerültek - a rendszer szempontjainak ugyan megfelelő, de az intuitív-esztétikai oldalról - oda nem illő alkotások. A költő tévedhetetlen biztonsággal fedezte fel az egyes művekben megjelenő közös vonásokat, fejlett stílus érzéke biztonságosan rendezi el a XVIII. és XIX. század sok irányba orientálódó, bonyolult irodalmát.

Nincs módunkban részletesen beszélni a pozitivisták kri-

tika kevésbé jelentős alakjairól. Giulio Natali²⁷ koncepciójáról csak annyit jegyzünk meg, hogy a nagy elődökhöz hasonlóan ő is két részre osztja a XVIII. század irodalmát: az első a politikai és kulturális hanyatlás idején jött létre, és erősen kapcsolódik az idegen példákhoz. Szinte fölösleges leírunk, hogy itt az arcadia és a rokokó költészetéről van szó. A második, az 1748 utáni időszakban, ez "l'età dei principi riformatori, del rinnovamento letterario, dell'arte neoclassica", vagy másként "l'età del nostro secondo Rinascimento" /A második reneszánsz kifejezéssel Natali találóan nevezte el az irányzatot. Végül ehhez kapcsolódik egy harmadik, részben XIX. századi periódus, a napóleoni korszak empire művészete /1796-1815-ig/. A XVIII. században megújuló olasz irodalom - szerinte - nem kapcsolódik európai eszmékhez, kizárólag belső /Dante és a reneszánsz/ fejlődése épül.

I/3. A huszadik századi kritikák

A huszadik század legnagyobb hatású olasz esztétikusa, kritikusa, Benedetto Croce nem foglalkozott részletesen a neoklasszicizmussal. Rövidebb cikkekből, más témájú dolgozatok utalásaiból mégis kisejlik egy új koncepció. Croce az *Estetica* /1902/ történeti részében meglehetősen röviden ír Winckelmannról, egy későbbi tanulmányában²⁸ /1945/ revideálja nézeteit: és jelentősnek nevezi a német művészettörténész esztétikatörténeti szerepét. Winckelmann legnagyobb érdeme, Croce szerint,

hogy megvilágította a görög művészettel azonosított "bellezza ideale", "indefinita" és "infinita" fogalmakat? tévedése, hogy elválasztotta a "bellezza"-t az "espressione"-tól.

Croce szemben az egész eddig tárgyalt szakirodalommal - nem lát éles különbséget a XVIII. század első és második fele között. Az Arcadia által vezetett klasszikus-racionalisztikus és karteziánus mozgalom a dekadencia végét jelzi és egyben a politikai-kulturális felemelkedés kezdetét is. Az arcadikus parabóla csúcspontján nem a középszerű Metastasio, hanem Parini áll, a buon gusto írója. Parini a "periodo razionalistico e delle riforme" XVIII. század embere, míg a haladás másik zászlóvivője, Alfieri elszakad ettől és a Sturm und Drang irányába halad, sőt a romantika preludiuma, egy vérbeli "protoromantico", Foscolo, Leopardi útján. Az Arcadia-ból tehát egyenes, törésmentes fejlődésvonal vezet Parinihez, aki befejezés és kezdet, vele "fordul át" neoklasszikus irányba az olasz költészet.

Croce hegelianus légkörben folytat irodalomtörténeti kutatásokat Giuseppe Citanna. Többrészes tanulmányt írt a nápolyi professzor Critica című folyóiratában /1925-7/. A néhány évvel későbbi kötetben is megjelenő tanulmányoknak, az Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci címet adta.²⁹ Ezzerint a Parinitől Carducciig ivelő költészet lényeges jellemzője a benne lévő "fenomeno romantico". Citanna két irányba folytatja a kutatásait: egyrészt egyéniségük teljességében, monogarfikusan feldolgozza a nagy költőket;

másrészről bemutatja a vizsgált periódus filozófiai, esztétikai, irodalmi klimáját, állandóan szem előtt tartva az európai környezetet: az olasz és a külföldi irodalom kapcsolatát akkor az aktiv ozmózis és a termékeny interferenciák jellemzik. A kérdések sokoldalú vizsgálata, a párhuzamosságok és kapcsolatok érzékeny és differenciált bemutatása, Citanna könyvét a "romanticismo" egyik alapművévé teszi. A kötet olasz preromantikus költők példája alapján bemutatja az egzotikus és a klasszikus elemek, a külföldi hatások és a nemzeti hagyományok iránti tisztelet együttélését. Parini felvilágosult és racionalis költészete a "periodo prerivoluzionario"-hoz kapcsolódik. Alfieri "esasperato soggettivismo pessimistico"-ja már a /pre/-romanticizmus első autentikus megnyilvánulása.³⁰ Citanna hosszasan beszél a neoklasszicizmus és a romantikus mozgalom viszonyáról. Megállapítja, a neoklasszicizmus "egy új klasszicizmus, azaz új tartalommal rendelkező klasszicizmus" ez a tartalom "nem más, mint a romantikus gondolat és érzület, ezért a klasszicisták és a romantikusok harca kissé komikus ízt kap, mint az az ember, aki a saját falra vetődő árnyéka ellen harcol".³¹ Citanna látott először harmónikus folyamatosságot a neoklasszicizmus és a romantika között, sőt, az előbbi egy "aspetto"-ja, "atteggiamento"-ja az utóbbinak. Citanna szerint a neoklasszicizmus "olyan, mint egy egzotikus országbeli ^{kikötő} ahová kivételes és szokatlan utazás után érkezünk: Chénier, Guérin, Hölderlin, Grillparzer, Keats, Foscolo lelkük mélyén mind ro-

matikusok - az ő klasszicizmusuk tehát egyben romantika is, mindegyik költő személyes karakterének megfelelően alakított nosztalgikus vágyakozás egy olyan múlt felé, amely csak álmaikban létezik, tévelygő és kielégíthetetlen vágyaik szigeteként".³² Az antik világ, különösen Hellász a neoklasszikus költők nosztalgiájának, be nem teljesült vágyainak a színtere. "...egy szép eltűnt világ felé igyekeznek, amelyet fantáziájukban sokkal szebbnek teremtettek ujja."³³ A neoklasszikusok hellász-nosztalgiája a költők lelkiállapota szempontjából meg egyezik a romantikusok ismeretlen és középkor-éhségével. Anynyira, hogy Citanna szerint nincs is neoklasszikus áramlat, létezik viszont egy olyan hatalmas romantikus mozgalom, amelynek a neoklasszicizmus egy szellemtörténeti /storico-spirituale/ megjelenése, másként: a lényegüket tekintve romantikus költők egy speciális pszichológiai és poétikai megnyilvánulása. /Vö. P. Van Tieghem: Le Prérromantisme, Paris 1924./

Citanna frappáns elmélete következtében a két irányzat eltérő jelenségeiben a bennük meghúzódó lényeges azonosságok felé fordult a figyelem. Domenico Petrini 1927-30 között írt dolgozataiban megállapítja "gusto neoclassico che dominò fra Sette e Ottocento l'arte italiana prima che il romanticismo lo dissolvesse."³⁴ Az olasz neoklasszikusok - folytatja - a romanticizmushoz vezető hisztorizmus és realizmus útján járnak, ők maguk azzal, hogy a hagyományos klasszicizmus absztrakt nyelvezetét össze akarják békíteni a konkrét, közérthető és

realista stilussal, /ami majd - szerinte - a romantikusok jellemzője lesz/ burkoltan már "romantikusok". "Il classicismo andava colorandosi di tonalità romantiche."³⁵ Monti Feroniade és Musogonia című költeményeiben a mitológikus, prehisztorikus hangulatok, valamint a bennük élő felvilágosult szellemek maguktól kínálják Rousseau ősállapotról szóló elméletével való összevetést: "A XVIII. század végén, a romantikával átszőtt klasszicizmus idején, Mengs és Winckelmann platóni esztétikája az emberiség történetének kezdeti, áhított korába vezeti vissza az olvasót, amelyben boldog, nyugodt állapotok uralkodnak, az embereket még nem fertőzték meg azok a szenvedélyek, amelyeket a civilizáció hoz magával: Winckelmann nincs messze, mint látjuk, Rousseau-tól: és a bello ideale ugyanannak a kornak a szülötte, amely a »bon sauvage«-t kedvelte a legjobban."³⁶

Petrini neoklasszicizmusa a kor követelményeihez alkalmazkodik, az élet és a történelem fűti; nem könyvizű vagy akadémikus mint ahogy ezt többen állítják. A neoklasszikus izlés össze akarja egyeztetni a hagyományt a környező valósággal, a művészetet az élettel; ez jut kifejezésre a mozgalom "gusto" jellegében, hiszen, főleg a forradalom idején, valamilyen művészi, emberi, politikai stb. eszme közvetlenül motiválta nemcsak a művészi, hanem gyakran a társadalmi tevékenységet is. Petrini leginkább szellemtörténetinek nevezhető kritikája után Mario Praz *Gusto neoclassico* /1940/ című tanulmánykötete a fejlődés későbbi fázisát mutatja, a következő lépést, a szintézist.

Mario Praz művelődéstörténeti kritikája

M. Praz módszere a jelenségek együttes vizsgálata, egy totális szellemi korképet igyekszik nyújtani. Vizsgáló tekintete elé idézi az európai képzőművészetet és irodalmat, a kis művészeteket a lakásberendezést, a divatot, a szalonokat, a legjelentősebb alkotók habitusát. Ez a komplex vizsgálati mód új, eddig ismeretlen kapcsolatok felfedezésére, finom esztétikai észrevételekre teszi képessé a szerzőt. A téma iránti nem titkolt elfogultsága, a művészetek rajongó szeretete, lenyűgöző stílusa még a tárgyilagosabb olvasót is elbűvöli: a Psyche-szobáról, vagy Winckelmann haláláról írt tanulmányai szépirodalmi igénnyel megírt tudományos elemzések. Ezek a lelkes tanulmányok a neoklasszicizmus legjobb népszerűsítői, aki egyszer elolvasta Winckelmannról szóló írását, a személyes ismeretség varázsával veszi újra kézbe az Antik művészet történeté vagy olvassa Keats verseit, nézi Canova szobrai.

Nehéz feladat előtt áll az, aki Mario Praz neoklasszicizmus-képét szeretné bemutatni. Az eddigi szerzők véleményét néhány mondatban - természetesen nem a kérdés bonyolultságában és differenciáltságában - még össze tudtuk foglalni. Praz tanulmányai a neoklasszikus ízlés egy-egy részletét mutatják be, nem törekszik az egész áramlat egy szempont szerinti rendszerbe foglalására. Az anyag mozaikszerű elrendezéséből, azoknak különböző utalásaiból, elszórt megjegyzéseiből azonban

mégis kibomlik egy viszonylag egységes koncepció.

Praz kétféle klasszicizmusról és neoklasszicizmusról beszél.³⁷ A "/neo/classicismo metastorico" a művészet egyik archetipusa, az állandóan megújuló klasszikus antik szellem. Az időtlen, különböző korokban más-más mértékben megnyilvánuló klasszicitás végigvonul a történelmen. Hol mint uralkodó esztétikai ideál, hol háttérbe szorítva. Emellett a szónak van egy "storico" értelme is: egy konkrét művészet-, irodalom-, izléstörténeti periódus megjelölésére, amelyben ez a "metastorico" szellem konkrétan megvalósul. Az antikok leginkább a XVIII. század második felében és a XIX. század elején illetve Carducciig alakították a saját képükre az európai szellemi életet. Induljunk el az általánostól az egyedi felé.

A szerző /Lionello Venturi: *Gusto dei Primitivi*, //1926// c. könyvével vitatkozva /a művészetben két alapvető irányt különböztet meg: azt, amelyik közvetlenül és azt, amelyik közvetve fejezi ki tárgyát. A különbség az eltérő inspirációban van, minden más eltérés erre vezethető vissza. A primitív népek Istent a hitben és nem a természetben találták meg. Ők az isteni lényeket közvetlenül akarták - vonalakkal, formákkal, színekkel, stb. - kifejezni. A művészetnek ez a vonala jut uralomra később a középkori román, gótikus "barbár" stílusokban; kisebb mértékben jelen van a barokkban, majd a romantikán keresztül az impresszionizmusig, a huszadik századig /automatikus írás stb./ huzódik. Mario Praz példaként többek között Wordsworth-öt idézi. Az angol költő szerint a gyermek-

koron keresztül üzen a halhatatlanság, minden apróság fontos, ami emlékeztet a szó misztikus mélyen fekvő, valódi tartalmára. A véges szóban így megéljük a végtelent. /Elsősorban az Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood c. verse/ Praz ide kapcsolja Ruskin egy megjegyzését is: a műalkotás minősége a "spirito religioso" jelenlététől, vagy jelen nem lététől függ.

Mindebből elég világosan kiderül, hogy a művészet másik vonala főleg a görög művészetten alapuló klasszikus. Az alkotók másik nagy csoportja a természetet követi. A művészi kidolgozás során a szobrász, a festő, a költő stb. nem pusztán utánozza a természetet, hanem "megtisztítja", művészi tárggyá szublimálja azt; a spontán megnyilvánuló természet zárt, fegyelmezett formát kap. Az előbbivel szemben az utóbbi kerül tulsúlyba a reneszánsz és a "nagy" klasszicizmus művészeteiben.

Ez a két vonal egymáshoz viszonyítva különböző arányban végigvonul az egész történelmen, hol az egyik, hol a másik dominál, de mindkettő mindig jelen van. A művész minden korban választhat melyik uton induljon: a prehisztórikus vázafestmények, az altamirai barlang-rajzok, vagy a belvederei Apollón által jelzetten. Az előbbit választók /Miro, Klee stb/ végtelenné akarják kiszélesíteni a művészet autonómiáját, az utóbbiak /Canova, David stb./ a harmóniában, a dolgok és a részek tökéletes elrendezésében keresik a végtelent.

A történeti neoklasszicizmus a "line classica" diakró-

nikus rendszerébe épül, ennek egy kimagasló csúcsa. A régészeti alapon föltámadott és eszményített antikvitás a francia forradalom és a napóleoni birodalom idején különösen kedvező történelmi környezetre talált. Életre hívásának minden történeti, kulturális, lélektani feltétele adott: A nagyság, a szabadságvágy, a hősiesség mind-mind a klasszikus ókorban talált igazolást. A neoklasszicizmus ókori példaképei közül M. Praz először Plutarkhoszt említi: "Az a történelemnek egy olyan pillanata volt, amikor a plutarkhoszi ideál az aktuálisban testesült meg, szelleme pedig a gondolkodó és tevékeny emberben élt tovább: ez a Francia Forradalom ideje volt, melyet a plutarkhoszi antik világ "moralizált" koncepciója minden eddiginél jobban uralt."³⁸ Plutarkhosz Bioi párhuzamai című történelmi műve a Reneszánsz óta folyamatosan inspirálja a franciákat: Montaigne, Racine, Mme de Sévigné, Montesquieu, Rousseau az ő szellemében nevelkedtek.

Az életrajzíró Plutarkhosz egyben költő és "portréfestő" is: történelmi arcképcsarnokában az antik világ demokratizált hősei emberi, sőt mint első francia fordítója /Jacques Amyot: 1513-1593/ mondta "családias", közelségbe kerülnek az olvasóval. A XVIII. században a "ritrattista" szemével látták a régiek világát. A francia forradalom emberei az ő szellemében interpretálták a történelmet, a művészetet és az antikok jellemét. "A dór stílus forradalmi szellemet sugallt a XVIII. század klasszicista építészeinek: Claude-Nicolas Ledoux-nak és

Friedrich Gilly-nek, akik úgy nézték a geometrikus formákat, mintha azoknak lelket adna a birtokló akarat, és emberi jelleggel ruházná fel. Plutarkhoszban, a "dorismo"-ban találták meg a férfiasság, a jellemszilárdság és a hősi szellem leckéjét. Amikor David meggyilkolt Marat-ját festette, mi mást csinált, mint Plutarkhosz szellemét fordította le a festészet nyelvére... Ez az ember, akit a történészek úgy irtak le, mint egy szörnyet, David képén a népbarát fájdalmas és emberi arcával jelenik meg előttünk, akit kötelessége teljesítése közben ölték meg."³⁹ A francia forradalmi építészet - tegyük még hozzá Etienne Louis Boullé nevét - legnagyobb tervei, a szigorúan geometrikus: a célszerűséget méltóságteljességgel és monumentalitással összeggyeztető épületek, a gömb-architektúrák fantasztikusan modern, tökéletességet és teljességet sejtető alakzatai, alig lehettek többek újszerű elképzeléseknél. Megvalósításukra csak elvétve került sor. A dór tisztaság és fegyelmezettség, az egyszerűségből eredő monumentalitás valóban jellemzik ezeket az épületterveket. David Marat-képéhez csak egy apró kiegészítést tudunk tenni: a nagy pillanatok és jellemek Plutarkhosznál és Davidnál egyaránt az élet köznapai eseményein, dolgain sütnék át. A francia forradalom emberei úgy vélték hősi időket élni és hétköznapijaik eseményeik méltók a festők ecsetjére. A bőrbetegségben szenvedő Marat a fürdőkádban ült és éppen egy kérvényt akart aláírni, amikor megölték.

Praz Plutarkhosz aktualitásában látja a neoklasszikus

művészi portrék rendkívüli népszerűségének az okát is.

"...az arcképen a tudós inspiráció és az akkori élet olyan termékenyen találkozott, ahogyan máskor még remekműveken sem. Ezen a területen a klasszicitás nem volt többé álmodozás tárgya, hanem élőanyaggá változott. És ime a magyarázat, amiért a neoklasszicizmus a portréfestészetben alkotta a legnagyobbat."⁴⁰

A görög-római kulturán kívül a neoklasszicizmus más korszakok művészetébe is ereszt gyökeret. Így táplálkozik a XVI-XVII. századi festészetből és irodalomból. Az áramlat előfutárait ismert neveken kívül a szerző Poussin festészetére, Tasso Discorsi del poema eroico, Milton Paradise Regain'd, Palladio építészetére és a manieristákra hívja fel ilyen szempontból a figyelmet. Tasso hatott Miltonra: "... i precetti /di/ Tasso ... furono seguiti da Milton metodicamente". majd néhány sorral lejjebb "...vicino alla concezione tassesca della »magnificenza« e della »musica« e il verso epico del Milton!"⁴¹ Praz ugyanigy rokonságot lát Milton és Poussin között. A kapcsolatok gyakorlati bemutatására áttérve megállapítja, - említésünk itt csak egy példát - hogy Tasso egyik kései verse /Sette giornate del mondo creato/ periodusainak hosszúsága, az endecasillabók ritmusa Foscolo neoklasszikus kádenciáját előlegzik.⁴²

Milton, Poussin és hozzájuk sorolja még Corneille-t is, voltak azok, akik fölszívták a hatásokat /az említetteken kívül még Caracci, Bronzino, Primaticcio festményei, Giraldi

Cintio tragédia-elmélete/ és közvetlenül inspirálták a neoklasszikusokat. "Mondhatjuk, hogy Milton Poussin, Corneille annak a neoklasszicizmusnak a megalapítói, amely olasz talajon született ugyan, de kedvező környezetre csak az Alpokon talált."⁴³ És az Alpokon túlról Winckelmann ösvényén tért vissza Itáliába. Winckelmann számára Praz szerint- az antik világ "un perfetto eliso fuori della storia", az állandó, változatlan, örök szépség birodalma. Ez a szépség a harmónikusan hullámzó és elliptikus vonalban és az antik androginiában formálódik meg legtökéletesebben.

A szerző a régészeti felfedezések közül a pompeii és herculaneumi ásatásokat, a műkincsek metszetek formájában történő közzétételét, /ezek hatására alakult ki a neoklasszicizmus "carattere di grazia alessandrina"-ja/ valamint a Pio-Clementino muzeum létrehozását említi.

M. Praz két részre osztja a neoklasszicizmust.⁴⁴ Különbséget tesz időben Primo Impero és Secondo Impero között. Az előbbi fő törekvése: "rendere presenze reali forme incarnanti un metafisico ideale di bellezza." Az antik ihletés itt tehát a jelen valóságába alakítóan beépül, újra életre kel. A Második Birodalom neoklasszicizmusa /jobbban mondva pseudoclassicismusa/, amit Itáliában Carducci költészete fejez ki legjobban, immár egy "rifugio ed oblio in un ideale mondo di sogno"-t keres, a "rêve hellénique"-et. Mig az első törekvése "realizzare i canoni", addig a másike "sognare fantasmi". Hiszen Napoleon

korában Európa valódi csatamező volt, a "homéroszi" csatákban homéroszi barátságok születtek. Maga a császár heroikus pózban, mint egy római imperátor áll előttünk. Canova Napoleon-szobra Augustus császár római szobrának mozdulatát követi. Az antik világ izlése föltámadt a politikai életben, a viselkedésben, a lakásberendezésben, a divatban stb. /Ezért hangsúlyozza M. Praz a neoklasszicizmus "gusto" jellegét./

A háborúk hősei azonban nem érezték nosztalgiát az antikok iránt, ezt így foglalja össze Praz: "Az Első Császárság /Primo Impero/ korában végülis a mitológia összefonódott az élettel, az antik világ ujjaéledt a divatban, öltözködésben, lakásberendezésben, politikában. Napoleon egyike volt a Cézároknak, egy feltámadt Nagy Sándor volt. Nevezhetjük ezt leplezett heroizmusnak, ám a gyakorlati életbeli megvalósulásában a képzelet nagy élvezetet és kielégülést talált, és csillapította a nosztalgiát, úgyhogy a Primo Impero klasszicizmusa inkább manierizmus volt, mint egzotizmus."

A Secondo Impero idejének művészeteit meghatározza az a tény, hogy az antikok helyett elsősorban német költőkhöz /Goethe, Schiller, Hölderlin,.../ kapcsolódnak. Ez utóbbiak számára a Mediterraneum álom volt: csoda és egzotikum. Ők mély nosztalgiát érezték a görög-római kor iránt, a Sehnsucht műveik egyik legalapvetőbb élménye. Az Ottocento közepének prózai, szürke, ipari világát ellenségesnek érezték az alkotók: "ebből a világból a költők és művészek lelke menekü-

lést és feledést keresett egy ideális álmvilágban." Ehhez az érzelmi attitűdhöz szolgáltak művészi formával az említett német költők, valamint Chénier, Keats, Shelley.

A fentiekből világosan következik, hogy Citanna-hoz hasonlóan Praz is rokenságot lát a neoklasszicizmus /különösen annak "nordico" változatának egzotizmusa és a romantikus izlés másirányu, de hasonló alkotói lelkiületéből fakadó elvágyódás-érzése között. A neoklasszicizmus "carattere »esotico«"-ja "virágozhat a romantikus izléssel egyidőben, amely ellentétesnek látszik ugyan, de ha jól megnézzük, rájövünk, hogy nem más, mint amannak egy aspektusa."⁴⁵ A romantikus irodalom térhódításával párhuzamosan a neoklasszikus művekben is fokozódik a Sehnsucht jelentősége.

A tulajdonképpeni neoklasszicizmus az első birodalom korára esik: itt Praz a természetesség elvét hangsúlyozza, hiszen görög-római sugallmazásokkal, emlékekkel, példaképekkel telített korban a klasszikus látás és stilizálás egyben a valósághoz való közeledést is jelentette. A második már a felbomló neoklasszicizmus időszaka, a talajtalan vágyakozásé.

A "romantikus" neoklasszicizmus kritikája

A Petrini és Praz kijelölté kritikai vonulathoz tartozik Umberto Bosco⁴⁶: Preromanticismo e romanticismo című tanulmányában Petrinitől és Praztól a romantika felé nyitott

neoklasszicizmus-koncepciót veszi át, valamint néhány, az előbbieknél már meglévő gondolatot fejleszt tovább. Bosco a/pre/romantikus tendenciák szempontjából elemzi a neoklasszicizmust. Az előbbieken tárgyalt egzotikus jelleg, ismeretlen, rendkívüli tájak bemutatása, az "esotismo" Bosco neoklasszicizmus-definíciójában központi jelentőségre emelkedik.

"Az egzotizmust a neoklasszicizmus egyik alfajának is tekinthetjük, amely eltérő jelleggel felbukkan majd a romantikában is, s a XVIII. század végétől a parnassistákig, olykor Carducci követőikig megtalálható."⁴⁷ A fantasztikus tájak, utópikus helyek irodalmi és képzőművészeti ábrázolására egyaránt bőven találhatunk példát a korban. Az alkotók az életben és klasszikus formákban a tökéletes egyensúlyra, harmóniára vágytak: így képzeletben, egy távoli világba kivetítve igyekeztek megvalósítani /a francia forradalom és a napoleoni háborúk színterén/ a gondolat, az érzelmek és a cselekvés harmonikus kapcsolatát, azt az egyensúlyt és szintézist, ami a valóságból hiányzott. A Hellász - e szempontból - ekvivalens Amerikával /Chateaubriand/ vagy Afrikával /Bernardin de Saint-Pierre/.

"A Sehnsucht, a törekvés vagy a vágy, hogy bizzuk magunkat az álomra, a romantikus neoklasszicizmus eme alapjára, tudva, hogy álmodunk..."⁴⁸ A műlt - itt Bosco De Lollis olasz irodalomtörténészt idézi - "... egy fészek, amelybe mindazok gyűjtötték álmaikat, akik romantikusan a valóságon tulra vetítették az elképzelt boldogság eszméjét."⁴⁹

Az olasz romantikus mozgalom nem hagyja el a hagyományos, klasszikus formában kifejeződő "sentimento dell'antico"-t. A két irányzata között így az utóbbi felől nézve is szoros kapcsolat van. Így jön létre a neoclassicismo-romantico megjelölés, amely a hagyományos formák és a "spirito romantico" kompromisszumát jelenti.⁴⁹ Ez a negegyezés jellemzi a romantikus irodalmat is: Foscolo /Bosco ide sorolja a Le Grazie költőjét/, Leopardi, Manzoni, Carducci csökönyösen ragaszkodtak a klasszikus formákhoz. A két irányzata egymáshoz viszonyított értékrendjét illetően megállapítja, hogy a neoklasszicizmus a romantikus mozgalom egyik része, első, klasszikus komponense. "A neoklasszicizmus beilleszkedik a romantikus folyamatba: egy általánosabb igazság végső bizonyítéka... a XIX. századi olasz irodalom története végülis nem más, mint a romantikus és a klasszikus dialektikus egységének a kifejeződése."⁵⁰ A végső elemzésben tehát a két irányzata "összekeveri vizeit" és egyazon dolognak tűnik.

Bosco romantikus-neoklasszicizmus gondolatát veszi át, és elemzi tovább Ferruccio Ulivi.⁵¹ Főleg szövegelemzésre, aprólékos filológiai munkára épülő tanulmányai új vizsgálati szempontot vezetnek be. Szerinte ahhoz, hogy a XVIII. század művészetei prizmájának egyik /neoklasszikus/ oldalát értelmezzük, meg kell kísérelnünk: "ricostruire orientamenti linguistici e stilistici che si svolsero sovente in uno stesso autore".⁵² A nyelvészeti, stilisztikai vizsgálódások, a

poétikák /erről majd Walter Binninél bővebben szólnunk/ szerepének megnövekedése egy korszak irodalmának kutatásában jézik, hogy az irodalomtudomány általános fejlődése, a kutatás mind több irányuvá válása a neoklasszicizmus-képben is változásokat hozott létre, differenciáltabb elemzéseket tett lehetővé.

Ulivi tétele szerint a neoklasszikus és preromantikus poétikák között csak látszateltérés van, a valóságban kölcsönös cserék, állandó kommunikáció a jellemző. Ezt bizonyítják az egyikből a másikba állandó nyugtalansággal vándorló motívumok. A "sublime", a "malinconia", a "grazia", az "esotismo", a "natura", az egyszerűség szeretet, a klasszikus vagy külföldi példák követése olyan erősen kapcsolják össze a két irányzatot, hogy egy "gusto medio" felvételét javasolja. Ulivi szerint a "neoclassico-preromantico" vagy "classico-romantico" egy olyan irányzat, amelynek "ha un carattere unitario ed è veramente la poetica del secondo Settecento." A XVIII. század szellemi életének két fő, egymással összetartó irányzatára az egységesség, nem a szétdaraboltság a jellemző. Vagy pontosabban a szerző szavaival: "A neoklasszicizmus és a preromantika úgy tűnik, mint két egymáshoz rendelt és összetartó motívum, és mindkettő arra szolgál, hogy erősítse a XVIII. századi intellektualizmus egységét, és nem arra, hogy tagadja ezt."⁵³ A két áramlat eszerint: "fasi d'interna collaborazione nell'evoluzione di un gusto poetico sostanzialmente unitario. Így mindkettő ugyanabból, a Settecento "unita dialettica" - és

"ambivalenza tematica"-jából hajt ki.

Ulivi egy nevezőre hozza a XVIII. század szellemi életének valamennyi mozgalmát, csak az egységesítő törekvéseket mutatja be, így uniformizálja a kor gazdag, sokszínű irodalmát és művészetét. Ami Ulivinál még csak lehetőség /a fentebb tárgyalt nyelvészeti-poétikai megközelítés/, az Attilio Momigliano és főleg Walter Binni nagy irodalomtörténeti és elméleti munkáiban valósul meg.

Attilio Momigliano szintetikus kritikája

Az olasz kritika crocei, citannai vonulatát folytatja A. Momigliano.⁵⁴ Momigliano pszichológiai szempontokat is figyelembe vevő, esztétikailag rendkívül érzékeny elemzései valóban új, tovább differenciált koncepció létrejöttét tették lehetővé. Az 1941-ben közzétett *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*-ban Praz utmutatásainak megfelelően ő is kijelöli az olasz kultúra "linea classica"-ját. Az egyezéseken túlmenően a fejlődésvonal egyes részeinek különbségét imígyen magyarázza: a Sette- és Ottocento határának neoklasszicizmusa különbözik a Quattro-, Cinque- és Seicento klasszicizmusától, mivel már nem a "lettura dei classici"-ból származik, hanem a képzőművészetből, a "suggerione delle arti figurative"-ból. Diakrónikusan és szinkrónikusan egyaránt a képzőművészeti inspiráció irányzatunk legfontosabb megkülönböztető jegye.



Ez határolja el az előtte, mellette és utána kialakuló klasszicizmusoktól. "Az 1400-500-600-as évek klasszicizmusa lényegében a klasszikusok irodalmából született. A késői Carducci és a vele rokon európai költők klasszicizmusának is ugyanez az alapja, de van egy ettől eltérő nosztalgikus hangvétele is... Az 1700-800-as évek klasszicizmusa részben a képzőművészetek sugallatára született; és amennyiben ezt előkészítette Itáliában a klasszikus művészetek átértékelése, annyiban kapcsolódik a Winckelmann által elindított mozgalomhoz, a nagy római muzeumok megalapításához, és a herculaneumi felfedezésekhez is." Ez különbözteti meg a neoklasszicizmust, ugyanezen periodus más, tradicionális klasszicizmusától. Ez utóbbi irányzat az antik kultúrának pusztán irodalmi hagyományait követi, és /mivel elsősorban Horatius költészetét tekintette mérvadónak/ a "classicismo oraziano" nevet kapta. A két klasszicizmus közötti másik lényeges különbség: a horatiusi klasszicizmus valóságelvű, konkrét; a neoklasszicizmus elvonatkoztatott. "A klasszicizmusnak van realitás és erő összetevője, a neoklasszicizmusnak nincs. Az első konkrét, a második absztrakt, és úgy formálja meg a szereplőit is, mintha azok nem élőlények, hanem /élettelen/ figurák lennének."

A három fázisból álló neoklasszicizmus Saviolitól Carducci első verseiig ível. A három fázishoz három költő tartozik. Ezek a költők meghatározták koruk irodalmának alapvető törekvéseit. Közös bennük, hogy mindhárman valamilyen képző-

művészeti ideált követtek, figurális gondolatot igyekeztek átültetni az irodalomba. Az eltérés: mindegyikük a képzőművészet más-más területéről vette a példát, mindegyik más-más képzőművészeti műfajjal jellemezhető. Az első fázis az arkadikus neoklasszicizmus /és a rokokó/, amelynek nincs kapcsolata a "nagy" klasszicizmussal /Homéros, Szophoklész stb./. A neoclassicismo arcadico a hellenisztikus művészet-hez és az alexandriai irodalomhoz kapcsolódik, és még erősen érződik az előbbi, az árkádiaköltészet hatása. Savioli lírájában az idilli pásztorvilág a káma-kövek sugallta hatással egyesül. Savioli varázslatos képecskéi Parinin keresztül egészen Carducci Febo Apolline-jéig inspirálják a költőket. Az Amori feltűnő hatásának oka Momigliano szerint, hogy Savioli az antik művészetből csak a lágy, kecses, bájos elemeket használta föl, és az a graciozítás megegyezett a rokokó kosztümével, valamint az Arcadia ideáljaival is.

A második, Monti nevével fémjelzett fázis a neoclassicismo napoleonico. Ez már, legalábbis tartalmilag, a "nagy" ókori klasszicizmushoz kötődik. A napoleoni korszak neoklasszicizmusa az antik szoborcsoportok zárt kompozíciós rendjét és a bennük feszülő tiszta indulatok dinamizmusát igyekszik követni. A harmadik fázis vezérlő csillaga Ugo Foscolo, és a neoclassicismo idealistico nevet kapta. Ez újra az alexandriai irodalomhoz visz minket. Foscolo költeményeiben a plasztikus bas-relief-szerűség dominál. A Momigliano által oly nagyra ér-

tékelt művészeti figuralitás tükröződik a jellemekek irodalmi megformálásában, a kompozíció felépítésében, sőt a stilisztikában is. Momigliano tanulmányában keveset foglalkozik Parini költészetével, annyit azonban róla is megjegyez: "a lombard épületek diszitésének a tervezetében nemcsak a bájos herculaneumi motivumokra emlékezett, hanem Winckelmann esztétikai koncepciójára is."

Ezután Momigliano - és nyomában mi is - sorraveszi az egyes fázisokat a fentebb jelzett rendszerező elv szerint. Munkájának kimagasló értékű része a neoclassicismo arcadico képzőművészet által ihletett irodalmának, módszertanilag is rendkívül tanulságos, feldolgozása e szempont szerint. A művészetek közötti párhuzam általános kérdéseinek és egy-egy konkrét paralellitás együttes vizsgálata, az elmélet és a gyakorlat szintézisében, e tanulmányon kívül talán csak M. Praz könyveiben olvasható. Momigliano rokonságot lát az Arcadia irodalma és Winckelmann művészet-elmélete között. A német művészettörténész szerint az emberi indulatok csak közvetetten, "megfékezetten" lehetnek tárgyai a művészetnek, ebben rokon - írja Momigliano - az Arcadia törekvéseivel, hiszen ez szintén lefojtotta, mérsékelte a műalkotásokban megjelenített szenvedélyeket, "Van egyfajta rokonság Winckelmann izlése és az Arcadiáé között. Winckelmann a művészet csucsat látta a születő érzelmek visszafogott kifejezésében; az Arcadia pedig, mivel a hivalkodó háborgást ábrázoló kor után következett nem

örökitette meg a viharos érzelmeket, s a szenvedélyt is a grácia játékvá enyhítette." Ebben a történelmi helyzetben mind az Arcadia, mind Winckelmann a való világ elkülönítését tanítja. "Egyikben is és a másikban is világossá vált a realitásoktól való elszakadás, törekvés, hogy az egyenetlenséget elsimítsa és az a tendencia, hogy a művészetben egy való világtól távoli szférát lásson." A professzori katedrájától éppen megfosztott Monigliano nem minden egyéni keserűség nélkül írta le ezeket a sorokat./

Az Arcadia és a winckelmanni klasszicizmus együttéléséből fejlődött ki az új irányzat, vagy másként: az 1690 óta meglévő árkádiai irodalom az új winckelmanni /képzőművészeti/ klasszicizmustól megtermékenyülve létrehozta a neoclassicismo arcadiót. A Rómában élő Winckelmann - hozzátehetjük - óriási hatással volt a kortárs képzőművészetre és irodalomra. /1765-ben már angolul is megjelent The Painting and Sculpture of the Greeks, a későbbi híres festő Füssli fordításában./ 1762-ben pedig megjelent a herculaenumi ásatásokkal foglalkozó "Send-schreiben von den herculanischen Entdeckungen" című könyvecskeje. Amit a herculaneumi és pompeii ásatásokból hivatalosan publikálni lehetett, az a kecses alakok, vidám színek, bájos puttók világa. Ez a könnyedség pedig sokkal inkább illett a végső stádiumához érkezett Arcadia irodalmához, mint a forradalom korának etikájához és monumentalitásához, a képzőművészetben ez utóbbi már az aiginai oromzattöredék megtalá-

lásának az ideje, azé az izlésváltásé, amely a hellenizmus helyett az archaikus klasszika felé fordul. Az érzékletességet és pajkosságot; a darabosságot, a világos körvonalak, a tömörszerűség váltják föl. Winckelmann tartós hatásának egyik oka, véleményünk szerint, hogy egyaránt bemutatta a herculeumi festményeket és a monumentális agrigentói templomokat. Elméletének megfogalmazásakor mindkét egymással ellentétes hangulatot, és a bennük kifejezésre jutó emberi lelkületet figyelembe vette /ezért is állapotodott meg a szobrászatban, mint egy köztes műfajban/ és így lehetőséget adott többféle értelmezésre. Számunkra természetesnek tűnik, hogy Savioli pl. egészen mást olvasott ki ezekből a könyvekből, mint az ugyancsak Winckelmann-rajongó Goethe, David vagy Foscolo. /Ezt a bekezdést pusztán azért helyeztem el itt, és nem a következő II. fejezetben, mert úgy éreztem illik Momigliano gondolatmenetébe, segít megértenünk azt, hogy mit is ért Momigliano neoclassicismo arcadición./

E kitérő után térjünk vissza Momigliano koncepciójának bemutatásához: a neoklasszicizmus fent jelzett első fázisában az antik történetek elvesztették azt, ami bennük eredetileg tragikus, fájdalmas vagy monumentális volt, és a XVIII. század közepének könnyed érzékenységének és eszményiségének határai közé szorultak. Ez a hangulat pontosan egybeesik az új felfedezések légkörével, az Arcadia és a rokokó ideáljaival. "A neoklasszicizmus gráciájával hozzátett valamit az Arcadia

kecsességéhez - Vénusz, Hébe, Endymion, a Khariszok mitoszai ideális szinteret találtak a XVIII. századi boudoirs-ban. A herculaneumi felfedezések, amelyek részben rafinált és bájos izlés dokumentumai, elősegítették a neoklasszicizmus és a rokokó közeledését." Sappho halálos szenvedélyei Savioli Venere című canzonettájának lágy dallamában legfeljebb pityergéssé válnak. "Tu sulle corde eolie / Saffo invitar solea, / quando a quite i languidi / begli occhi Amor togliea ... / E mentre udir propizia / solevi il flebil canto, / tergean le dita rosee / della fanciulla il pianto" - rendkívül szép jelenet, jól látható rajta a képzőművészet /herculaneumi festészet/ hatása; csak éppen a mögötte meghuzódó emberi érzés nem több egy kamaszlány első könnyes szerelménél.

A herculaneumi festészet - mint ez eléggé köztudott - hatott a XVIII. század második felének költészetére. Az ásatásokról kiadott, metszetekkel illusztrált többkötetes Pitture antiche di Ercolano 1757-től kezdve jelenik meg. Egy évvel később publikálja Savioli először Amori c. verseskötetét, majd bőségesen kiegészítve 1765-ben újra megjelenteti. "A /herculaneumi/festmények sok motivuma, ha nem is tematikailag, de atmoszférájukat tekintve, az Amori dekoratív és graciózus izléséhez visz el minket, /Az Amori/ a XVIII. századi rafináltság gyümölcse, keveredve a klasszikusok és a mitológiai tárgy festmények valamint a legujabb ásatások feltárta diszitőelemek ihletésével." Ezek a festmények egy-egy antik történetet dol-

goznak föl /ugyanugy elmesélnek egy-egy eseményt, véleményem szerint, mint a középkori Biblia pauperum // a párhuzam természetesen csak ebből az egy szempontból elképzelhető//.

Az első kötet X. táblája pl. a szépséges Galatea és a csuf Polyphémosz egyoldalu szerelmét meséli el, a szereplők itt mintegy "lejátsszák" a jelenetet.

Momigliano sorraveszi ezeket a képeket, a rajtuk bemutatott motivumokat, és megállapítja; a vénuszok, gráciák, psychék és a faunok, szatirok, valamint a halász-, vadász-, és táncjelenetek irodalmi megfogalmazásban újra feltűnnek Savioli Amori-jában, képzőművészeti formában pedig a szalonok falain. Az itt ábrázolt istenségek /Jupiter, Mars stb../ egyike sem haragvó vagy bosszuálló, hanem könnyed, szerelmes és bájos.

Savioli nagy érdeme, hogy Metastasióval a zeneiség felé forduló irodalomnak képi, művészeti irányt adott. Ezzel Saviolinak az új irányzat kialakításában döntő szerepe van. "Az Arcadia, amely Metastasióval elsődlegesen zeneivé lett, Saviolival terem egyensúly a zeneiség és a képiség között ... s ez a klasszikus studiumok gyümölcse... enyhíti a zene érzelmi határozatlanságát".

A neoklasszicizmus prototipusa Savioli, proklamációját pedig jó husz év múlva Monti írja. Monti kiáltványa a Prosopopea di Pericle már a következő fázis, a kiteljesedett neoklasszicizmus irata. Monti barokk monumentalizmusa, moralitása, az előbbi

fázisból hozott látványossággal egyesül. /Momigliano Monti Propopoea-jában kimutatja a saviolis elemeket is./ Az első fázis mikro-világát Monti tágitja hatalmassá: az erkölcsök, az indulatok, a szenvedélyek művészileg fegyelmezett előadása Montival válik ekkor a költők fő törekvésévé.

A másodikhoz hasonlóan a harmadik fázisról is igen kevés szót ejt Momigliano. A féldombormű-szerű költeményeket író Foscolo műveiben, elsősorban a *Le Grazie*-ben, a "senso della gremità" "armonia interiore"-vá lesz. Ezzel Foscolo Winckelmann elméletét alkalmazza költői gyakorlatában.

Mig Citanna, Petrini, Praz, Bosco és Ulivi a neoklasszicizmus virágzását és befejezését, tehát a "romantika felőli oldalát" tanulmányozta, addig Momigliano a neoklasszicizmus kezdetét, az arkádiai irodalommal, a herculaneumi, pompeii felfedezésekkel való kapcsolatát elemezte. A neoklasszicizmus kialakulását, első megnyilvánulásait, kapcsolatát a megelőző és a kortárs /1750-60-as évek/ irányzatokkal, az olasz kritika történetében Momigliano vizsgálta először komplex módon, a jelenségek együttesének, az azonosságok és eltérések bonyolultságának a rendszerében. Momigliano és Praz kijelölte szélességi fokok között indult kutató utjára, a modern filológus irodalomelméleti vértézetében Walter Binni.

Walter Binni eszmetörténeti kritikája

A neoklasszicizmus huszadik századi kritikájának ki-

magasló jelentőségű képviselője W. Binni. A XVIII. század irodalmi, - művészeti irányzatai közül - a neoklasszicizmuson kívül - hosszabb tanulmányokban foglalkozik az Arcadia irodalmával a rokokóval és a preromantikával: így a század, számunkra totálisnak tűnő, eszme-rendszerébe helyezi el Binni a neoklasszicizmust, gondosan ügyelve az irányzatok közötti kapcsolatok, valós bonyolultságukban történő, bemutatására. A mű és legtágabb értelemben vett környezete ujszerű megvilágításban áll előttünk: szerzőnk a "poétika" - eleddig az olasz /talán nem tévedünk, ha azt mondjuk nemzetközi is/ szakirodalomban ilyen elméleti és gyakorlati következetességgel nem alkalmazott - fogalmának a bevezetésével új irodalomelméleti alapról és szempontból tárgyalja a műveket.

Binni szerint az irodalom története a poétikák dinamikus változásának a története. A poétika költészet-, művészetelméletet és módszertant jelent. Egy-egy irodalomtörténeti periódus poétikájában /poétikaiban/ kifejezésre juttatja az adott kor történelme, kulturája, erkölce: ezek alakítják ki a művészeti eszmék, ideálok, ízlések rendszerét. Az egymást követő ill. egymásmellett élő irányzatok ez utóbbiak szintjén találkoznak. E találkozásokat öröklődések és összeütközések, harmóniák és diszharmóniák, s ezek legkülönbözőbb arányai jellemzik. A történelem és az irodalom, az élet és a költészet kapcsolata a közöttük elhelyezkedő poétikán alapul. Binni kutatásai annak a pillanatnak a megvilágítására irányulnak, amelyben

a poétika poésia-vá, művészeti alkotássá válik, amelyben tehát a történelmi-kulturális-morális perspektíva az író egyéni tevékenységévé határolódik le. A kritika feladata: a poétika és a poésia közötti dialektikus kapcsolata tanulmányozása; itt helyet kapnak az olyan kritikai eljárások, mint a személyiség elemzése, a hatások vizsgálata, nyelvészeti-stilisztikai kutatások stb.

W. Binni a XVIII. századi poétikák széles medrében mutatja be a neoklasszicizmust. Megállapítja, hogy ennek poétikája az eszményi szépség, a "bello ideale". E poétika jól körülhatárolt, pontos ismerete hasznos történet-kritikai rendszert nyújt. Ennek segítségével elkerülhetjük a zűrzavart, és azt, hogy külsődleges hasonlóságok alapján elmossuk a valójában különböző művek, sőt irányzatok közötti határt. Binni véleménye szerint az irodalom történetében a dialektikus kapcsolatok, a dinamikus oppozíciók tulsúlyban vannak az ellentétmentes, harmónikus folyamatosság fölött.⁵⁵

Binni a megszokottól eltérő poétika-fogalmának vázlatos bemutatását azért éreztük fontosnak, mert a későbbiek során elméletének bemutatásakor nem tudjuk nélkülözni a szó és a fogalom használatát.

Mario Praz - mint láttuk - "linea classica"-ról beszélt és ezen visszavezette a neoklasszicizmus eredetét egészen a görögkig, hatását pedig Carducciig. Attilio Momigliano a "neoclassicismo arcadico" /ami mint láttuk eltér a klasszikus

Arcadiától/ mint a neoklasszicizmus első fázisa szerepeltetésével összemosta a régi és az új határait. Binni viszont elválasztja a neoklasszicizmust a XVIII. század első felének más poétikáitól: a "classicismo arcadico"-tól és az "arcadico-rococo"-tól. A neoklasszicizmus - megnyilvánulásainak tudatos formájában - a század közepe táján jelentkezik Winckelmann tevékenységében. Az eszményi szépség poétikája ettől kezdve jelen van a XVIII. században és a XIX. század elején, egészen Foscolo Le Grazie-jáig. Ezután hatása, ereje kimerül, s a későbbiekben, ha vannak is neoklasszikus elemek nincs neoklasszikus poétika, s így ilyen költészet sincs. Ámbár az egyes elemek, részek más rendszerbe épülve vagy átrendeződve előtte is utána is, feltűnhetnek az egyes művekben; ez azonban nem jelentheti azt, hogy pl. Carducci verseit a neoklasszikus művek közé kellene sorolni. A neoklasszikus poétika legtökéletesebb poesiája Le Grazie: "Le Grazie című versben a hosszú ideig ható, összetett neoklasszikus mozgalom megtalálja legmagasabb szintű megvalósulását, ugyanugy ahogyan Hölderlin és Keats verseiben a halhatatlan szépség felé törő, gyötrő romantikus feszültség talál magas rendű feloldódást a csillogásban és a szenvedélyben".⁵⁶

Íme újból az egész kérdéskör egyik legérdekesebb részéhez érkezünk: a két irányzat közötti viszony tárgyalásához. Binni szerint a neoklasszicizmus legmagasabb csucsaira akkor jut fel, ha "a romantikus hitből az örök szépség abszolutumába jut, - a tökéletesbe, mely az esendőség fájó tudatából fakad,

s amely ismét megjelenik az újjászülető antik művészet ideális és tökéletes mozdulataiban és formáiban; a neoklasszicizmus akkor valósul meg legteljesebben, amikor a romantikus szenvedély felfüti a tökéletes vonásokat, és rejtett indulat feszül a nyugodt és megfékezett forma ragyogása mögött."⁵⁷ Ez, a neoklasszicizmus belső feszültségének és megfékezetttségének legmagasabbrendű szintézise: utolsó, tökéletes megnyilatkozása, ez Foscolo *Le Grazie*-ja. A mű a neoklasszikus és preromantikus irányzat hosszú együttélésének és szimbiozisének az eredménye.

Mindkét irányzat körülbelül egyszerre jelentkezik – egymástól ugyan elkülönülve és elkülöníthetően – majd végül a romantika tág medrébe torkollik. Az egymásba kapcsolódó, összekuszálódott szálak kibogozása azonban, az egyes motívumok szétválasztása, valamelyik poétikai rendszerbe való illasztése, rendkívül nehéz feledat. Munkánkat tovább bonyolítja az a tény, hogy gyakran ugyanazon költő – megírásuk idejét tekintve különböző – műveiben más-más eredetű, de művészi megformálásukban szinte azonos motívumot, gondolatot találunk. Az első pillanatban csak azt látjuk, hogy a hasonlóságok mögött felfedezhető két "direzioni divergenti delle due poetiche nelle loro punte più pure". A tiszta pontok irányvonalán a sűrűbe hatolva Binni néhány vezérfonalat ad kezünkbe. Melyek ezek?

Az első vezérfonal a "sublime" jól elkülöníthető, kétféle felfogása és alkalmazása. Mit jelent tehát a "sublime" az egyik-

nek és mit a másiknak? A preromantikusok számára az ossziáni képeket /notti tempestose, immani catastrofi della natura, scene di orrore macabro/, a felkavart, feszültséggel töltött természetet, a fájdalom és félelem által felizgatott érzékenységet. A neoklasszikusok számára pedig "a fenséges: Apollón egyenletes és biztos lépte, amint félelmetesen és derűsen jön lefelé". / Mettean le frecce orrendo / su gli omeri all'irato un tintinnio / al mutar de'gran passi; ed ei simile / a fosca notte, giù venia /"⁵⁸ Szobrok sugallta mozdulat, amelyben a feszültség és mozgás fennkölt nyugalomba emelkedik. Ez a neoklasszicizmus teoretikusainak alapvető fontosságú előírása: a tenger mélye, bármennyire is felkavart a felszine, örökké nyugodt; itt a haragvó isten fenséges, nyugodt mozdulata fejezi ki ezt a gondolatot. A lélek igazi állapota a nyugalom, a mozdulat, ami a lélek állapotát fejezi ki, nem lehet más csak megfékezett.

Tanulságos ilyen szempontból összevetni Winckelmann és Diderot költészet-definícióját. Binni megállapítja, hogy Winckelmann "Edle Einfalt und stille Grösse"-ja szemben áll Diderot /aki sok vonatkozásban a preromantikusokhoz kapcsolható/ meghatározásával. Diderot kijelenti, hogy a költészet olyan kvalitás, amelyben mindig van "quelque chose d'énorme et de barbare".⁵⁹

A fennkölt lelki tartalomhoz, a belső rendhez fegyelmeztet, kimért és nyugodt gesztus tartozik: így állnak előttünk

David festményeinek alakjai; a fájdalom és az illúzió így ül ki édes mosolyban a Gráciák arcára: "... e come alla virtù 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".⁶⁰ Gyönyörű sorok és az égvilágon semmi barbár nincs bennük!

A két irányzat egymástól való elhatárolásának másik lehetőségét az eltérő inspirációban találjuk: más társművészeti ág felé orientálódik az egyik és a másik, mindkettő máshonnét meríti ihletét, más szabályszerűséget érez követendőnek. A neoklasszikusok a képzőművészetre tekintenek: "/poétikájuk/ ... assume la sua vera validità, appoggiata e ispirata come è dalle arti figurative, dalle arti del disegno".⁶¹ Ez a vonal uralkodását jelenti a színen, az alakét a festőin. A preromantikusok a "cadenze musicali"-t keresték, hiszen a zene képes leginkább kifejezni az "ineffabile"-t, a kimondhatatlant. Mig a neoklasszicizmus "adeguata la sua poesia alla linearità".⁶² tökéletes művészi formában az eszményi szépséget, a tökéletes harmóniát, a szép természetet akarja láttatni.

Ebben a szublimált világban nincs helye az ösztönszerűnek, az erőszakosnak, a rutnak, az állatnak. A szépségideál a tökéletes arányu ember, a Belvederei Apollón. Winckelmann első sorban e szobor alapján állította föl, a fentebb már idézett híres elméletét. A másik szárnyon Giuseppe Baretti fejtegeti homlokegyenest ellenkező nézeteit /Discours sur Shakespeare et sur Mon-

sieur Voltaire, 1777./.. Baretti vitairatában Shakespeare Calibanját, a félig vadállati embert állítja példaként. A preromantikus poétika "aspira alla creazione di caratteri intensi" közelítve az emberit "all'espressione piu violenta ed istintiva di una selvaggia natura".⁶³ Egy olyan költészet létjogosultságát hirdeti, amelyik a természet ritmusához illeszkedik. Ez a természet azonban nem a neoklasszikusok "belle nature"-je, amelyben egy rendben és tökéletességben élő emberiség lakik.

Walter Binni – mint fentebb említettük – a maguk összetettségében, valós bonyolultságukban elemzi a jelenségeket, így helyet ad, a különbözőségek mellett, a paralellitásoknak is. A "linea neoclassica" és a "linea preromantica /nem azonosak Praz lineáival!/ bizonyos összetartást is mutat, ill. néhány pontban egymáshoz közeledik. Így mindkét poétikának eleme a nosztalgia. A neoklasszikusoknál a "passato greco come epoca di perfezione umano e poetica"⁶⁴ iránti vágyakozást jelent, a preromantikusoknál a primitív, az egzotikus irántit. Ilyen közös elem az egyszerűség és a természet kultusza stb. A párhuzamoságok és egyezések szerepe olyan jelentős, hogy Binni mindkét irányzatban felvesz egy "zona d'influenza"-t, e hatásterületeken érintkezik a neoklasszikus és preromantikus poétika, itt helyezkednek el azok a pontok, amelyek mindkét irányzat – különböző mértékű – sajátosságait magukban hordozzák.

E alapvetés után történeti szempontból rendszerezi a korok irodalmát. A secondo Settecento irodalmában határt von az arkádiához kapcsolódó irányzatok és a neoklasszicizmus között.

/Szemben Momiglianóval./ Ámbár Binni megjegyzi, hogy az alapvető különbségek ellenére az usust tekintve hasonlóság, ill. folyamatos átalakulás van. "Jóllehet az Arcadia-i költészet egyseges újdonságával az igazi neoklasszikus mozgalomtól tökéletesen eltérő, mégis egy tiszta és csillogó nyelv megteremtése érdekében e költészet használta a klasszicizáló formát, és egy évszázadon keresztül kísérletezett különböző területeken és módokon az új klasszicizmus létrehozásával."⁶⁵

A felvilágosult periodus Savioli Amorijától Parini első Ódájáig és a Giornoig terjedő időszaka irodalmának legnagyobb élménye: a herculaneumi ásatások és a róluk kiadott /általunk már több ízben említett/ illusztrációs könyvek. Savioli és Parini "minore" azonban még nem tartozik a neoklasszicizmushoz. Jóllehet Savioli e festmények irodalmi felhasználásában /errefelé mutat: a "ricerca di aggettivazione squisita di disegno incisivo e rilevato" olyan törekvés, amely majd később terjed el széles körben. Parini első, "minore" műveiben pedig még csak a herculaneumi festmények kis életképeinek, bájos mikróvilágának "sommeriata miniaturistica"-ját ismétli. A "maggiore" költő kitágítja a tartalmi és a formai kereteket "in un disegno piu largo e completo"-ba. Innét kezdődik a neoklasszicizmus története.⁶⁶

A változás döntő tényezője, Binni szerint is, Winckelmann képzőművészeti alapu esztétikájának széleskörű elterjedése. Ezzel tudatossá válik a korábban már meglévő figuralitás, mód nyílik az ekkor felfedezett művek hangulatainak más, komolyabb

keretbe foglalására. Az így kialakult új izlés az egész életet áthatja: a tökéletesen megszerkesztett mű a társadalmi egyensúly mércéje. "Az új izlés ... a XVIII. század végi életnek minden területét áthatja, összekapcsolódva a plutarkhizmus és a római erény iránti forradalmi rajongással;"⁶⁷

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, így itt nem maradhatnak sötétben, felfedezetlenül meghatározatlan fajsúlyú elemek. A kompozíció azonnal áttekinthető, egyértelmű, világos és szimmetrikus.

Binni a preromantika szélsőségével szembe helyezi a neoklasszicizmus izolált részekből felépülő zárt szerkesztésre való törekvését. "... a lineáris felépítést kedvelték, a harmónikus és izolált alakok levegős és világos kompozícióba foglalására törekedtek ... a rajz vált elsődlegessé a színezéssel szemben, s az alak került előtérbe, nem a leírás ..." ⁶⁸ Ez a kompozíció a sztoikus erő, a meditativ értelem felsőbbbségét hirdeti az érzelmi csapongások fölött.

A neoklasszicizmus fejlődésének következő fokán a herculeumeumi festészet hatását "un'aria più severa, più antica" váltja föl. Az irodalomban Monti, – aki az eklektikus manierizmusban, a barokkban majd az arkadikus grandiosoban hiába kereste az a "sublime"-t, amit végül Winckelmann egyszerűség, nagyság, hősiesség eszményében talált meg, ez adott számára döntő lö-

kést és ösztönzést új költői szintézisének kialakítására – a festészethen David Horatiusok esküje című képe jelzi az átalakulást. Az alkotások hangulata tovább komolyodik: a könnyedebb festői világot, a hősiességet és a csöndes nagyságot leginkább kifejező szoborszerű mozdulat követi. Monti a XVIII. századi olasz klasszicizmust a grandiózus formákhoz vezette, s ezzel Monti a neoklasszicizmus, nemzetközi szempontból is, egyik kimagasló csúcsa lett. Binni szerint Monti Iliász-fordításában és Feroniade-jában Winckelmann álma valósult meg.⁶⁹ A művészettörténész szerette volna a mitológiai allegóriákat és a régészeti felfedezések sugallta hangulatokat, a "nemes egyszerűséget és csöndes nagyságot" megvalósulva látni a XVIII. századi képzőművészeti és irodalmi alkotásokban. Monti műveit nyugodtan hömpölygő ritmus, kimért mozdulatok, fennkölt pátosz jellemzi.

A neoklasszicizmus másik, Montinál is magasabb csúcsát Foscolo költészete jelenti, annak is a *Le Grazie*-i magassága. Foscolo poesiája "alimentata di calda spiritualità romantica". Ortisa, Ódáinak egy része a preromantikus mozgalomhoz kapcsolható: Ortis és Werther rokonságát minden kézikönyv megírja. Költőnket az I *Sepolcri* vezette el poétikájának felülvizsgálatára, ezután arra törekszik, hogy erejét a "sensibilità" és a "perfezione" összeegyeztetésére koncentrálja. A derűtség és férfias nyugalom, a mérték és harmónia egymás mellé rendelésével megvalósítja a neoklasszikus elméletek közül a legszebb-

bet, a szép és igaz fölbonthatatlan kapcsolatát, a ridegség nélküli derűtséget.⁷⁰ A Binniről szóló fejezet elején már szóltunk arról, hogy az olasz neoklasszicizmus legnagyobb szintézise a *Le Grazie*. A tanulmány befejeztével bizonyítva látjuk a preszuppozíciót: "A fenségesről és a gráciáról szóló minden teória, és a tökéletes formában kifejezett katartikus érzelmek művészi alkalmazása együttesen eredményezték a nyugodt, vigasztaló és derűs Gráciák megformálását: »az ő fátyluk a neoklasszikus poétika legmagasztosabb törekvésének konkrét megvalósulása«".⁷¹

A neoklasszikus principiumok és motivumok gyakran torcollottak akadémizmusba; Foscolo ezt a veszélyt romantikus hangulatok és hatások bevezetésével kerülte el. A költő a képzőművészet és irodalom mélyen átérzett, kölcsönös kapcsolatából indult ki, eszerint a költészet láttató ereje a legfontosabb; később szintézisbe hozza a figurális és a zenei intuiciót és praxist. Mindkét társművészet hatása fontos: "arcana armoniosa melodia pittrice", amelyben termékenyen egyesül a neoklasszicizmus vizuális törekvése, a romantikus zeneivel.⁷² Ugyanigy a költészet céljáról vallott felfogása is a romantikához közelíti. A klasszikus esztétikát meghatározó horatiusi "dulci et utile" érzelmi motivumokkal gazdagodik. "A költészet valódi lényege, írja Foscolo, az, hogy gyönyörködtetve tanítson" azután - folytatja Binni Foscolo gondolatát - "a szívben lelhetjük meg a »költészet« és az »igazság« mélyebb,

romantikus gyökereit - a szívben, 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 szépnak és igaznak ebben a neoklasszikus egységében is felfedezhetjük az egybeesést a legáltalánosabb romantikus törekvések s a legteljesebb mértékben esztétikus költészet között."⁷³

Az ember - vallja Foscolo - a lelkében hordoz valami kimondhatatlan, titkos érzést az univerzum harmóniájáról. "A világmindenség harmóniája, amelyről az embereknek van egy titkos sejtelmük, jelen van az életükben, jóllehet kifejezni nem tudják." Mi ez - tehetjük fel a kérdést W. Binnivel -, ha nem a romantikus "ineffabile"? Ebből a szempontból vonja meg Binni Foscolo költészetének a mérlegét: "mentre realizzava i principi della poetica neoclassica, li superava romantica_mente",⁷⁴ párhuzamosan más európai költőkkel Chénier-vel, Goethével, Keatsével.

Foscolo, tehát, a neoklasszicizmus fejlődésének Parini, Monti utáni harmadik stádiuma, legmagasabb rendű szintézise. A herculaneumi hangulat- és formavilág, amely már az előbbi irányzatot is jellemezte, Parini "maggior" költészetében Winckelmanni hatásokkal gazdagodik és mérsékeltebb "komolyabb" alkotásokat teremt. Ez az elkomolyodás Monti költészetében és David festészetében tudatos, programszerű formát ölt. Az egymás mellett élő preromantikus és neoklasszikus irányzat a romantika



medrébe torkollik. Foscolo a neoklasszicizmus utolsó, a romantikát közvetlenül megelőző fázisának a költője, akkor van igazán elemében, ha a neoklasszicizmus formai kereteit romantikus hangulatokkal töltheti meg. Ez egyben a neoklasszicizmus esztétikai csúcspontját is jelenti /Le Grazie/.

Ujabb kritikai törekvések

Az újabb kritikai törekvésekkel még a fenti vázlatossággal sem tudunk foglalkozni. A neoklasszicizmus legjelentősebb olasz kritikusa napjainkban - ezt aligha hiszem, hogy valaki is elvitatná - Walter Binni. Binni egységes neoklasszicizmus képét azonban újabb gondolatokkal, szempontokkal gazdagítják, némileg más világításba helyezik a következő szerzők.

Carlo Calcaterra a barokk és az antibarokk tendenciák szempontjából vizsgálja az olasz irodalmat. Il Parnaso in rivolta című könyvében egy fejezetet szentel a neoklasszicizmusnak / az Arcadiával hasonlítja össze/. Megállapítja: irányzatunk a XVIII. század második / az első az Arcadia/ antibarokk mozgalma. A neoklasszicizmus legfontosabb doktrínáit /eszményi szépség stb./ már a XVII. század végén és a XVIII. század elején az alkotók alkalmazták művészi gyakorlatukban; /Bellori, Gravina stb./ de az elvek széles körű elterjedése, elméleti megfogalmazása a neoklasszicizmus idejére esik. Az irányzat így "parve alzarsi come pianta fiorente sugli arbusti d'Arcadia".⁷⁵ Az Arcadia már előkészítette a talajt, az új irányzat belső

fejlődés eredménye, a külföldiek /Winckelmann, Mengs, stb./ azért mentek Itáliába, mert megéreztek az ottmár meglévő új kultúra szelét.

Franco Venturi: Les traditions de la culture italienne et les Lumières c. tanulmányából csak a XVIII. század végétől elmondottak lehetnek - jelen pillanatban - számunkra érdekesek. Venturi az olasz Felvilágosodás utolsó, harmadik fázisának tekinti az 1774 utáni időszak kulturális életét. Ekkor, állítja, egy forradalom előtti, azt előkészítő krízisidőszak jön el Európába, sőt Amerikában is. "... une periode de crise qui varie selon les differents pays, mais qui se concentre toujours autour des années 70 et qui s'accroît et prend les formes revolutionnaires, aussi bien en Russie que de l'autre côté de l'Océan, autour de 1774, pour s'élargir encore pendant les 15 années qui préparent 1789."⁷⁶ Ebbe az általános képbe helyezi az olasz irodalmat, és megállapítja, hogy tökéletesen illeszkedik bele. /Itt megjegyezhetjük, hogy ez az évszám egyezik az új magyar irodalom kialakulásának időpontjával, / 1772./ E periódus politikai, társadalmi vonatkozásban a polgárság öntudatosodásának a kora: a kereskedők, hivatalnokok, értelmiségiek rájönnek, hogy tudnak mozogni a despota uralkodó nélkül egyedül is.

A Croce-tanítvány, de Crocét marxista irányban meghaladó Natalino Sapegno⁷⁷ jelentősége új általános szempontok bevezetésén kívül elsősorban a neoklasszicizmus időhatárainak az

előbbiektől eltérő kitűzéseiben van. Az eddigiek során láthattuk, hogy általában a secondo Settecentót és a Ottocento első két évtizedében regisztrálták a kritikusok a neoklasszicizmus jelenlétét. Ezt a 60-70 évet szűkíti 30-40-re Sapegno. Leszögezi, hogy irányzatunk^a francia forradalom és a napóleoni háborúk idején létezett.

Az olasz kritika Lukács György által befolyásolt marxista vonala: Carlo Salinari és Giuseppe Petronio munkáiban hoz - témánk szempontjából - új eredményeket.

Salinari a Storia popolare della letteratura italiana III. kötetében ír a napóleoni kor politikai, kulturális ellentmondásairól. Irodalmi szempontból megjegyzi, hogy ez az ellentmondás leginkább Foscolo kíséretében nyilvánult meg. A Le Grazie költője próbálta harmónikus és klasszikus formába helyezni a romantikus, szentimentális anyagot. Salinari véleménye szerint az ilyen ellentmondások adják a "L'essenza più profonda e caratteristica di quel gusto neoclassico che dominò nel periodo napoleonico", ami "/fu/ il ponte di passaggio fra l'arte illuministica e quella romantica."⁷⁸ Salinari Sapegnoéhoz hasonló időhatárok közé helyezi a neoklasszicizmust, amelynek szép és harmónikus formái alatt drámai ellentmondások feszülnek. "A napóleoni és neoklasszikus kor Itáliában az átmenet és a válság kora: a felvilágosodás értékeinek a válsága ez, anélkül, hogy új bizonyosságok állnának helyükre, a régi politikai, gazdasági, társadalmi rend válságba került, s ugyan-

akkor nem volt világos elképzelésük egy másik rendről. A romantikus lázadás a klasszikus szépség modelljeiben akar szerveződni és uralomra jutni. Innét származnak a drámai ellentmondások és a mély pesszimizmus, amelyek a szép és harmónikus neoklasszikus formák mélyén húzódnak meg."⁷⁹

Giuseppe Petronio *L'attivita letteraria in Italia* című könyve a történelmi-kulturális környezet fokozott figyelembevételére tanít, megvilágítva a mű poétikával, közönséggel, hatásokkal való bonyolult viszonyát. A neoklasszicizmus a Felvilágosodás azon irányzata, amely nem citálja a multat az Ész törvényszéke elé, hanem újra felfedezi azt a klasszicitást, "amelyet a társadalmi konvenciók és a rétorok okoskodásai fedeztek fel és rejtettek el, és amelyet mégis lehetségesnek tűnt újra megtalálni a maga szüzi erejében".⁸⁰

A francia klasszicizmusnak igen csekély hatása volt Italiában, annál jelentősebben befolyásolta az olasz irodalmat az antik világ régészeti-képzőművészeti alapu feltámadása. Ő is megkülönbözteti a herculaneumi festészet hatásából táolálkozó, a rokókó és az Arcadia költészetével rokonságot mutató "kis" neoklasszicizmust és Foscolo érett neoklasszicizmusát. "... a XVIII. század második felében, a Felvilágosodás virágkorában született meg s virágzott a neoklasszicizmus, amelynek nálunk nem volt olyan intellektuális és mprális vitalitása, mint máshol."⁸¹ Ezzel a "piccolo" neoklasszicizmussal csak Foscolo tudott szakítani, neki sikerült egyedül megértenie a maga eredetiségében

Winckelmann tanítását. Ő érez egyedül mély, őszinte vágyat a "bello ideale" iránt: "Winckelmann fő törekvése az volt, hogy egy olyan művészet szülessék, mely nem utánozza a görögöt, de annak bizonyos eszményi szépségét megőrizze, az univerzális és eszményi szépség útján járjon, s a nemes egyszerűség és csöndes nagyság elvét kövesse."⁸² A "bello ideale" megvalósítására irányuló törekvés hiányzik az előbbi olasz neoklasszikus költészetből. Monti "bella veste a ornare il vero" mitológiájának témái, motivumai, klasszikus stílus-elemei lényegükben éppen az "eszményi szépség" ellentétei.

Hiszen a szépség nem a felszín, az öltözet, hanem maga az univerzum. Hölderlin, Keats, Chénier, Foscolo stb. eszményi szépsége ilyen értelmű. "... egyesült a végtelen messzeség tudatával... egy immár visszahozhatatlan múltban, úgy, ahogy az antik világot visszaálmodták nosztalgikus és melankólikus borzongással, amely egyben ezt a világot eltávolította, de távolságában megszépítette, mintegy jóvátehetetlenül elveszett Paradicsomot."

Az olasz marxista kritika szerint a korszak történelmi, társadalmi krízise határozza meg az irodalmat és a képzőművészetet. Luigi Derla: Foscolo e la crisi del Classicismo⁸⁴ című tanulmánya e gondolatot fejleszti tovább. A történelmi-társadalmi válság Foscolo költészetében kap legtisztább művészi formát. A kultúra válsága - Derla Foscolo-elemzése szerint - "társadalmi közvetítő funkciójának a válsága." Foscolo

esetében a klasszicizmus objektív igazsága ellentétbe kerül a szubjektívvel: a költészet esztétikai, etikai-pedagógiai missziójának az ideája szembe kerül ennek történelmi működésével. A költő így illuzióba menekül, hiszen csak ezt képes /az egyén szintjén/ feloldani az ellentétet: "a társadalmi lét betegségei eltűnhetnek a művészi tudat felgyógyulásával, az illuzióban..." Foscolo aggódik, hogy a modern ipari társadalomban megsemmisülnek a klasszikus erkölcsi-esztétikai értékek. "Tudatunkban a természet Lényege és a Semmi mindig szinonimák voltak, vannak, lesznek" - írja Foscolo. Boldogok a régiek, akik még hihettek abban a harmónikus szépségben, amelyben éltek. A mai ember számára ez pusztán illuzió.

"... a világ, amelyben élünk, elfáraszt minket, lesujt vagy ami még rosszabb: untat, a költészet azonban egy másik világot alkot számunkra. Ezért nem szabad túl hűségesen követni a létező dolgokat és a világot amilyen valójában, hiszen így elveszne a költészet, mert a szemünk elé a rideg, szomorú, monoton valóság kerülne." / Foscolótól idézi Derla. /

A válságot tehát az illuzió oldja fel, a menekülés egy képzeletbeli, valóságon túli álmovilágba, ahol az antik irodalom és művészet harmónikusan szép alkotásai vigasztalják a költőt.

Összefoglalás

A "neoklasszicizmus" az olasz kritikában - mint láttuk - egy irodalom-, művészet-, sőt kulturtörténeti irányzat megjelölésére szolgál. Ez a mai meglehetősen összetett és differenciált kép több, mintegy évszázados kutató munka eredménye.

A romantikával kezdődő kritika először oppozícióból rajzolta körül a neoklasszicizmust, később főleg Settembrini és De Sanctis munkásságával az arcadikus irodalom és a neoklasszicizmus ellentétes voltára esett a figyelem, megállapítva, hogy az irányzat sokkal inkább rokonítható az utána következő romantikus irodalommal. De Sanctis érdeme az is, hogy a "Storia" megjelenése után az olasz szakirodalomban senki sem vitatta: a korszak irodalmi alkotásai önálló, egységes irányzattá állnak össze, és ez koherens rendszerként kapcsolódik más irányzatokhoz. A "nuova letteratura" klasszikus és romantikus jegyeket egyaránt hordoz.

G. Carducci új, finom esztétikai megfigyelésekkel gazdagította az irányzat kritikáját, az ő érdeme a találó elnevezés is. A huszadik században Croce állt elő a XIX. századiaktól különböző koncepciókkal. Croce nem látott éles különbséget a XVIII. század első és második felének irodalma között. E kérdésben hozzákapszólódik Attilio Momigliano, aki felvesz egy neoclassicismo-arcadico fázist, amelyben a század derekán találkozik a két irányzat. Momigliano minden előbbinél egyértelműbben, példák illusztrálva bebizonyította, hogy a neo-

klasszicizmus képzőművészeti ihletésű irodalmi irányzat.

Ez az inspiráció különbözteti meg a klasszicizmustól, amely elsősorban irodalmi példát keresett az antikvitásban. Mivel ők Horatius költészetét tekintették példaképnek, ezért Momi-gliano classicismo oraziano nevet adta a régebbi klasszicizmusnak. /Ez a felosztás több ponton rokonítható Szauder József horatiusi-és neo-klasszicizmus koncepciójával./

Az olasz kritikusok másik nagy csoportja a "romantika felé nyitott" neoklasszicizmust vizsgálta. Mario Praz művelődéstörténeti kritikájában két részre osztja a neoklasszikus irodalmat és művészetet. A Primo Impero /francia forradalom és napóleoni háborúk/ a tulajdonképpeni neoklasszicizmus, a Secondo Impero korában egyre nagyobb jelentőségre jutnak a romantikus elemek, sőt ez a periódus inkább romantika, mint neoklasszicizmus. U. Bosco újra megfordítja a képletet: ő a romantikus mozgalom részének, első fázisának gondolja a neoklasszicizmust. Más kritikusoknál a két önálló irányzat közötti rokonsági viszonyra, kontinuitásra esik a hangsúly.

Az eddigi kritikai törekvéseket szintézisbe hozó Walter Binni modern irodalomelméleti vártázatban elemzi az irányzatot. Megállapítja, hogy a lényegüket /poétika/ tekintve különböző irányzatok a jelenségek szintjén /poesia/ találkozhatnak, ez azonban nem jelentheti azt, hogy összemossuk a közöttük lévő határokat. A neoklasszicizmus a poétikák szintjén találkozik az őt megelőző arkadikus irodalommal és rokokóval, a

kortárs emocionális irányzatokkal, és az utána következő romantikával. Binni szerint a neoklasszicizmus legjelentősebb képviselői: Goethe, André Chénier, Foscolo, Hölderlin, Keats stb.

Az olasz marxista kritika fő törekvése a korszak társadalmi krízisének, valamint e krízis művészeti, irodalmi vetületének a vizsgálatára irányul.

II. A képzőművészet és a neoklasszikus irodalom

Az olasz kritika főbb irányvonalainak vázlatos összefoglalása után illő és szükségszerű valamiféle önálló képet is alkotnunk a neoklasszicizmusról. Az előző fejezetben már több ízben szó volt arról, hogy a neoklasszikus irodalom - a művek tulnyomó többségében - a képzőművészetből merít ihletet, valamilyen figurális művészetekre is jellemző ideált vagy motívumot követ, illetve egy-egy közös tartalmi, formai eszmény jellemezheti mindkét nagy művészeti ág alkotásait. A közeledés kölcsönös: nemcsak az irodalom termékenyül meg a képzőművészettől, hanem fordítva is - mi a következőkben az előbbi viszonyról fogunk beszélni, az utóbbira csak néhány esetben utalunk. A képzőművészeti inspiráció - és az azt időben megelőző, de vele szoros kapcsolatba hozható régészeti érdeklődés - az egyik jellemzője az antikvitást példaként maga elé állító neoklasszicizmus irodalmának. Könnyen lehet, hogy ennél lényegesebbek is vannak: számunkra azonban ennek vizsgálata ígérkezik legérdekesebbnek. Ennek megfelelően így foglalhatnánk össze egy mondatban az irányzat fejlődésivét: a neoklasszicizmus kezdeti régészeti alapu antik és elvont szépségeszménye és moralitása a későbbiek során konkrét, kortárs mondanivalóval telítődik, majd végül ez az új igazság egyetemessé válik s azonosul az őt hordozó időtlen szépséggel.

A XVIII. század közepe európai kulturájában, az általános elterjedt rokokó mellett, megjelenik egy dinamikusan erősödő új művészeti, irodalmi eszmény, amely a széleskörű régészeti érdeklődésből, a pompeii, herculaneumi ásatások sugallta hangulatokból és Winckelmann régészeti-esztétikai tevékenységéből táplálkozik. Ez a gyermekkor, sokszor határozatlanul és elmosódva ugyan, de már magán hordozza a felnőttkor jellemző vonásait. Irányzatunk történeti kialakulása - öntudatosult formában - az 1770-80-as évekre esik: a Brera-akadémia megalakulásától, Parini költészetének megváltozásától, Monti Prosopopea di Pericle-jén és David Horatiusok esküjén keresztül Goethe itáliai utazásáig terjedő tíz esztendőre.

II/1. A neoklasszicizmus kialakulása

A régészeti kutatásoknak döntő szerepük volt abban, hogy az antikvitás a XVIII. század közepétől kezdődően élő példaképpé vált. A század elején szórványosan meginduló feltárások, ezek leírásai, illusztrálásai hirtelen megsaporodtak. A nagy társadalmi érdeklődés hatására a század negyvenes, ötvenes éveiben egyre-másra indultak az expedíciók Egyiptomba, Athénbe stb. Angliában két társaság is alakult az ókori emlékek feltárásának intézményes támogatására, a Society of Antiquaries /1751/ és a Society of Dilettanti /1752/. Richard Pococke

1743-ban adta az egyiptomi Királyok Völgyének első modern leírását. Caylus gróf régész és műgyűjtő 1751-től kezdődően jelenteti meg hét kötetes könyvét, amely az egyiptomi, etruszk és római kultúra emlékeit gyűjti össze: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques et romaines*, 1751-1767. E munkában az angolok különösen jelentős szerepet játszanak: Nicholas Revett és James Stuart 1751-ben indulnak Athén régiségeinek tanulmányozására, rajtuk kívül Wood Palmyrában és Balbekben dolgozott. A francia LeRoy a Ruines d'Athènes-hez gyűjtött anyagot.¹ Hatásában náluk jelentősebb volt azonban az olasz Piranesi, aki 1748-ban Róma ókori és barokk épületeiről készített monumentális metszeteket. *Vedute di Roma, Archi Trionfali*/ 1756-ban pedig kiadta az összefoglaló *Le antichità Romane*-t. Ezek a művek a valóságnak és a fantáziának: a "roman noir"² világának és az antikizáló mozgalomnak egyaránt megfeleltek. Piranesi ugyanugy meghódította az új iránt fogékony "antikizáló" lelkeket, mint a barokk művészet továbbélését támogató konzervatívokat.

A régészeti felfedezések sorában megkülönböztetett helyen kell beszélnünk a pompeii és herculaneumi ásatásokról. Itt az ásatások már 1717-ben elkezdődtek, de ekkor még teljesen hatástalanul: a szellemi légkör megváltozása csak a század derekán következik be, csak ettől kezdve kerül a két elpusztult város az érdeklődés középpontjába. Az ásatások eredményeiről készült metszetekkel illusztrált könyvek 1757-től

kezdődően árasztják el Európa országait, szinte mindenütt óriási sikert aratva. A herculaneumi műemlékek közül leginkább a festmények hódítottak. Ezek az élesen körvonalazott alakokat bemutató, miniaturisztikus képek bájt, kecsességet, frissességet sugároznak. A mitológiai téma könnyed graciozitásba öltözött, ahol meztelen nimfák járják táncukat, körülöttük istenek. Számunkra legérdekesebb kérdésnek az tűnik: miért éppen ekkor "vették észre" az új, de már néhány évtizede elkezdett ásatásokat, vagyis milyen változás történt a XVIII. századi életben, hogy egyszerre csak mindenki érdeklődni kezdett az antikvitás iránt.

Az ásatásokat és eredményeit feldolgozó, összefoglaló mű a *Pitture antiche d'Ercolano* első kötete, mint említettük, 1757-ben jelent meg. Pontosan egy évvel a század talán legnépszerűbb könyvének, egy pásztor-idillnek publikálása után. A svájci-német író-festő Gessner *Idyllen*-jének nemzetközi diadalutja párját ritkítja az irodalom történetében: husz nyelvre lefordították - közöttük magyarra is -, tehát gyakorlatilag minden olvasni tudó olvashatta Európában. A boldog árkádiai pásztorok álomszerűen stilizált világa, a békés emberek és kecses nimfák lakta táj, az időtlen bukólika édes hangulata elbűvölte XVIII. századi olvasóját. A múlt iránt érdeklődik, de a múltban is csak saját magát szeretné látni ez a közönség: indulatait, hangulatait, gyakran erotikus álmódzásait rejti el a pásztor-élet-

ben. Ugyanezeket az érzéseket azonban most a herculaneumi festményeken is megtalálja a néző.

Az olasz irodalomban ekkor az Arcadia írói hódították meg a lelkeket. Rolli, Frugoni, Metastasio könnyed, mardosó fájdalom és tragikus konfliktus nélküli költeményein szórakoztak az olvasók. Az árkádiai klasszicizmus az alexandrinizmus felé orientálódik. A zeneiség, az egyszerűségbe burkolt rafinéria, az arisztokratikus szerelmi galantéria mind-mind olyan elemei a XVIII. század közepe költészetének, amelyek találkoznak az ásatások föltárta festmények dekorativitásával, könnyed életszenléletével.

"A rokokó - írja Arnold Hauser - epikureizmusa, sensualizmusa és esztéticizmusa - a barokk reprezentáció és a romantikus érzelmesség között középpött foglal helyet ... A rokokó egyben a Nyugat utolsó egyetemes stílusa, olyan stílus, amely általános érvényű nemcsak abban az értelemben, hogy Európában mindenütt egy nagyjában egységes formarendszer határain belül mozog, hanem abban is, hogy minden tehetséges művész ellentmondás nélkül fogadja el".² A rokokó szépségeszményében nincs hely az érzelmek sokoldalu, hiteles árnyaltságu bemutatásának, inkább a l'art pour l'art felfogásához közeledik: mesterkelt és virtuóz, csiszolt és melódikus formanyelve minden alexandrinizmuson túltesz. Ez a jellemzés illik a herculaneumi képekre is, a mesterség tökéletes ismerete, a könnyed ecsetkezelés, a pasztell kolorit hasonló em-



beri attitűdből és hangulatból ered. E festményeken nemcsak a vidám, de fájdalmas, szomorú mitológiai jelenet is ugyanabba a gráciába öltözik. A könnyek nem valódi könnyek, a gyötrellem a gyönyörhöz áll közel.

A szépségkultusz hasonlósága mellett szót kell ejtenünk egy másik közös motivumról is. Ez az erotika. A pompeii, herculaneumi festmények erotikus jelenetein teljesen meztelenül, vagy átlátszó fátyolban gyönyörű bakhánszók lejtik ingerlő táncukat. Másutt még nyiltabban dicsérik az ember ama képességét, hogy fajtaját kifogyhatatlan ötletességgel és mozdulat-gazdagsággal tartja fenn. A rokokó szerelemnek, mint Hauser írja, "mind egészséges ösztönössége, mind drámai szenvedélyessége megszűnt; rafinálttá, szórakoztatóvá, kezelhetővé, szenvedélyből szokássá vált."⁴ Bármerre nézünk mindig és mindenütt meztelen testeket látunk: a dísztermek freskóin, a szalonok gobelinjein, a budoárok festményein, a könyvek rézmetszetein, a porceláncsoportokon mindenütt meztelen nőket, duzzadó combokat, csipőket, fedetlen kebleket, ölelésben összeforró karokat és lábakat látni. Fragonard Fürdőző női /-1756/ pikáns és rafinált pózban szétvetett combokkal és karokkal, duzzadó mellekkel és kerek popókkal csiklandozák a nézők fantáziáját. Ezek a rózsaszín husu pufók angyalkák buja vizinövények között hancuroznak egy tóban, még a vízre hajló ágak is erotikus táncot járnak. Gazdag és blazírt élvezőknek szánt füllelt művészet ez, még fülleldebb, mint a

naivabb, őszintébb, természetesebb herculaneumi erotikus festészet.

A századközép emberei az övékéhez hasonló hangulatokat, könnyedséget, bájt véltek felfedezni az ásatások leletein. Éppen ezért siettek ezeket minél szélesebb körben elterjeszteni. A herculaneumi művészet egyoldalú félreértelmezése ez, arra azonban mindenképpen hasznos volt, hogy az antik művészet szabadon behatolhasson ebbe a tulfinomult arisztokrata világba, s legalábbis formailag, új irányt adjon a művészeteknek.

A művészet történetében Winckelmann volt az első, aki az antik művészet valós emberi és művészi mozgatórugóit kereste. Ő volt az első - mint mondja "példakép nélkül" -, aki az antik emléktárhely tetemesen megnövekedett tömegét rendszerbe foglalta, és időálló esztétikai következtetéseket vont le belőle. A pompeii, herculaneumi ásatások természetesen Winckelmann érdeklődését is felkeltették. Nagy nehézségek árán sikerült személyes élményeket szereznie az ásatásokról, több ízben járt a Vezuv környékén, két értesítőt adott ki az elpusztult városokról. /Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen I-II./ Ugyancsak ide kapcsolható egy másik műve, a *Della grazia nelle opere d'arte* /1759/, ámár ekkor valószínűleg még csak a római muzeumokból ismerhette a herculaneumi kecsességet, bájt.

A kincskeresésből tudományos feltárássá fejlődő régé-

szet, Winckelmann művészeti szempontu intuitiv archeológiája és esztétikai rendszere új perspektívát adott a rokokó környezetében kialakuló irányzatnak. Az előremutató, korszakalkotó ujat sokan észreveszik a német művészettörténész tevékenységében. Diderot, Monti, Goethe, sőt, Herder és Mme de Staël tökéletesnek nevezik Winckelmann esztétikáját. A művészet történeti vizsgálata elvezette őt, a jelent és az időtlen ókort közös nevezőre hozva, olyan általános következtetések levonására, amelyeket közeljövő művészete maradéktalanul magáénak vallott. A megalakuló új festőiskolák szinte kivétel nélkül mind Winckelmann szellemi hatása alatt állnak. A művészettörténész a képzőművészet "örök" törvényszerűségeit igyekezett rendszerbe foglalni és ezt használhatóvá tenni a kortárs művészet számára.

Winckelmann ihletett műelemzései "irodalmiak", s ez rendkívüli hatásának másik oka. A két művészeti ágat egymáshoz közelíti, a képzőművészetben mindig a fogalmilag megragadhatót keresi. Laokoon elemzése csak a szobor megformálta történeti-mitológiai háttér bemutatásával jöhetett létre. A központi kérdés mindig az: hogyan fejeződik ki valamilyen /fogalmilag is megragadható/ gondolat, érzés, stb. egy konkrét esetben pl. egy szoborcsoporton. Megállapítja, példánk-nál maradva, hogy a fájdalom nem lehet közvetlenül tárgya a művészetnek, az alkotó csak az ideális szépségen keresztül ábrázolhatja az emberi indulatokat. Nemcsak a képzőművésznek,

de a költőnek is így kell eljárnia, ha valóban magasrangú művet akar létrehozni. Winckelmann szépségkultusza, ámár a jelenség szintjén még hasonlóságokat mutathat a rokokóéval, a lényegét tekintve alapvetően különbözik tőle. Winckelmann szerint a művészet erkölcsi hatása, szemben a rokokó *l'art pour l'art*-hoz közeledő öncélú szépségmámorával. A képzőművészet közelítése az irodalomhoz ilyen szempontból is indokolt: ha a művész bármilyen erkölcsi hatást akar elérni, szükségszerű, hogy műve fogalmilag hozzáférhető legyen, így alkottak az antikok is.

A képzőművészet "irodalmizálása" döntő szerepet játszott abban, hogy a neoklasszikus költészet tudott mit kezdeni az antik és a kortárs művészettel, az írók is megtalálták azokat a pontokat, melyek számukra ebből a konkrét írói gyakorlatban felhasználhatók voltak. Valóban, alig telik el egy évtized Winckelmann főművének megjelenése után, s meglepő sokasággal állnak előttünk olyan irodalmi eszmék, gondolatok, motívumok, sőt, alkotási módszerek, melyek a képzőművészetből kerültek át.

Ezek után elérkezettnek látjuk az időt, hogy néhány szóban vázoljuk a német művészettörténész esztétikai nézeteit.

A XVIII. század esztétikájának egyik legfontosabb kérdése: az antikokat vagy a természetet utánozza-e a művész? A reneszánsz a ruzzantei jelszóval /*Proxime ad naturam! Proxime ad antiquos!*/ még ideig-óráig feloldotta a kérdést. A XVIII.

században ez a szintetizáló megoldási javaslat nem látszott célravezetőnek. Az esztétikusok, teoretikusok általában valamelyik oldalon álltak. Winckelmann az antikok oldalán. A német művészettörténész szerint létezik egy isteni, abszolút szépség: minden ember által készített művészeti produktumnak ehhez kell közelednie. De nem pusztá, lélektelen utánzással, hanem élményszerűen, érzelmileg azonosulva kell átélnie ezt a szépséget. A természet önmagában, spontán megnyilatkozási formáiban még nem szép, csak szublimált, spirituális természet válik azzá. "A görög művek értői és utáncói a mesterművekben nem csupán a legszebb természetet találják, hanem még többet, mint a természet valamilyen ideális szépséget, amely... a képekből csupán az értelemben vázolódik és jön létre."⁵ A természet azonban kiindulási alap lehet: "A természet megfigyelésének ezek a gyakori alkalmai késztették a görög művészeket arra, hogy még tovább menjenek. Azzal kezdték, hogy a szépnek valamilyen általános fogalmát alakították ki, mind a test egyes részeiből, mind az egész arányaiból, s ennek a természet fölé kellett emelkednie; mintaképük valami olyan szellemi természet volt, mely csupán az értelemben vázolódott föl."⁶ A természetben megnyilvánuló szép utánzásakor a művész előtt két lehetőség kínálkozik: vagy egyetlen egy modellt választ ki, és azt utánozza, vagy több különböző modell hasonló és eltérő elemeiből alakít ki egy - a természettől bizonyos mértékig elvonat-

koztatott - eszményi képet, s ezt igyekszik művében megvalósítani. Az első esetben a természet kópiája jön létre, ilyen pl. a holland festészet; a másodikban viszont az ideális és univerzális szépség megvalósításának az útjára lépünk, ezt tették a görögök. A görögök /szemben a kortárs művészettel/ akkor is létre tudták hozni ezt a művészi képet, ha nem szép alakok inspirálják őket, hiszen állandóan alkalmuk volt megfigyelni a természetben megnyilvánuló szépséget, ami a XVIII. század emberének csak ritkán mutatkozik meg úgy, ahogy a művész szeretné.⁷

A görög remekművek legáltalánosabb és legfőbb jellemzője a nemes egyszerűség és a csendes nagyság: egy görög alak, bármennyire is felkavarják a szenvedélyek, mindig nyugodt és fenséges lelket mutat. "A test fájdalma és a lélek nagysága a figura egész felépítésén egyenlő erővel van elosztva és mintegy egyensúlyba hozva."⁸ A lélek nagysága és a test fájdalma kiegyenlíti egymást, a fájdalom nem keríteti hatalmába a lelket. A műalkotás, amely az értelem és az érzelem ilyen összhangjára épülő intellektuális lelkesletet fejez ki messze túlhalad a természet spontán szép formáin. A művésznak az ösztönöst legyőző szellemi erőt kell márványba faragnia.⁹ Az indulatos és fegyelmezetlen emberi mozdulatokból a művésznak kell megfékezett, pontos és kifejező művet létrehozni. A szépség nem köthető számhoz és mérethez, a szépség a tökéletes arány, a részek egymáshoz

viszonyított hibátlan elrendezése. Tökéletes dolgok, tökéletes arányban - ez az örök és abszolút szépség, ami azideig legtökéletesebben a görög szobrászatban nyilvánult meg. A tökéletes dolog, ha emberről van szó, az erkölcsi nagyságot, az erényes magatartást jelenti. Ez pedig - bezárul a kör - egy lényegű a szépséggel: *mens pulchra in corpore pulchro*, vagy másként: "... in un bel corpo troval un'anima formata per la virtù, dotata del sentimento del bello."¹⁰ A férfias virtus és a kissé feminin küllem a Belvederei Apollón szobron olvad össze legtökéletesebben: az alak eunuchi szépségével a kétfajta természet között helyezkedik el.

Winckelmann szerint ez a szépségideál vonatkoztatható Raffaello festészetére is. A reneszánsz művész könyvedén, bravuros technikával megfestett képei lenyűgözték Winckelmannnt. "A görög szobrok nemes egyszerűsége és csendes nagysága... ezek azok a tulajdonságok, amelyek Raffaellónak kiváló nagyságot adnak, ő a régiek utánzása révén jutott el hozzájuk."¹¹ Winckelmann tehát a görög szobrok alapján elvont, esztétikai következtetéseket, s ezeket elvekké alakítva megteszi minden későbbi művészet zsinormértékévé. Sajnos ebbe a kissé egyszerűsített rendszerbe nem fértek bele olyan művészek, mint Michelangelo. A szobrászok legnagyobbikának összetett, erőteljes művészi világa, határtalan indulatai, a végső kérdéseket is feszegető totalitása ide-

genek voltak Winckelmann számára.

Winckelmann egy lényegében rokokó-ellenes esztétikát hozott létre, a nemes egyszerűség és csendes nagyság elve a művészet igazabb, puritánabb lehetőségeit tárta föl, az ő érdeme az is, hogy a rokokóval szemben immár egységes rendszert lehetett állítani. A konfrontáció időszaka a 60-70-es évek elejére esik, gyakran egy-egy alkotó életművében tapasztalható éles változás formájában.

II/2. Rokokó és Neoklasszicizmus

Az európai művészetben és irodalomban a középkor vége óta két alapvető tendencia figyelhető meg: az egyik a szigorúan tektónikus, klasszikus; a másik a formailag szabadabb, fegyelmezetlenebb, atektónikus. Az ezutáni művészet sohasem teljesen új, sohasem abszolút kezdet: az állandóan jelenlévő két tendencia valamelyikéhez kapcsolódik. Helyesebben: valamelyik tulsulyra jut a másik rovására, anélkül, hogy azt teljesen megszüntetné.

E folyamatban a rokokó a klasszicizmus eszményétől való eltávolodás legszélső fokát jelenti. A neoklasszicizmus - kiteljesedett alakjában - az ellenkező végleten áll. /Itt első sorban a 80-as évek művészetére és irodalmára gondolok, pl. David ekkor festett képeire, Goethe, Alfieri drámáira/.

Az 1750-től kezdődően husz-harminc évig együtt él a két

irányzat: a gyengülő rokokó és az erősödő neoklasszicizmus erőegyensúlyából születnek azok a jelenségek, amelyek néhány kutatót /elsősorban Attilio Momigliano/ a rokokó-neoklasszicizmus irodalom- és művészettörténeti periodus bevezetésére készítettek. Tényleg meglepődünk azon, hogy egy-egy pillanatra milyen békésen megfér egymás mellett a rokokó interieur és a /neo/klasszikus homlokzat.

A milánói Scala zömök, zárt tömbje, rendeltetését érzető külseje egyszerű és mégis ünnepélyes nagyságot sugároz; a belső egészét más hangulatot áraszt: emeletes páholysorok, egymás fölé tornyasuló arany- és stukkódíszek jelzik, hogy ez az interieur még az előbbi ízlés gyermeke. /Tervezte Giuseppe Piermarini, kivitelezve: 1776-8/ Ugyanezt a kettőséget Jacques-Angé Gabriel: Petit Trianon-járól is elmondhatjuk /Versailles, 1762-/. Éppen ezért kevés a "tisza", egyik vagy másik irányzathoz sorolható műalkotás: a festészetben Boucher, Fragonard, Tiepolo képei mellett Greuze, Chardin és Vien alkotásai a XVIII. század művészetének más irányvonalát jelentették.

Pontosan a klasszikus hagyományoktól való eltérés szélső pontján, a mesterkéeltségnek, az öncélú bonyolultságnak, felületességnek legmagasabb csucsan egy racionális, klasszicista mozgalom hívja föl magára a figyelmet. A szélsőségre a másik szélsőség a válasz: soha nem volt szigorúbb, fegyelmezettebb, józanabb klasszicizmus, mint ez. Az új mozgalom

legfőbb jellemzője a formák végleges - még ember- és természeti - leegyszerűsítése, koncentrálása: az elemek következetesen zárt rendszerben épülnek egésszé. Minden - a kompozíció szempontjából fontos - részletnek megvan az ellenpontja, szerkezeti párja. Minden elem kapcsolódik minden elemhez. A rokokó udvari hedonizmussal szemben felmagasul a polgári puritánság, a célratörő józanság.

Szociológiai szempontból a neoklasszicizmus elsősorban a polgárság életfelfogását, ideológiáját tükröző művészet. A racionalista gondolkodású, mértéktartó, fegyelmezett polgárság izlésének jobban megfelelnek a klasszicista művészet egyszerű, világos, komplikáció nélküli formái, mint az arisztokrácia szenzualista, szertelen, féktelen fantáziájú művészete. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy társadalmi osztályoknak egymástól hermetikusan elzárt kulturájuk van. A kapcsolat ennél sokkal bonyolultabb: arisztokraták is létrehoznak polgári művészetet és fordítva is. Másik oldalról pedig az egyes társadalmi osztályok a másik szellemi produktumaiból is átvehetnek bizonyos, sokszor nem is jelentéktelen részeket.

A neoklasszicizmus leginkább a polgári ideológiához kapcsolható művészet: ez azonban nem jelenti azt, hogy az arisztokráciának ne lett volna ugyanakkora érdeme irányzatunk kialakulásában, mint a polgárságnak. Az archeológiai mozgalmat az arisztokraták indították el, az új művészetet leghatható-

sabban a szalonok támogatták, itt talált otthonra minden klasszicizáló gondolat, még a papok is, mint Goethe írja Itáliai utazásában, magukénak érezték az új eszméket: Monti apát volt, a pápa rokona, Alfieri arisztokrata, de a zsarnokságot kevesen gyűlölték úgy a világirodalomban, mint éppen ő. Mi kitartunk amellett, hogy a neoklasszicizmus polgári jellegű irányzat, hiszen az antik példaképekből republikánus, demokratikus, "polgári" eszméket merítettek.

E társadalmi háttérrel hozható kapcsolatba az is, hogy a rokokó az esztétikai kvalitásokat helyezte minden fölé; a művészek gyönyörködtető, az érzékszerveken keresztül a lélekre ható alkotásokkal nyugtázták le közönségüket. A szenzuális elsődleges kritérium volt. A zene, a porcelánszobrászat és a festészet játszott ekkor döntő szerepet, tehát azok a művészeti ágak, amelyek leginkább kötődnek a hallás, látás stb. érzékszervi benyomásokhoz, a rokokó irodalom is általában ezen a szinten maradt. A rokokó megelégszik a dolgok felszínének a bemutatásával, a sok mozgásban, összefüggéstelen részletekben elvesz a gondolat. Az irodalomban a divatos pástorköltészet gáttalanul áradó epizódjainak lazán összetartozó füzére ugyanabból az alkotói lelkiületből származik, mint a képzőművészet sokalakos, a részletekre, s nem az egész mű összekomponálására irányuló törekvése.

A neoklasszicizmus ezzel szemben erkölcsi példát szeretne látni a művészetben. David Horatiusok esküje már winckel-

manni etikai tartalom programszerű művészi felhasználása. A század közepének és harmadik negyedének tulságosan játékos, hajlékony szín- és hangorgiáját kimerültség követte, s ezzel párhuzamosan egy izlésváltozás. Az antikvitás archeológiai alapu ujjaszületésének köszönhető, hogy a szigorubb, férfiasabb, tárgyilagosabb művészi ábrázolásnak ismét nagyobb a vonzereje. A neoklasszicizmus nyugodt, méltóságteljes művészi attitűdből származik: a kompozíció zárt, sehol egy funkció nélküli elem, sehol egy fölösleges mozdulat. Minden egyes részlet az egésznek van alárendelve; hiszen az egész mű más, több, mint az ezt létrehozó részek egymásmellettisége. Pontosan a kompozíció által jön létre az a minőségi többlet, ami az adott tárgyat műalkotássá emeli.

II/3. "Edle Einfalt und stille Grösse"

A neoklasszicizmus művészeteinek összehasonlító szempontu elemzése különösen megalapozottnak ígérkezik: az irodalmi neoklasszicizmus a képzőművészetet tekintette modelljének. A költők munkáin lépten-nyomon érződik a képzőművészeti ihletés jelenvalósága: gyakran elméleti megfogalmazásban, máskor az alkotói gyakorlatban, a megvalósult műveken. Winckelmann, a görög szobrászat alapján megalkotott "nemes egyszerűség és csöndes nagyság" elvet, az irodalom elé is célként tűzte ki. Az antikok mellett a kortárs képzőművészek

eleven kapcsolatban álltak az irodalmárokkal, műhelyeikben a képzőművészeté volt a vezető szerep - és minden műalkotás mércéje az antik szobrászat volt.

A két legnagyobb olasz városban, Rómában és Milánóban alakult ilyen közös műhely. Róma volt az egész régészeti mozgalom központja, ide jöttek Európa minden részéről a fiatal művészek és a gazdag amatőrök, itt dolgozott Winckelmann. Az Észak-itáliai Milano francia és osztrák befolyás alatt állt, a többségükben olasz művészek és költők itt alapították meg az első, tudatosan "neoklasszikus" iskolát. Az Accademia delle Belle Arti di Brera 1776-ban jött létre, ami már jelzi, hogy a római centrumból az új, neoklasszikus teóriák szétáradtak. A Brera egyik első tette Winckelmann német nyelven írt Geschichte-jének olaszra való fordítása. Appiani, Traballesi, Piermarini adták meg a műhely művészeti rangját. A Scalanál még megfigyelhető kettősség fokozatosan eltűnik, és a neoklasszikus stiluselemek döntő fölényre jutnak. A néhány évvel későbbi monzai Villa Reale hatalmas neoklasszikus épület. A homlokzat egyszerű diszítése, a párhuzamos vagy derékszögben találkozó épületszárnyak, a szigorúan geometrikus elrendezés egységes stílus-eszményt mutat. Piermarini immár a belső teret is nemesen egyszerűre tervezi. /Piermarini a Brera építésztanára volt, 1776-tól nála tanult a Bécsből származó Leopold Pollach. Ez a Pollach féltestvére Pollack Mihálynak, a pesti Nemzeti Múzeum későbbi tervezőjének, aki 1793-tól

1798-ig tartózkodott Milanóban, s itt Piermarininél és bátyjánál tanult./

Parini, akit már a neoklasszikus költők közé sorolhatunk ezen az akadémián tanított retorikát és szépirodalmat. Szoros barátsága és együttműködése a festőkkel és szobrászokkal annyira jelentős változást hozott költészetében, hogy életművét az olasz szakirodalom /pl. Walter Binni/ a képzőművészeti látásmód és ihletés uralkodóvá válása alapján osztja két - ez előtti és ez utáni: minore és maggiore - részre. Az Ódák és a Giorno első két szakaszának arkadikus galantériája után új, képzőművészeti elemekkel gazdagodik a költészete. Parini többször és nyomatékosan aláhuzta, hogy a művészetnek és az irodalomnak közös esztétikai ideált kell követnie. A Principii delle belle lettere-ben a részekből fölépülő egész műalkotást csak az architektura analógiájára tudja elképzelni. "Az építészetben, amely vonalak és terek által mutatja a rendszerét, nem elég, hogy a vonalak és a terek, amelyekre lényegében feloszlik egy épület, egymáshoz legyenek mérve, hanem ezen felül az is szükséges, hogy a különböző összetettebb részek, vagyis ugyanannak az épületnek különböző tagjai nagyságban, formában és elhelyezésben megfeleljenek egymásnak. Mert, az első vonalak és az első terek arányából következik az első parciális tárgy szép egésze, ugyanugy ezeknek /a viszonylagos egészeknek/ az arányából következik a művészet által elképzelt szimmetria és



szép egész. Amit mondtunk az építészetről, azt el kell mondanunk más /művészetekre/ vonatkozóan is, mindenek fölötte a beszédre, legyen az próza vagy vers." ¹²

Parini a részek arányára és szimmetriájára vonatkozó tételét Winckelmanntól veszi át. A precíz szerkezeti felépítés, vizualitás, megfékezetttség ettől kezdve a Parini maggiore költészetének állandó jellemzője lesz. A neoklasszicizmus alkotóinak legfontosabb törekvései közé tartozik a mű szigorú szerkezeti felépítése: a dolgokat, a részeket egymástól elkülönített egységben látták szépnek. Ezek az önálló szobor-, vers-, stb. építőelemek harmónikus kompozícióban alkotják és kitöltik a rendelkezésre álló teret.

"Cose perfette - /és ami ugyanilyen fontos/ in perfetta proporzione." Az emberi mértékű tökéletes proporció képzőművészeti megvalósítása könnyebb feladatnak tűnik, mint az irodalmi. Az építész, szobrász, festő közvetlenebbül tud láttatni, kompozíciójának arányossága szemzetünőbb, mint a költőé. Ime az irodalom képzőművészethez való közeledésének újabb területe. /Erre a kérdésre később, Goethe itáliai utazásával kapcsolatban még visszatérünk./

Az antiquaria mozgalmának szülőhazája, az új eszmék pulzára azonban továbbra is Róma. Az összegyűjtött, ókori műkincsek állandóan növekvő száma új múzeumok megalapítását tette szükségessé. A magángyűjtemények közül figyelmet érdemel Albani kardinális múzeuma /1757-1763/ és a Borghese

herceg gyűjteménye /1783-87/. Az egyház végső soron támogatta a régészeti mozgalmat: a Vatikáni Múzeum ókori anyagának egy-része ekkor került ide; az antik gyűjteményről többkötetes kiadvány jelent meg /1760-/. Felmérhetetlen jelentőségű volt a Museo Pio-Clementino megalapítása: a XIV. Kelemen /1769-1774/ által kezdeményezett és VI. Pius /1775-1798/ révén jelentősen kibővített múzeum a neoklasszikus művészek szentélye volt.

Az antik művészet megismerésének új lehetősége Európa minden részéről Rómába hajtja az érdeklődőket. A fiatal művészek és a főiskolai hallgatók ösztöndíjjal mind Rómába sietnek. Szinte minden fiatal művész és költő képességeinek óriási mértékű kibontakozását várja egy-egy hosszabb itáliai utazástól. Az antik művészettel való megismerkedés - úgy vélik - segíti őket az önkijezésben. A régi és az új római múzeumok és a jelentős épületek környéke tele van művészekkel, akik az antik műalkotásokat rajzolták. E tanulmányrajzok azután gyakran belekerültek az önálló alkotásokba is. Az angol G. Hamilton, a német A.R. Mengs, W. Tischbein, a francia David, a dán Thorvaldsen, az olasz Milizia, P. Battoni stb. közősek voltak az antik művészet szeretetében, és mindnyájan feltétel nélkül hittek Winckelmann művészetelméletében. A baráti körbe költők is tartoztak, egyik legismertebb ezek közül Vincenzo Monti.

Az arkádikus költészetből a régészeti inspiráció hatá-

sára kinövő Monti Prosopopea di Pericle című költeménye az archeológiai kutatások bűvöletében született. A Prosopopea a kor szellemi érdeklődésének /ha van ilyen/ középpontjában álló legizgalmasabb kérdést veti fel: van-e, s ha van, miben áll az ókor és a jelen kapcsolata. Az ókor itt nem az előző generáció hellenizmusa, hanem az athéni aranykor, Periklész uralkodásának ideje. Periklész a XVIII. század utolsó harmada számára is példamutatóan valósította meg az etikus magatartásu, választott vezér eszményét. Periklész "fölfedezése" a felvilágosult monarchiák idején különösen aktuális lehetett. A költemény egy régészeti felfedezés kapcsán született: 1779-ben egy tiburtinai villában megtalálták Periklész márványból készült mellszobrát, és a néhány hónappal korábban kiásott Aspasia-büsztt mellé helyezték a Vatikáni Muzeumba. A költeményt így foglalhatnánk össze: én Periklész a barbárság évszázadai után szeretném viszontlátni a mediterrán eget.

VI. Pius - a régészeti kutatások és az új muzeumok mentorának - pápasága alatt a latin ég fényessége fölülmulja bármely más korét. Ebben a fényben tündökölnék a görög hősök /és Aspasia/. Az utódok emlékezetében Pius kora majd megelőzi az athéni aranykort is. Görögország elpusztult, a művészetek Rómába menekültek, ahol végre Pius megbosszulta a barbárok sértéseit, s így visszatérhet a régi dicsőség még ragyogóbb fényben. Ez a nép érdemes arra, hogy Athén örökébe lépjen, más népek szeretetétől övezve a mediterrán ég alatt.

"Al mio desir propizia / L'età bramata uscìo, / E tu sul
sacro Tevere / La conducesti, o Pio. / Per lei già l'altre
caddero / Men luminose e conte, / Perché di Pio non ebbero
/ L'augusto nome in fronte. / Per lei di greco artefice / Le
belle opre felici / Van del furor de'secoli / E dell'oblio
vittrici. / Vedi dal suolo emergere / Ancor parlanti e
vive/ ... / Le sculte forme argive /36-52 sorok/. Néhány
sorról lejjebb: Tardi nepoti e secoli / Che dopo Pio verrete, /
Quando lo sguardo attonito / Indietro volgerete, / Oh come
fia che ignobile / Allor vi sembri e mesta / La bella età
di Pericle / Al paragon di questa! /88-96 sorok/

Winckelmann hatását Monti Iliász-fordításán és Fero-
niadéján érhetjük leginkább tetten. Ugy tűnik, mintha
Winckelmann pontosan e művek alapján alkotta volna meg el-
méletének néhány részét. A méltóságteljes, nyugodt, minden
fölösleges disztől mentes stílus, a csilingelés nélküli hőm-
pölygő ritmus, a higgadt, megfékezett gesztusok az antik
szobrászatból Winckelmann alapján elvont általános esztéti-
kai törvényszerűségek irodalmi alkalmazásai. Ezek a képző-
művészetből átkerült elemek a koherens költői kifejezés élő
és tevékeny részei lettek. Goethe írja az Aristodemo című
Monti-darab 1787-es ősbemutatójáról, hogy a főszereplő haj-
dani császárként mozgott előttünk. "A ruházatból, melyet a
szobrokon oly hatásosnak találunk, kitűnő színpadi kosztü-
möt formáltak, s a színészen meglátszott, hogy tanulmányozta

az antikokat."¹³

Az alábbi idézet plaszticitása, és az a tény, hogy a verset azonnal képi /képzőművészeti/ formában látjuk magunk előtt ugyanabból a törekvésből ered. "In quel silenzio universale anch'essa / adagiossi la dea vinta dal sonno / che dopo il lagrimar sempre sugli occhi / dolcissimo discende e la sua verga / le pupille celesti anco sommette... /Feroniade, Canto terzo 511-515 sorok/

Az olasz szakirodalom a neoklasszicizmus proklamációjának tekinti a Prosopopea di Pericle-t. A kiáltványokban általában a program, az új gondolat kinyilatkozása a cél, a művész megformálásra kevesebb gond jut. Ez a tétel alkalmazható Monti költeményére is. Az öt évvel későbbi festményen, David Horatiusok esküjén megfordult a sorrend: a lényeg a művészi ábrázolás, s ehhez használta fel David az új elméleteket. Az újítás itt nem teória, hanem alkotói gyakorlat. Ez a festmény jelzi egyben, hogy a neoklasszicizmus esztétikai és művészi szempontból egyaránt "megérett", készen áll remekművek létrehozására.

David utja kicsit rokon az egész irányzatéval: Franciaországban a szenzualista-kolorista rokokó festő Boucher tanítványa; ekkor még David festészetében is jelen volt az az esztétizáló könnyedség, ami a rokokót jellemezte. Elnyervén a Prix de Rome-t, David Itáliába megy /1774/, azzal a szilárd elhatározással, hogy nem ül fel az antikvítás csábításának. Rómában találkozik honfitársával, a rokokó-klasszicista festő

Vien-nal, aki 1776-ban érkezett ide. Vien erotikus festményein csak a motívumok voltak klasszikusok és csak az ábrázolásmód antikizáló, a szellemi és érzelmi tartalom még teljesen rokokó. Szinte természetesnek tűnik, hogy a pompeii és herculaneumi festmények mély hatást gyakoroltak rá, hiszen a klasszikus felszín alá rejtett könnyedség, hedonisztikus életvitel Vien művészetének is legfontosabb jellemzője. Ennek bizonyítására elég egymás mellé tennünk az *Antichità d'Ercolano* III.kötetének 7. tábláját és Vien *Marchande d'amours* /1763/ című képét. Vien - ez mindenki számára azonnal világosan látszik - egyszerűen lemásolta, lényegtelen módosításokkal, a herculaneumi képet. David felhasználva Vien klasszicista motívumait messze meghaladta mesterét. A kettőjük viszonyáról Vien így nyilatkozott: *j'ai entrouvert la porte, David l'a poussée.*

Vien-on kívül David kapcsolatba került a fentebb már említett művészeti baráti körrel. David festői fejlődésének döntő tényezője lett az antik művészettel és Winckelmann művészelméletével való közvetlen megismerkedése. Az 1784-es remekművet közvetlenül megelőző stádium ez: már azokat a gondolati, formai elemeket rakosgatja egymás mellé, amelyek majd a Horatiusok esküjén rendeződnek tökéletes harmóniába.

"A század legszebb képe" a Szépművészetek Minisztériuma számára készült. Az antik művészet erkölcsi és formai

tisztasága szellemében született mű a neoklasszicizmus primus inter pares jellemző alkotása. Az irányzat szinte valamennyi eszmei és stiláris sajátossága felfedezhető a képen. Tischbein szerint valóságos zarándoklat indult a képhez, virágokat helyeztek elé, mások forradalmi tettnek nevezték az alkotást. A közösségért való hősi önfeláldozás ünnepélyes, csöndes pártosza magával ragadja még a kép mai nézőjét is.

Az ábrázolt jelenet kilenc embert mutat be három csoportban. A színhely egy drapéria nélküli egyszerű csarnok. A képen egyetlen egy fölösleges diszitó elem sincs, semmi olyan, ami nem tartozik szorosan az önfeláldozás, az erkölcsi nagyság bemutatásához. A következő mitológiai-történeti eseményt dolgozza fel: a harmadik római király uralkodása idején a Róma és Alba Longa közötti viszály háborúhoz vezetett. Mivel a királyok akkor még felfogták, hogy milyen értelmetlen dolog az egész népet harcba kergetni a győzelem érdekében; a római és az albai király megállapodtak abban, hogy megkímélik népeiket az értelmetlen és fölösleges vérontástól. Így kijelöltek három-három hős ikerfivért, hogy az ő harcuk döntse el: melyik nép uralkodjon a másikon. A királyok esküvel fogadták, hogy a küzdelem kimenetelét a háboruskodás eredményének tekintik. Az albai testvéreket Curiatiusoknak, a rómaiakat Horatiusoknak hívták. Ezután - római részből - a Horatius-fiúk megesküdtek, hogy utolsó csepp vérükig fognak harcolni. David festménye ezt a jelenetet dolgozza föl: a

fiuk megkapják apjuktól a kardot, és esküvel fogadják, ha kell meghalnak hazájukért. A festmény önfeláldozó és férfiasan tiszta hősi eszménye különbözik a barokktól. A XVI-XVII. századi hűbérurak, keresztény lovagok, zsoldoskatonák nagy hősi kalandnak tekintették a háborút, ahol az egyéni hősiesség határozza meg a csaták eredményét. A barokk lovagi eposzok középponti hőse gyakran nagyobb jelentőséggel bír, mint az egész hadsereg együttevve. Orlando vagy Rinaldo távolléte harcképtelenné teszi a náluk jóval kisebb jelentőségű társaikat. Egyéni hősi cselekedetek láncolata az eposz, ahol egy bajnok több fejjel kiemelkedik a többi küzdő közül.

A XVIII. század utolsó két évtizedében polgárhősök harcolnak a belső elnyomás ellen vagy a nemzeti függetlenségért, vagy mindkettőért egyszerre. E harci korszakban az egyéni nagyság mellé kerül a kollektivitás eszménye, Az egyazon célért egyenlő rangban és közel egyenlő tehetséggel küzdő férfiak egymásrautaltságát jeleníti meg David. /Öt évvel a francia polgári forradalom kitörése előtt./ A Horatius-dráma szereplői egy vonalban helyezkednek el, kinyújtott karjuk mint egyetlen egy mozdulat három fázisa feszül meg előttünk. Esküjük alatt szorosan egymás mellett állnak a fiuk, kifejezve: közös eszméért indulnak harcba, egyetérttek, s ha kell együtt halnak meg egymásért s a hazáért. A példázatszerű kifejezésmód mögött republikánus polgári erények állnak. A puritán, markáns, szinte didaktikusan egyszerű, zárt forma csak

azt türi meg magában, ami a lényegét, a morális tartalmat hordozza.

A mozdulatok egymás felé mutatnak, de sohasem csavarodnak: a kép szerkezete horizontális, a gesztusok és a testtartások csak derékszögű változatokat mutatnak, előlről, hátulról vagy oldalról látjuk az alakokat. A férfiak izmai megfeszülnek, hősi halálra készen nyugodtak és eltökéltek. Kőszzerűen hajlithatatatlannak érezzük őket, inkább eltörik a láb, a kar, de meg nem hajlik. Ezekhez a sziklánál is szilárdabb jellemekhez nem érhet fel intrika, korrupció, ők férfiak, akik valamilyen nemes ügyért meghalnak. Pontosan ez a halál-tudat ad súlyt, robosztus formát mozdulataiknak. A képet nézve nem irigyeljük az istenek halhatatlanságát, hiszen tetteik mögül hiányzik a halál fedezete, enélkül pedig az ilyen heroikus, patetikus jelenet súlytalannak, hamisnak tünnék. Minden műalkotásnak, mondja Winckelmann, valamilyen morális tartalmat kell kifejeznie. És minden nagy erkölcsi tett mögött, tegyük hozzá, bármilyen közvetett formában is, a halál áll. David képén a mors közvetlen realitás: Liviusból tudjuk, hogy a küzdelem után az egyik ifju maradt életben. A festmény csak lehetőség, művészetté akkor válik, ha valamilyen nagy és fennkölt eszményt fejez ki. David ezzel a képpel a köz boldogságát és előrehaladását akarta szolgálni.

A festmény kompozícióját elemezve, első helyen kell beszélnünk a görög szobrászat hatásáról. A kép beállítása,

szerkezeti elrendezése a görög domborműveket követi. A linearitás a koloritás fölé kerekedik. A két sík: az egyszerű háttér és a hozzá idomuló jelenet maradék nélkül megvalósítható reliefeken is. Ilyen szempontból pl. A Parthenon-fríz sokkal "festőibb", sokkal perspektivikusabb, több sík kerül egymás mögé. A fedetlen testrészek, az alsó lábszárak és a karok megmintázása David festményén teljesen szoborszerű. Az inak, izmok és erek pontos megfestése, éles konturjaik plasztikus hatást váltanak ki.

A kép - ez mindenki számára egyértelmű - három részre osztható. A három boltív két oldalfala és két oszlopa osztja három tökéletesen egyenlő részre a háttérrel. Az oszlophoz vezető egy-egy fehér mozaik sor három fülkére tagolja a kép szabályos négyzetalapú terét. Ennek megfelelően vannak elrendezve az alakok is: a fehér padlómozaik, a baloldali oszlop és az oldalfal bezárta fülkében állnak a Horatius-testvérek. A kezük és a lábfejük átnyulik a középső részbe, ahol apjuk áll, magasba tartva bal kezét a kardokkal és a jobbot üdvözlésre. A jobboldali fülkében /jobboldali oszlop, a hozzá vezető fehér mozaik és a jobb oldalfal bezárta terület/ az asszonyok és gyerekek csoportját látjuk. A három nő - a Horatius-fiúk feleségei - és gyermekeik egymásra borulva sirnak, illetve sopánkodnak. A fájdalmat közösen viselő feleségek tanulmányrajz-szerűen vannak összekomponálva. Ők képezik a festői kontrasztot, ami által a jelenet még szögess-

tivebb lesz. Az első és második egység férfi alakjai, mint említettük, keményen megfeszítik izmaikat, a harmadikban a nők lazán, ernyedten leengedik szép sima, puha karjukat. Ezzel akarja David még jobban hangsúlyozni a férfiak kida-
gadó ereinek, megfeszülő izmainak erőteljességét.

A képet fölülről egyenlő nagyságu boltívek zárják, szoros kompozíciós kapcsolatban a központi jelenettel. Az elől álló ifju lándzsájának megvilágított része viszi fel tekintünket, a baloldali pilaszteren keresztül az első árkád felé, aminek az íve megegyezik a lándzsát tartó ifju sisakjának az ívével. Az árkádot másik oldalon lezáró oszlopfő /természetesen dór/ felé mutat a középső részben álló atya. A kardok széttartása megegyezik az ifjak keze közötti egy nagyobb és egy kisebb résszel. Az öreg előrelépő jobb lábától, testén és fején keresztül, egyenest huzhatunk a következő, jobboldali oszlopfőhöz, ide viszi szemünket a mozdulat. Az első részben álló ifjak másodikba átnyuló karja, a harmadik boltív lezárása felé mutat, innét pilaszter vezet vissza a földre, az asszonyok fején és karján szétágazva.

A jelenetet a bal felső sarok felől fény világítja meg, e fény sugárzási irányára pontosan merőleges a középső kard. A háttér az oszlopok mögött sötét, csak egy kis ponton /nem nagyobb, mint valamelyik szereplő szeme/ látunk ki a kék égre. A bevilágító fény tehát természetes, a Nap süt e komor csarnok, még komorabb hőseire. A kinti kék ég és napsütés, amit

inkább érzünk, mint érzékelünk újra csak kiegészítő ellentéte a benti komorságnak, a háttér sötétjének. A reneszánsz mesterek erre a háttérre ablakot vágtak, az ő képeiken messze kilátunk a tájba, a napsütötte kék hegyekre. David a komoly méltóságot sugárzó emberi jelenetbe nem kever végtelenbe vonó tájképet, hiszen ez, szerinte, megbontaná a kép lineáris egyensúlyát; a neoklasszikus festők, szemben a reneszánsz mesterekkel nem éltek a perspektivikus mélység festői lehetőségeivel, képeik síkszerűek maradnak.

Tartalmi szempontból az önfeláldozás bemutatása, formaiból a csoportképzés Leonardo da Vinci Utolsó vacsora című képének legfontosabb eleme. Leonardo térbe helyezte alakjait, Krisztus mögött kilátunk az igazi, ragyogó toszkán tájra. Az egész jelenet sokkal oldottabb, lazább, "liraibb" és emberibb - ám bár a kompozíció itt legalább olyan szigorú, fegyelmezett, zárt, mint David alkotásán. A hangsúlyozottan geometrikus környezetet Leonardo esetében nem érezzük mesterkéltnek /talán éppen a perspektíva miatt/, mint - valljuk be, egy kissé ilyennek tűnik - David képe.

A neoklasszikus festő az ismert történet legdrámaibb pillanatát mutatja be, minden ennek van alárendelve, s ami nem része közvetlenül a konfliktusnak, az kimarad. Csak a legközelebbi családtagok, csak az "érdekeltek" vannak jelen az eskünél, még a római király is hiányzik. /David nem sokat törődött a perspektívával, jellemző példa erre, hogy - az egyébként,

láthattuk, nagy pontossággal és precizséggel megszerkesztett - kép egyetlen kis formai hibája a hátsó vörös mozaik perspektivikusan helytelen ábrázolása./

David és a Horatiusok esküje 1785-ben valóságos diadalmenetben érkezett meg a készülő forradalom fővárosába, Párizsba. A polgárság azonnal észrevette, hogy a kép célratörő, a lényegest megragadó kompozíciója, megalkuvást nem tűrő morális tartalma rokon az ő eszményeivel.

David távozása után egy évvel érkezik Rómába Goethe. A kereszténység fővárosában, mint írja,¹⁴ pogány kéjt és gyönyörűséget lélegzik; s ujjászületését attól a naptól számítja, amikor Róma földjére lépett. "Nagy alkotók sorsában - írja Vajda György Mihály - minden jelentős esemény kihat életfolyamatuk egészére. Mégis ritka az olyan gyökeres fordulat, mint amelyet Goethe életében Itália hozott. Rómába érve ujjászületésről beszélt. Az ujjászületés, a második humanizmus Goethe itáliai utjával bontakozik ki legmagasabb fokán a német kultúra és általa a forradalmi korszak európai kultúrájának történetében."¹⁵ Ehhez hasonló mértékű fordulatot talán csak a magyar családból származó német festő Albrecht Dürer életművében figyelhetünk meg. Északról került ő is Itáliába.

Goethe Winckelmannt, a XVIII. század másik nagy délszomszjas németét, meghitt elődjének tekinti: a szellem Kolombuszának, új vizek hajósának nevezi honfitársát. Épületekről, szobrokról, festményekről, sőt gyilkosságról is Winckelmann

jut eszébe. "Ma reggel kezembe kerültek Winckelmann Itáliából írott levelei. ... Harmincegy esztendővel ezelőtt ugyanebben az évszakban érkezett ide egy még nálam is szegényebb bolond; neki is olyan igazi német komolysággal feküdt a szívére, hogy alaposan és feddhetetlenül megismerje az ókor emlékeit és a művészeteket. Milyen jól és derekasan átrágtá magát rajtuk! S milyen sokat jelent most itt nekem ennek az embernek csak a pusztá emléke is!"¹⁶

Természetesen ellátogat a képekről már jól ismert pompeii ásatásokhoz is, fölségesnek nevezi a helyet, ámbar az immár mindent elárasztó "pompeizáló" divat kissé ironikussá teszi: "Sok szerencsétlenség történt már a világon, de kevés, amely az utókornak annyi örömet szerzett volna. Érdekesebbet nem egykönnyen tudok elképzelni..."¹⁷

Goethe lerajzolja magának, az antik és reneszánsz műalkotásokat, esetleg gipsz-öntvényt szerez róluk. Egyik leveleiben büszkén emlegeti, hogy sikerült gipsz-másolatot kapnia a hatalmas Ludovisi Juno-fejről, s beállította "első római szerelmét" szobájába, hogy mindig láthassa.¹⁸ A fejet egy homéroszi énekhez hasonlítja. Tischbein egyik nap azzal lepi meg Goethét, hogy a legjobb mesterek műveiről egész sorozat másolatot készít számára.¹⁹

Az itáliai élmények hatására alkotott, vagy átdolgozott művek maradék nélkül beleillenek a neoklasszicizmus eszme- és formarendszerébe. Az antik szobrok szépsége inspirálta első-

sorban a drámát és az epikát. "Goethe Iphigeniája, Egmontja, Tassója a nemes egyszerűség és a csöndes nagyság elve alapján megannyi bizonyos szoborszerű méltósággal mozog."²⁰

Goethe - Winckelmannhoz hasonlóan - az ókori irodalmi alkotásoktól is számon kéri a képzőművészet alapján elvont esztétikai szabályokat. Egyik levelében írja, hogy "Aristophanés néhány jelenete teljesen antik féldomborműnek tűnt fel előttem, s bizonyára ilyen értelemben adták is elő őket ..."²¹

/Ugyanezt már Monti darabjában is észrevette./

Goethe Rómában, az Iphigenia átdolgozása közben anatómiai tanulmányokat folytat.²² "A férfi és a női arányok kánonjának kidolgozásához, a karakterszülő variációk megkereséséhez, a külső tökéletességet képviselő szép formák megtalálásához s a hasonló nehéz kutatásokhoz kívánom önnek, hogy vegye ki belőlük a részét, amint hogy én is, részemről, végeztem ebben az irányban előzetes kutatásokat."²³ Többek között ezek a studiumok vezetik el őt a felvonások és a jelenetek, a fő- és mellékszereplők arányos, szimmetrikus elrendezéséhez.

/Érdekes adalék: Itáliába kerülve Dürer szintén az arány kérdésével foglalkozni kezdett./ A részek minőségileg különböznek az egésztől /ennek ismeretét és alkalmazását nem találjuk a rokokó irányzatához sorolható alkotásokon/. Az élettelen elemekből a kompozíció alkot zárt, öntörvényű, élő egészet. Ez gyakorlatilag azonos a XVIII. században is sokat idézett ókori építész és szakíró Vitruvius elméletével, mely szerint

a szimmetria hordozza a szépséget. /Vitruvius hetedik könyve a faldisztítés műfajait tárgyalja; ez szolgált alapul a pompeii falfestészet stilusszakaszainak megállapításához./

Goethe gyakran idézte Vitruvius De architectura című tíz könyvből álló művét. Vitruvius az első könyvben határozta meg a rész és egész viszonyát, az ezeket elrendező szimmetria a kettő között áll. A szimmetria az az esztétikai elv, amely az egyes elemekből egész műalkotást hoz létre: a szimmetria tehát a tagok kölcsönös relációja, a rész összhangzása az egésszel. "*..ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus*"²⁴

"A klasszikus esztétika - jelenti ki Erwin Panofsky lengyel művészettörténész - /Plotinosz és tanítványainak kivételével/ a szépség elvét azonosította a részek egymással és az egésszel való összhangjával."²⁵ A részek egy bizonyos rendezettség, a részeknél minőségileg magasabbrendű egészet hoz létre.

/Ez - első pillanatra talán csodálkozunk rajta - megegyezik a genetika alapvető törvényszerűségével, amely szerint a kromoszomák egymáshoz és az egész lánchoz viszonyított egy bizonyos összetétele, egymásutánisága teremti meg valamilyen élőlény létrejöttének a lehetőségét./

Goethe 1787. január 20-án arról panaszkodik, hogy hazájában az anatómia csak a test részleteivel foglalkozik. "Rómában azonban a részek külön-külön mit sem jelentenek, ha ugyan-

akkor nem nyujtanak nemes, szép formát is." A szépség és az élet a végső elemzésben szinonimák: "Igy, a régiek utmutatása szerint, a csontvázat sem ugy tanulmányozzák, mint egy mester-ségesen összerakott csonthalmazt, hanem inkább inszalagjaival egyetemben, s ezzel már életet és mozgást rejt magában."²⁶

Ezekből az általános törvényszerűségekből az irodalom számára levonható következtetések és alkalmazható szabályszerűségek Goethe és Schiller levelezésének vissza-visszatérő gondolata. Schiller 1797. április 1-én kelt levelében leszögezi: "...bizonyos, hogy a képzőművészetből vett megfigyelések sok mindent tisztázhatnak a költészet terén is." Goethe válaszából megtudjuk, hogy mennyire tudatosan kereste a művészeti inspirációt: "Azokat a műfogásokat, amelyeket utolsó költeményemben felhasználtam egytől-egyik a képzőművészetből tanultam. Mert az egyidejű, az érzékileg szemünk előtt álló műnél a fölösleges vonás sokkal feltűnőbb, mint az olyanál, amelyik folyamatosan vonul el lelki szemünk előtt. A színpadon ennek nagy hasznát látná az ember."²⁷ Winckelmann, Mengs, Milizia tétele szerint minden fölösleges, az egészbe szervesen nem illő részletet el kell hagyni. A művésznak a lényegre koncentrálva, egy nézőpontból kell szerkesztenie; a drámai konfliktusban csak az ezt mozgató erőknek van helyük, csak annak, ami az egész mű cselekménye szempontjából jelentőséggel bír.

Az Iphigenia a tökéletes, lényegretörő, tektónikus szer-



kesztése ennek az esztétikai gondolatnak talán legszebb irodalmi példája. A drámában egyetlen egy epizódszereplő, sőt egyetlen egy fölösleges gesztus sincs. A drámának öt szereplője van: mindegyik szereplő jellemének bemutatására jut idő, jóllehet nem egyenlő mértékben. A szereplők elrendezése, egymáshoz való viszonya David Horatiusok esküjét juttatja eszünkbe. A képen is csupa nemes jellemet látunk, akik egymás felé irányuló mozdulatokkal felelnek egymásnak. A drámában szintén emelkedett hősökben ill. hősökön keresztül ütközik össze a hazaszeretet és a becsület. /Ez a két eszme fűti David alakjait is./ A dráma valódi konfliktusa Iphigeniában ütközik össze. Ő áll a középpontban, benne egyszerre és közel egyforma erővel jelen van a Thoas és Arkas által megszemélyesített becsület, valamint az Orestes és Pylades jelezte hazaszeretet. Iphigeniában nagy, alapvető emberi szenvedélyek csapnak össze, alakja mégis nemesen egyszerű, fegyelmezett és méltóságteljes marad. A hősnő vonásait, mint Goethe írja, Raffaello Szent Agáta című festménye inspirálta: a hidegség és merevség nélkül magabiztosan szüzsies szent képe mélyen lelkébe ivódott: "gondolatban neki fogom fölolvadni Iphigeniámat, és semmi olyasmit nem fogok ajkára adni, amit ez a szent is el ne mondhatna."²⁸ Az angyali tisztaságu Iphigenia érzelmi változásai /legalábbis ami kívülről látszik/ nem nagyobbak lágy hullámvásznál, legfeljebb az ellentétes színek pasztelljei.

Az öt felvonásos darab öt szereplője szimmetrikusan he-

lyezkedik el. Az első felvonás első jelenetében Iphigenia egyedül van a színen, az ötödik utolsó előtti jelenetében mindenki jelen van, az utolsóban a három önálló, a konfliktust közvetlenül alakító szereplő /Iphigenia, Orestes, Thoas/.

Carl Steinweg német kutató az Iphigenia-dráma csoportképzéséről és arányosságáról szóló elemzése alátámasztja azt, amit eddig a képzőművészeti inspirációról és a rész-egész viszonyról mondtunk. "Az Iphigenie-ben a hősnő pontosan a középpontban áll. Hozzá csatlakozik az egyik oldalon Thoasz, a másikon Oresztész, majd az egyik oldalon Arkasz, a másikon Püladész. Három triptichikusan elrendezett főszerep mellett áll két mellékszerep. Pontosan ilyen szimmetrikus a felvonások és a jelenetek felépítése is. A fordulópontot az egész dráma középső jelenete, a harmadik felvonás középső jelenete képezi. Ebben következik be Oresztész betegségének krízise. Megfelel egymásnak az első és az ötödik, illetve a második és a negyedik felvonás. Az első felvonás megmutatja, hogy a játék leállítása hogyan akadályozza meg a megmentést és a bűnhődést, az ötödik pedig azt, hogy az ellenjáték megakadályozása hogyan viszi ezeket keresztül. A második felvonás kilátásba helyezi a megmentést Oresztész akadályoztatásával, a negyedik pedig Iphigenia akadályoztatásával. Goethe még a monológokat is a felvonások közepén, végén vagy elején helyezi el, a csoportképzés céljából."²⁹

A drámákon kívül erős képzőművészeti hatást mutatnak

Goethe Római elégiái. Gyakran valamilyen konkrét műalkotás leírása kerül a versekbe. Az elégiákban mindig jelen van a pogány életöröm és a klasszikus atmoszféra. Goethe hol meghatottan, alázattal, hol baráttan "beszélget" az épületekkel, a szobrokkal. Az ókori művészet a közvetlenül érzékelhető környezet, a jelen éltető levegője.

II/4. "Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques"

A kialakuló neoklasszicizmus, mint utaltunk rá, sem szociológiai, sem esztétikai-művészeti szempontból nem homogén jelenség. Az 1780 körüli évektől kezdődően egyre inkább előtérbe kerül mindhárom vonatkozásban a polgári jelleg. A politikai életben dinamikusan erősödő polgárság /főleg Franciaországban ill. franciák/ először csak megérezte, az új klasszicizmus művészi törekvései rokoníthatók a polgárság ideológiájával. Később a forradalom előestéjén, majd a forradalom alatt már céltudatosan használta föl a /neo/klasszicizmust saját gondolatai kifejezésére. A neoklasszicizmus eme része kronológiailag követi, eszmei-művészeti szempontból azonban kiegészíti az előbbit. Nem szeretnénk ezzel részekre szabdalni irányzatunkat, itt inkább - úgy gondoljuk -, arról van szó, hogy egy egységes, nagy összetett rendszernek egyik vagy másik része - a történelmi-politikai szituációtól függően - különösen éles megvilágítást, hangsúlyt kap. Mindez erősen változik országon-

ként is, főleg Franciaországra alkalmazható; Itáliában a polgárság ekkor még önálló volt. Szintetizáló tényező viszont az, hogy a francia polgári forradalom - nemzetihovatartozástól függetlenül - szinte valamennyi alkotó érzelmi életében és művészi fejlődésében jelentős változást hozott. A napoleoni háborúk idején pedig a szellemi kommunikációra az előbbinél is nagyobb lehetőség nyílott.

Görög anya és francia apa gyermeke - André Chénier - fogalmazta meg - Winckelmann "nemes egyszerűség és csöndes nagyság" - tételéhez hasonló egyértelmű tömörséggel a neoklasszicizmus e másik fontos elvét. "Az antik verseket írunk modern gondolatokról"-ban /L'invention, 184.sor/ a múlt és a jelen egymásnak ad értelmet és formát, egyetlen harmónikus megfelelés e diszharmónikus korban. A forradalmár - költő Chénier számára a forradalmi jelen izzó szenvedélye kifejeződni klasszikus formát keres: a szabályok eleven árammal telítődnek. Az antikok szellemében modern témáról akar szólni: Ars poeticájában /L'invention/ Newton, Galilei, Kepler és Toricelli utmutatásait akarja követni, hiszen a régi költők /Vergilius/ ugyanugy a közelmúlt vagy jelen tudományos eredményeit használták föl. "Mert minden összefügg, a tudomány határát/Nem terjesztheti úgy, hogy ne tárna pályát / A költészetnek is... Véleménye szerint úgy kell költői szintézisbe foglalnunk korunk tudását, mint ahogyan Homérosz vagy Vergilius tenné, ha ma is élne: "Új mézre váltsuk át antik virágaik, /

Szinükkel fessük a mi korunk dolgait, /Gyujtsunk fáklyát az ő ihletük tüze mellett: / Uj tárgyról szóljon antik mintára a versed."^{29/1} /ford. Rónay György/ Chénier "antiklelkü" költészetében a rend, a világosság és józan érzék uralkodik, a modern itt a hagyományos formát keresi, mivel a XVIII.század utolsó negyedében a tradicionális a legmodernebb.

E gondolatmenetbe illeszthető a régészeti alapu plastikus ihletés. Chénier Kentaurok és lapithák című verse tartalmában és formájában egyaránt az athéni Parthenon metopéjének hatása alatt készült.

A modern érzelmi, gondolati tartalomnak és a klasszikus formának ez az új szintézise az egész korszak egyik legnagyobb élménye. Itáliában például Foscolo barátja, Ippolito Pindemonte parafrázálta Chénier mondatát. Pindemonte *Sepolcri* című hosszú költeményében többször utal a régi és az új ilyenértelmű egységbe foglalására, legvilágosabban talán a következő sorokban: "antica l'arte, / onde vibri il tuo stral, ma non antico / sia l'oggetto in cui miri", /351-3 sorok/. Nyersfordításban: antik a művészet, /amelyről nyilad kiveted, de ne antik / legyen a tárgy, amit célba veszel.

De Sanctis "uomo nuovo in veste antica"-nak nevezte Vittorio Alfierit. Alfieri antik tárgyú színházának feladata a tanítás. Mindegyik drámája egy-egy példázat: a becsület, a hősiesség, a szabadság- és hazaszeretet mozgatja pozitív hőseit. "zenvedélyes patriotizmusa, zsarnokgyűlölete individualizmus-

sal párosul, s így a dráma folyamán monumentális alakok, valószínűs héroszok küzdenek az elnyomás, a zsarnokság, a becsutelség ellen. A Saul-ban és a Bruto Primo-ban a köztársasági érzelmeket akarja felszítani az idgen uralom alatt sanyló-dó olaszokban.

A Bruto Primo-ban Alfieri Titus Livius egyik ismert történetét dolgozza fel. Az Első Brutus a római archaikus kor egyik zsarnokgyölölő hőse. A népet a despota Tarquinius-család kénözza, az egyik fiu megbecstelenített egy tisztességes asszonyt, aki ezért öngyilkos lett. Brutus megesküszik, hogy megbosszulja az ártatlan asszony vérét. A becsület és a republikánus indulatok egyaránt fütik őt; forradalmat szit és végül legyőzi a zsarnokokat. A dráma minden mondata lázítás a despotizmus ellen, példabeszéd az önfeláldozásra, szabadságvágyra, hazaszeretetre, becsületre, férfiasagra. Mint David festményének szikár, erőteljes alakjai, úgy állnak előttünk, a dráma hősei, olyan szilárdan, eltökélten. A festőhöz hasonlóan Alfieri is kiirtott minden véletlenszerűt a művéből: nincs epizód, nincs mellékalak, csak a végkifejlet felé sodródó cselekmény mozgatói.

Alfieri izzó szenvedélyektől fütött drámái a legfegyelmazettebb mértékre vannak szabva, az antik példaképeken kívül a racine-i lényegretörő, formailag tiszta, zárt, szigoru, kissé mereven szabályszerű szerkesztést követi. Alfieri drámáit olvasva úgy érezzük, hogy a fegyelmetlenül feltörő lelki fe-

szültségek és kisülések csak megszerkesztett, rendkívül szigoruan zárt, fegyelmezett formában lehetnek tárgyai a műalkotásnak. A szertelen lüktetést arányra, mértékre kell hangolni, ebből a szempontból Alfieri forrongó hősei az archaikus görög szobrok indulatteli, de fegyelmezett és fenséges nagyságot mutató alakjaival rokoníthatók.

A tyrannos-gyűlölet egyik legelső művészi feldolgozása a Zsarnokölők című archaikus görög szobor. Az i.e. 480 k. készült alkotáson elszántan, határozott mozdulattal lépnek elő a hősök; hogy leszámoljanak Athén tyrannosával. A két férfi közül a fiatalabbik magasra emelt karjával éppen lesújtani készül, az idősebbik kivont karddal áll mellette, védelmére készen. Kollektíven indul küzdelembe, az egész nép érdekeit képviselik, a mozdulataik az egymásait egészítik ki. A rekonstrukcióból jól látható, hogy az öreg két karja, kardja és ennek hüvelye négyzetet formálnak, a fiatal fölemelt jobbja, kardja és a hátravetett bal kar átlós irányt mutat. A darabos mozdulatok általában derékszögűek, a két férfi mozdulata 180 fokos elforgatással egymásba átvihetők, ugyanannak a lendületnek két fázisát mutatja be a szobrász /Kritos és Némiotés/, mint a Horatius-fiukon David. Mozdulatuk kimért és fegyelmezett, tekintetük elszánt, arcvonásaik merevek. Előre, a néző felé lépnek, erőteljesen, lázítóan, mégis könnyedén: az előre lépő lábak izmai megfeszülnek, a másikkal éppenhogy csak lábujjhegyen állnak. A határozott, másra irányuló tartás, a lesulyításra kész kard és ugyanakkor a higgadt

művészi kidolgozás, Alfieriével azonos alkotói attitűdből táplálkozik. Mind Alfieri zsránokgyűlölő drámái, mind e szobor tanítani akar, felrázni és példát mutatni, elsősorban nem gyönyörködtetni akar, hanem cselekvésre ösztökélni. Alfieri alakjaiban sok van e szobor méltóságteljes tartásából, nagyságot és egyszerűséget sugárzó férfiasságából, a bátor célratöréséből.

II/5. "Beauty is truth, truth beauty"

A harci korszakok tüntén a neoklasszicizmus szivárványa legszebb színeit mutatja.

Kezdetben a rokokó ellen felmagasuló új irányzat, a forradalmat megelőző időszakban, az antik művészet alapján esztétikai-etikai komolyságot, egyszerűséget és nagyságot tanított. Maga a revolúció jelenidejűséget követelt a művészek-től, a jelen az "antik versen", a klasszikus formarendszeren süttött át. Az 1815. utáni évek Európájában mindenütt megerősödik az arisztokrácia és az egyház. Tért nyernek a retrográd tendenciák, restaurálják a királyságot ott, ahol a forradalmak és a háború ideje alatt megszűnt.

Ez az időszak egybeesik a neoklasszicizmus és általában a klasszicizmus utolsó stádiumával. A modern gondolat és az antik vers házassága föl bomlik: Foscolo szerint a gondolatnak is antiknak kell lennie. A neoklasszicizmus alkonyán örök, időtlen témákat keres, Foscolo és Keats ez új, a háborúk pártos igazságán fölül emelkedő abszolút igazságot celebrálja.

Görög anyja és olasz apa gyermeke Ugo Foscolo. Foscolo életművében regisztrálhatjuk legvilágosabban ez utóbbi változást. Szenvedélyesen veti bele magát a harcba, aktuális témájú verseket ír, ugyanakkor szinte egész életén keresztül az időtlen szépség nagy költeményén dolgozik. A harcok közötti nyugalmasabb időszakokban, majd a harcok után visszavonultan fejezi be a *Le Grazie*-t.

Első műveit a jelen társadalmi kérdései iránti feszült érdeklődés tölti meg. A klasszikus költészet zárt rendszerét belülről szenvedélyes lelki alkata mozgatja. A formai tökéletesség politikai pártprogramjának csak eszköze. Nyugtalan, gyakran nyughatatlan is: ellentétes politikai irányzatok *harcosa*, de minden művében a szabadságról, a hősiességről, a nagyságról, a hazafiságról álmodik; katonaként is ezért harcol, nem mindig a megfelelő átgondoltsággal és tisztánlátással. A *Repubblica Cispadana* megalakulásával /1797/ Milánóba költözik. Itt írja át a *Laura* című regényét, aminek *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* címet adja. "Az Ortis - írja Koltay-Kastner Jenő - 1796-1802 fejlődésében a tiszta szerelmi *Nouvelle Héloïse* - vagy Werther-tipusu regényből tehát mindinkább politikai regénnyé lett. Foscolo nagyon sűrű nyilatkozataiban az Ortisről meg is nyilvánul ez. Idő haladtával mindinkább arról akar meggyőzni, hogy az Ortis nem is peszsimista szerelmi történet, hanem a nemzeti küzdelmek harcos regénye. Ortis öngyilkossága már nem is szerelmi kétségbeesés

következménye, de egy római jellem hazafias érzületéből születik."³⁰

Az I Sepolcri /1807/ témája is aktuális, a nemzeti összetartozás program-költeménye, de egyben a multtal való meghitt emberi és művészi kapcsolat kinyilatkoztatása is. Ezt a költeményt azonban már nem lehet a modern és az antik két pólusára szétválasztani: a hősi mult és a jelen kapcsolata más itt, mint például Chénier verseiben. Maga a modern gondolat, tartalom történelmi példákon áll az I Sepolcriban: a mult kultuszában a jelen nyomorusága jut kifejezésre.

A társadalmi, politikai változások intenzív költészetet hoznak létre, 1815 után ez az antik szépség fokozott keresésében folytatódik, a harci pátoz a szépség iránti szenvedélyes, emelkedett lelkesedéssé válik. A nyugtalan szépségkeresés a neoklasszicizmussal egy ideig egymás mellett élő, majd később kiteljesedő mozgalomra, a romantikára is jellemző. Az alapvető különbség, hogy a neoklasszicizmus újra /és egy ideig utoljára/ az antik művészetben találta meg ezt a szépséget, míg a romantikusok más irányban haladtak, ámbár mindkét irányzathoz tartozó műalkotások egyes motívumai, elemei sokszor feltűnő hasonlóságokat, sőt azonosságokat is mutathatnak.

Foscolo "legneoklasszikusabb" költeményét lehetetlen életművében évszámok közé szorítani; szétterjed az egész foscoloi költészeten. A politikai küzdelmek átmeneti szél-

csendes időszakában az antik szépségről, az időtlen harmóniáról álmodik. Később Firenzében, a bellosguardoi villában az "antica arte" oltáránál él, visszahúzódva a politikai élettől. Néha azonban még e idilli világban is kísért a rab Itália képe. Le Grazie első soraiban az "idegen haragok" ellen kéri Foscolo a gráciák titkos harmóniáját, hogy az vigasztalja és töltsse el gyönyörűséggel a költeményt. "Candanto, degli eterei pregi / di che il cielo v'adorna, e della gioja / che vereconde voi date alla terra, / belle vergini! a voi chieggio l'arcana / armoniosa melodia pittrice / della vostra beltà; sì che all'Italia / afflitta di regali ire straniere / voli improvviso a rallegrarla il carne." /vv.1-8/

A templommal azonosult természetben végzik szakrális tevékenységüket a gráciák. A költő a légies bellosguardói dombok körülölelte völgyben, ciprusok árnyékában emel oltárt a három istennőnek.

A három részből álló mű a költő életének lehetőségeit, vigaszait mutatja be, egy-egy nőhöz, gráciához kapcsolva. Le Grazie első himnuszát egy firenzei nőhöz írta, aki a zene, a dal vigaszát nyújtja; a másodikban egy bresciai hölgy a költészetét - Foscolo itt költőien összefoglalja az olasz irodalom történetét. Végül a harmadik grácia egy tragikus sorsú asszony, aki érte öngyilkosságot kísérelt meg, a tánc vigaszát hozza.

A neoklaszicizmus, mint már számtalanszor utaltunk rá, gyakran a képzőművészetből merít ihletet. Érvényes ez a meg-

állapítás e költeményre is. Ezt igazolja Le Grazie láttató ereje és szigorú tektonikus építkezése. Foscolo a görög-római szobrászokon kívül Antonio Canova művészetéért lelkesedik. Le Grazie Canova szobrának /Tre Grazie/ hatása alatt készült: maga a szerző büszkén emlegeti, hogy költeményének ihletője: "látni Canovát, amint a Graziák szoborcsoportján dolgozik." És Canovának, ahogy ő nevezi, az Istenségek Mesterének ajánlja e művét. Kommentárjaiban rendszeresen kifejti arspoetikáját, amely szerint a művész ugyanolyan törvényszerűségek szerint dolgozik, mint a költő, és - mint írja - "a költészet legszükségesebb és egyben legnehezebb megvalósítható kényszere az épületszerűség", a precíz szerkezeti felépítés. Foscolo főművének bevallott eszménye: "átömleszteni egy költeménybe a márványok derűs, tiszta egyszerűségét."³¹

Canova szoborcsoportján a három női aktot a karok ritmikus egymásbafutása kapcsolja össze. A csoport tökéletesen szimmetrikus: az egész mű tengelye a középen álló gráciát is felezi. Tőle jobbra és balra egyaránt kontraposztban álló két khariszt látunk. Az élesen kontúrozott alakok összekomponálásának a módja már egy kicsit mesterkéltnak is tűnik. Arra kell itt gondolnunk, hogy Canova csak ilyen didaktikus szerkesztésben látta megvalósítotttnak a fontos esztétikai követelményt: a pontos és egységes szerkezeti felépítést.

Walter Binni írja le a Le Grazie-ról: "I principi di

»unita«e»verita«e l'importanza degli»episodi«fanno sentire la comunanza di interessi da cui sorgera la Ragione poetica della Grazie." A "tartalmi" igazságon kívül, a költemény kompozíciója szempontjából legfontosabb kritérium az egységesség és így az, hogy az epizódok, az egyes részek szorosan kapcsolódjanak egymáshoz, a mű "érdekközösségét", elemeinek szoros összetartozását érzékeltessék.³²

A képzőművészeti inspiráció mellett Foscolo e költeményében megjelenik a zenei is. A romantika medre felé folyó neoklasszicizmus vizuális törekvése szintézisbe kerül az "ineffabile"-t kimondani akaró romantikus zenei ihletéssel. Az "arcana armoniosa melodia pittrice" visszavisszatér a poéma folyamán. A képzőművészeti és a zenei ihletés legszebben talán az alábbi idézetben egyesül: "ma se improvvisamente rimembranze Amore / in cor le manda, scorrono piu lente sopra i tasti le dita, e d'improvviso / quella ^{melodie} soave che posa / secreta ne' vocali alvei del legno, / flebile e lenta all'aure s'aggira..." /Canto I. V.8-13/ Az elragadó, lágy hullámzású dallam, az egyszerre látható és hallható szavak még az olaszul nem tudó olvasót is megragadják. Az utolsó két sor mély és magas magánhangzóinak kellemes lüktetése hullámvonalra emlékeztet, ahol szabályosan, de nem ismétlődve követik egymást a hullámhegyek és - völgyek. Az utolsó előtti sor mozgalmas, nyugtalanul váltakozó hangjait /két magas, e; egy mély, a; újra egy magas, e - ez mi-

vel az utána következő i elmaradt, feszültséggel telítődik; két mély, o, a; majd hirtelen váltakozva egy magas, i és egy mély a következik/. Ezután négy szótagon keresztül magasan kitartott hang, eiee; a sorvégi mély o lélegzetvétellel folytatódik öt szótagon keresztül az utolsó sorban, itt a második hang, az i a legmagasabb, ettől kezdve kezd ereszkedni a dallam, és három e után mély hangokra vált, két a és egy u mélypontjáról újra vibrálni kezd /egy magas, e; egy mély, a; egy magas, i/ végül az utolsó szótag a veláris vokálisán nyugszik. Ugy érezzük, mintha Canova szobrainak gyakran és szívesen felhasznált motivuma a fűzésdisz tekeregne előttünk: hol lassan, hol gyorsan, hol nagyobb, hol kisebb ívben hajlítva.

E fejezet címül választott idézet, a "szép" és az "igaz" korrelatív párba állítását jelenti, a két fogalom közötti kölcsönös kapcsolatot. A korreláció egyik oldalát már a francia klasszicizmus esztétikája megfogalmazta. "Semmilyen dolog sem szép, ha nem igaz is egyben" - mondta Boileau. Ezen azt akarta érteni, hogy csak az igaz a szép; az egyenlőség nála csak egyik irányban érvényes. Egy szűk évszázad múlva fordította meg a képletet Rubbi, szerinte "semmilyen dolog sem igaz, ha nem szép is egyben."³³ Foscolo költői és elméleti munkáiban gyakran állítja egymás mellé a "bello"-t és a "vero"-t. Az Ortisban például az emberi illúzióval való kapcsolatában: "boldogok az antikok, akik

érdemesnek hitték magukat az halhatatlan istennő csókjaira, akik a Szépségnek és a Gráciáknak áldoztak, akik az istenségek fényességét szétárasztották az emberi tökéletlenségeken, akik dédelgetve fantáziáik bálványait, megtalálták a Szépet és az Igazat."³⁴ Később Le Grazie költői értelméről írott munkájában kijelenti, hogy a költészet lényegi célja az olyan tanítás, amely gyönyörködtet is. A "poesia" és a "verità" együtt kell, hogy megjelenjék. A költő különböző forró és ösztönös érzelmektől fölízgatott szívéből "tör fel az igaz és a morális szép /bello morale/." A görög "kalokagathós"-t a bello moraléba teszi át Foscolo, /megszüntetve annak bipolaritását/ és e mellé állítja szétválaszthatatlanul, egymástól megtermékenyülő párjaként, a "verità"-t, "vero"-t, ami igazságot és valóságot, igazat és valódit egyaránt jelent. A szépség és az új igazság legmagasabb esztétikai szinten Keats költeményeiben egyesül.

Az antik szépség utolsó fanatikusa John Keats, a nagy elődök nyomában gyógyulást keresve érkezett Rómába. A régészeti érdeklődéssel elkezdődő, majd később lázassá fokozódó délszomj immár lecsillapul. A forradalmak korának egynézőpontu, pártos igazsága után a figyelem újra az időtlen, örök értékek felé fordul. Az abszolút igazság párja az abszolút szépség: egy szép és igaz gondolat, eszme, alkotás stb. a történelem fölé emelkedik, ahogy Foscolo írja "megtisztul a történetiségtől".

A neoklasszicizmus eme végső állapota a reá következő romantikával mutat rokonságot. A romantikusok abszolútumra, végtelenre való törekvése itt még a klasszikus keretek között marad. A romantikus eksztázis még az antikvitásra irányul, még fegyelmezettebb klasszikus megjelenési formát keres. A vakmerő fantázia és a szigorú szerkesztés legnagyobb egységesítői Keats *Hyperionja* és Foscolo *Le Grazieja* - Goethe elégiái és drámái mellett - a neoklasszicizmus legmagasabb esztétikai csúcsai.

Keats 1817-ben írja egyik barátjának: "Semmiiben sem vagyok biztos csak a Szív érzeményeinek szentségében és a Képzelet igazságában. Amit a Képzelet mint Szépséget megragad, annak igaznak kell lennie - akár létezett az a valami már előbb is, akár nem -, mert mindegyik szenvedélyünkről ugyanazt gondolom, amit a Szerelem szenvedélyéről: a legmagasztosabb mivoltukban mindegyikük az esszenciális Szépség megteremtője."³⁵ /1817. nov. 22./ "Mert örök törvény - mint a *Hyperionban* tanítja -, hogy mindig a legszebb a leghatalmasabb;"

Az antik példa, a képzőművészeti ihletés és a szép és igaz tana utoljára Keats költeményeiben találkoznak.

Keats huszonegy évesen látta meg először a Pheidiaz készítette híres frizeket a Parthenonról. A British Muzeumba került domborművek Keats számára az első közvetlen találkozást jelentik az imádott, de addig csak illusztrációkból

ismert görög művészettel. "...ez itt a fájdalom csodája már,
/ hogy összeforr: mit vén idő harap, / görög fenség, - taj-
tékos tengerár, / a nagyság órjas árnya és a nap."

Az Óda egy görög vázához című vers ihletője a Winckel-
mann által is leírt Borghese-váza.³⁶ Keats valószínűleg csak
reprodukciókból ismerte ezt a vázát. A versben a konkrét
tárgy művészi motívumai jelennek meg egymás után, mint amikor
valaki kezébe vesz és körbe forgat egy vázát. Minden művészi
motívum érzelmi hatást vált ki a szerzőből: a költői ihletben
eggyé válik a valóságos tárgy az általa kiváltott gondolatoke-
kal. E vers végén csendül fel az antik üzenet:

"A Szép: igaz s az Igaz: szép!" - sohse
áhítsatok mást, nincs főbb bölcsesség!"

Keats uj sebekkel égő uj kor eljövételét profétálja:

"Ahogy...mi Égen s Földön tulateszünk / tömör, szép forma,
szabad akarat/s barátság dolgában, s a tiszta élet / ezer
jelével - úgy lép a nyomunkba / egy friss tökéletesség,
gyönyörűbb / erő: bennünk született, de sorsa, / hogy felül-
muljon minket, mint ahogy / a vén Sötétséget mi tulragyog-
tuk;" /Hyperion, második könyv/

+ + + + +

A neoklasszicizmus és a romantika közötti átmenet jel-
legzetes alakja a festő Joseph Anton Koch. Koch pályájának
első felében tájképein a hősit és a monumentálisat egyesítette.

Főleg az alpesi táj ihlette képein ábrázolt természeti jele-
net ^{nem} tűnik valóságnak. A festő a valóság egyes elemeinek egymás
mellé és mögé rakásával alkot tipikus tájképeket. E műfajban
a legjellegzetesebb a Heroikus táj szivárvánnyal című kép 1805-
ben készült. A részletek itt harmónikusak vannak elrendezve,
az egész képen "árkádikus" béke ül, a kompozíció higgadt, át-
gondolt. Koch 1836-ban festett Macbeth és a boszorkányok című
festményén "elmozdult" a kép: a heroikus táj nyugodtan hullám-
zó dombjaiból vad szirtek és kietlen kőhegyek lettek. A dombokon
ember számára lakóhelyül szolgáló antik épületeket látunk, a-
melyek tökéletes épségben vannak. Derék és szép emberek élhet-
nek itt. A félelmetes puszta szirten egy romos középkori várrom
ijesztő, áttört /ezáltal kísérteties/ falai állanak. A korábbi
festményen legfeljebb lágy szellő fujdogál, a fák mozdulatlanok,
a leveleket mozgatja csak a szél. A későbbin vad vihar tépázza
a fákat, így azok félelmetesen hajladoznak, a kép jobb szélén
kettétört fatörzs meredezik azégre, a földön letört gallyak.
Ami az 1805-ös képen még idilli tó, amelyen antik ruhába öl-
tözött emberek csónakáznak, az az 1836-oson tomboló vihar dulta
tájtéklő tenger. A fehér fátyolfelhőből és a szivárványból sötét-
szürke, sárkányalaku viharfelhő lett, ami hosszú sorban tekergő
boszorkányok menetét lövelli a tájra. A Heroikus táj pásztorai
furulyáznak, őrzik a békésen legelésző nyáját, vagy csónakáz-
nak és sétálnak. A Macbeth-képen ijedt lovakat látunk, az egyik
- Macbeth lova - felborzolt sörénnyel vicsorit az egy palást alatt

a tengerparti sziklán álló három boszorkányra. A másik ló nem engedelmeskedik gazdájának, csökönyösen megfeszíti mellső lábait, látszik rajta a félelem. A kép középponti jelenete két – kompozíciós szempontból is – ellentétes csoportra oszlik. A mozdulatok egymás ellen irányulnak. A boszorkányok Macbethre és társára mutatnak, míg ezek az előbbiekre. Mégis egységbe van komponálva ez a jelenet: a boszorkányokat takaró palást Macbeth sisakjának az ivében folytatódik, majd a pajzs és a ló farka viszi tovább tekintetünket, végül a ló lába és a letört faág visszavezet a boszorkányokhoz.

Mindkét kép ugyanazon elemekből épül fel, hatásukban mégis ellentétesek: azonos eszközökkel egy világra más atmoszférájú művet hozott létre a művész.

II/6. A Neoklasszicizmus magyar vonatkozásai

A XVIII. századi klasszicizmusok rendszerébe, ahol a neoklasszicizmus fontos, önálló helyet kap, először Szauder József³⁷ építette bele a korszak magyar irodalmát. Szauder Mario Praz, Attilio Momigliano és Walter Binni tanulmányainak ismeretében és felhasználásával, a Felvilágosodás eszmérendszerén belül három klasszicizmus különböztet meg: a horatiusi, a modernebb voltaire-i és a neoklasszicizmust. A magyar irodalomra is lényegében ugyanezeket alkalmazza: itt deákos, felvilágosult és neoklasszicizmusra tagolja szét a XVII. szá-

zadtól a XIX. század elejéig tartó irodalomtörténeti korszakot. Az első, az iskolás klasszicizmus irányzata a magyar irodalomban "semmiféle jelentős konkrét művészi szintézist nem eredményezett". Az ide sorolható költők versírói módszere és stílusa "antikos és köznapi képekkel, olcsó hasonlatokkal teletömött, néha játékos, többnyire nehézkes és pedáns barokk".³⁸ Az időben ezt követő klasszicizmus magas esztétikai eredményeket hoz, A "magyar felvilágosodás jellegzetes eszmeiségét kísérő klasszicizmus Bessenyei György fölléptétől /1772/ kezdődik, és Csokonai nagyszabásu lírai-epikai életművében bontakozik ki /1793 és 1805 között/."³⁹ E korszak már az "európai" színvonalu művek létrejöttének az ideje. Bessenyei utja a Pope-fordítástól, a "fêtes galantes"-ok rokokó-klasszicista stílu megénekelésétől ivelt a franciás klasszicista, de nemzeti tárgyú tragédiákon, esszéken, röpiratokon keresztül a tudomány és művészet kölcsönös kapcsolatának elméleti tisztázásához, egy magyar tudományos akadémia megteremtésének a tervezetéhez. Szauder Bessenyei gondolatmenetének lényegét abban látja: "a közboldogság eléréséhez a tudományt kell mennél szélesebben elterjeszteni, ám de ez csak az anyanyelven lehetséges, az anyanyelvet pedig hozzá kell igazítani a magyarországin kívül előbbre haladt idő, dolgok, tudás változásához, a gondolat /= tudomány/ és közlés /egyenlő nyelv/ nem választható el egymástól a szüntelen fejlődés átalakulás folyamatában."⁴⁰

A fejlődés következő fokát képviseli Csokonai Költészete. "Csokonai többféle ízlésirány összefoglalója, ...a klasszikusan letisztult lírai alkotás egységébe szerveződik a több irányból jövő hatás."⁴¹ Csokonai a hagyományos magyar ének-költésű formákon alapuló költészetére az olaszos rokokó, a franciás építre és discours, valamint Young és Hervey kozmológiája hatott.

Irodalomtörténeti szempontból a felvilágosodottra a neo-klasszicizmus következik. A magyar neo-klasszicizmus vezéralakja, a fiatal Csokonai mestere, Kazinczy Ferenc. A felvilágosodás racionalista propagandistája, és a klasszikus formák között is szentimentális lázadó Kazinczy Gessner Idilljei és egy Werther-utánczat fordításával vált ismertté. Az 1790-es évek körül a polgári gondolat diadaláért küzdött, majd /95 után/ utja a jelenkorból a legrégibb mintaszerű és lezárult művészet világába vezetett. "Winckelmann eszméi a magyar nyelvnek az antik klasszikusokhoz való modellálásával kapcsolatban sugallják Kazinczy gyakorlatát: az utánczás szükségszerűségéről győzve meg őt."⁴² 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 ujitva meg, egyszerre küzd az irodalmi nyelv egységének és az azonbelüli stiluselemeknek, az integrációnak és a differenciációnak megteremtéséért."⁴³ A neo-klasszicizmus az írói szabadságot, a szépirodalom autonómiáját hirdeti,

ezzel a romantika felé közeledik.

A nemzetközi és a magyar neo-klasszicizmus természetrajzának leírását Vajda György Mihály A francia forradalom, a neoklasszicizmus és Csokonai című tanulmányában olvashatjuk. A szerző a magyar vonatkozások bemutatásakor kijelenti: "A neo-klasszicizmusnak... elvont és speciális elveit a kortárs magyar irodalomban jórészt csak Kazinczy Ferenc értette meg és részben fogadta el a saját elveiül is."⁴⁴ Némely ponton Csokonai is érintkezik a neo-klasszicistákkal, ámár alapvetően "felvilágosodott klasszicizmus" képviselői közé tartozik. Az "átfedések" elsősorban a /pszeudo/-folklor és a népköltészet, az új, személyes líra áradása, és a rezignáció költői felhasználásában vannak.

Mindenesetre – tegyük hozzá ennyit – mind Csokonai, mind Kazinczy eleinte az 1750-es, 60-as évek európai "modern" kulturális-irodalmi légköréhez kapcsolódik, az olasz arkádiához, a rokokó költészethez /Metastasióhoz, Gessnerhez stb./. Pontosan ahhoz a környezethez, amelyben a neoklasszicizmus végülis kialakult. A neoklasszicizmus későbbi alakulásával Kazinczy életműve mutat figyelemreméltó hasonlóságokat.

Kazinczy Canova szobrairól készült gipsz-kópiákkal rendezi be szobáját. S a kialakuló új magyar irodalomnak képzőművészeti alapon szeretne programot adni. "A'melly Országban még nem virágzik a'Festés és Faragás, ott első kötelesség az, hogy réz metszetekkel és olajfestéses coppiákkal 's Gipsz ab-

guszok által ébresszük-fel az alvó geniet. A'poetai munkákban ennek substitutjai a'fordítások..."⁴⁵ Szobrok, festmények /és az ezekről készült metszetek/ éppugy ihletik Kazinczy verseit, mint az irodalmi alkotások. Sőt, Goethét a plasztikus modellálás és a világos körvonalak irodalmi felhasználásáért tartja a legnagyobb német költőnek.⁴⁶ Több olyan verset ír, amelynek célja egy-egy képzőművészeti alkotás irodalmi formában való újbóli megjelenítése volt. Az Apollon című epigrammáját a Vaticani Apollón világhírű szobráról írta, szinte szó szerint idézve Winckelmann gondolatait. Az Antinous-t pedig az ugyanilyen című római szoborra, "az ókorból ránkmaradt legbájosabb alkotásra" írta /Winckelmann/. A kortárs Canova hatását mutatják az alábbi versek: Psyche a lepével, Iphigenia /Egy gyermek sirkövére/, Amor az oroszlánon. A festők közül Correggio XVI. századi olasz festő képe inspirálta a Io és Jupiter-t, Carlo Dolci "képére van írva" a Dolce Madonnája című epigramma. Még néhány vers e témekörből: Laocoon, Venus Callipygos, Anch'io pittore, Ninon képe, Ferenczy Graphidionára, stb. Ezekre még a III. részben visszatérünk.

III/1. A neoklasszikus halál-szemlélet kialakulása

P. Van Tieghem *Le Prérromantisme* című könyvében a XVIII. század második felének sirköltészetét angol példákra vezeti vissza. Young, Hervey és Gray műveit - szerinte - fordították és adaptálták a francia, olasz költők. "... si l'on mesurait l'influence d'un livre au nombre et à la chaleur des protestations d'admiration dont son auteur est l'objet de la part des gens de lettre ses contemporaines, on serait en droit d'affirmer que peu d'influences ont égalé celle de poètes comme Young, Hervey et Gray."¹ Nehezen elvitatható, hogy az angolok valóban jeletős mértékben befolyásolták a román nyelvű országok sirköltészetét, ennek ellenére mi fontosabbnak véljük a belső fejlődés jelentőségét. A halál neoklasszikus ábrázolása nem az angolok inspirálta preromantikus példákra alapul; /ámbár szentimentális elemeket is magába sziv/. Az új, neoklasszikus halál-szemlélet döntő ösztönzést kapott a XVIII. század közepén meginduló antikizáló mozgalomtól: a "megszépült" halál plasztikus dekorativitást kap. Ez az esztétikum etikus tartalmat fejez ki: nagyságot, hősiességet, erkölcsi tisztaságot. A halálnak ez az új szemlélete szembe is helyezkedik a protestáns lelkesek szenvedélyeket felszító szertartásaival.

A XVI. században az Ellenreformáció idején a sirontuli látomásokat és borzalmakat bemutató barokk halál-ikonográfia do-

minál. E korszakban a hatalmát restaurálni kívánó egyház törekvése a hívők visszahódítására irányul. Ennek egyik nem jelentéktelen eszköze a halállal való fenyegetés volt, felhívás a penitenciára. A halál itt - ikonográfiájában is - rettenetes, rémitő jelkép. Loyola Ignác és kommentálói az érzelmekre és a képzeletre igyekeztek hatni: a halált a lehető legijesztőbb színekkel festették le. Loyola Ignác *Exercitia Spiritualia*-i erősen hatottak az irodalomra és a képzőművészetre. A könyv ötödik elmélkedése a Pokolról szól. A szerző totális hatást akar elérni, ezért minden érzékszervhez egyszerre szól. A szem a Pokol tüzeit látja, az ördögöket, az égő testeket; a fül a jajveszékelt, a szitkozódást hallja; az orr a rothadás bűzét szagolja. A jezsuiták képzeletben végighordozták hiveiket a temetőkön, megmutatták és megérinttették velük a szétszórt, oszló testeket. Rövid időn belül a memento mori az ájtatosság elengedhetetlen kelléke lett, s a meditáció egy koponya fölött a vallásos magatartás kifejezője. A festményeken szerzeteseket látunk, akik egyik kezükben a breviáriumot tartják, a másikban pedig egy koponyát. A feszület mellett is általában megjelenik valamilyen vészjósló embléma. Példaként álljanak itt id. Pieter Brueghel: *A halál diadala*; Hans Baldung Grien: *Az emberi élet korszakai*; c. festményei és Bernini: VII. Sándor siremléke. A XVI-XVII. századi keresztény Európában olyan egzaltált érzékenység fejlődik ki, amely a középkor végével mutat rokonságot. Sőt, a halál képe most talán még félelmetesebb, mint a XIII-XIV.

században. A pisai Camposantóban látható *Il Trionfo della morte* című képen látjuk ilyen borzalmasnak bemutatva a halál: a lovak a felnyitott koporsók előtt félrefordítják a fejüket, a levegőben ördögök marcangolják a testeket. A reneszánsz sirok - antik példák alapján - elkerülték a borzalmak ilyen ábrázolását, derűtségbe, bájba öltöztették az emlékműveket. Ehhez hasonló fordulat következett be a XVIII. század közepén is. A XVI. század végétől a XVIII. század elejéig a templomi síremlékek ritkán nélkülözték a Kaszást, a koponyákat, a csontvázakat.

A szószékről Bossuet fenyegette az eltévedésre haljamos báránycákát, a *Sermon sur la mort* így kezdődik: "Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau ... je ne pense pas que des chrétiens doivent refuser d'assister a ce spectacle avec Jésus-Christ". Bossuet szónoklataiban minduntalan találkozunk ilyen és ehhez hasonló szuggesztív képekkel. Az Henriette d'Angleterre halálára írt gyászbeszéd alapgondolata: az emberi élet önmagában vanitatum vanitas, csak Istenben nyerhet értelmet. "Minden hiábavaló az emberben, ha azt nézzük mit adhatunk a világnak; de ellenkezőleg, minden fontos, ha azt nézzük mi kell Istennek."²

A reneszánsz és barokk halál-ábrázolás közötti átmenet néhány jellegzetes, a neoklasszikusok által is gyakran idézett példáját találjuk Pierre de Ronsard költeményeiben. Ronsard pá-

lyafutásának kezdetén petrarkizáló szellemben ír verseket: A maga választotta sirről címűben a természetet dicsőíti, ott egy örökzöld fa lombja alatt vágya elpihenni, azt szeretné, ha a pásztorok időnként meglátogatnák őt, italáldozatokat mutatnának be a szőlőindák befonta sirjánál, közben édes égi manna hull május éjszakán. A költő maga hallgatatlan, azzá teszi műve, mit a félvilág énekel, "ki már a boldog / szellemek közt mosolygok / örök lakóhelyem mezőiben", ahol örökre ragyog a tavasz. Ez a bukólikus hangulat Chénier néhány versében tér vissza, sőt, mint Paul Hazard³ írja, Chénier-t sepulkrális hajlama hozza kapcsolatba Ronsard-ral. Ronsard a Himnusz a halálról-ban még isteníti a "jó anyát", aki elveszi a hitvány test nyomoruságait, s mindig új életet ad az állandó anyagnak. A vers utolsó két sora: "Köszöntlek, kedves és jó Halál, mostoha / végünk kínjainak békítő orvosa!"⁴ A későbbiek során Ronsard véleménye módosul e kérdésben: a Csak csont vagyok ma már-ban a költőre dárdás vad halál zörget, elborzad saját sirontuli állapotára gondolva. Minden reménytelen, a test szétmállik, csak a társak vigasztalása jelent némi enyhülést. Egyre félelmetesebb lesz a halál.

III/1-a. A XVII. századi sirköltészet

A XVII. század elejének sirköltészete keresztény-spiritu-alista köntösben áll előttünk. Francois de Malherbe költeménye-

iben tulsúlyban van a halál borzalmainak a leírása, még ijesztget a siron tuli látomásokkal, ahol mindenben az enyészet üli torát, még visszaél a képzelettel; de ebbe az alaphangba belevégül már valami más is. A fájdalom ellen az észt invokálja, s az ész erősebb a bánatnál /Consolation a M. du Perrier/. A Zsoltár-parafrázis-ban a halál előtti egyenlőség gondolata foglalkoztatja. A foledés egyaránt semmivé teszi a világbirákat és szolgálkat. "Ött a világbirók, békebirák s a fényes/hadistennek neve egyszerre semmivé lesz;/ nincs már hírük se, ha nincs többé jogaruk;/ s velük együtt zuhan majd a közös bukásba,/ ki szolgálként imádta / szerencse csillaguk. "⁵ A halál a név, a túlélők emlékezetének a megsemmisülése. Chénier jól ismerte Malherbe verseit, melyeknek egy fennmaradt kötetébe Chénier kommentárokat írt.⁶

Francois de Maynard költeményeiben arra tanít, hogy "Iszony nélkül tekintsd a dolgok földi sorsát." Verseinek gyakran visszatérő motivuma a férjét sirató özvegy és egy idősebb férfi szerelme: zsarolhatja-e a mult a jelent? "S a holt, akit siratsz meggátolhat-e abban, hogy hűségem dícsérd..?" A költő halála után erdei sirban szeretné pihenni: "Erdők hűse alá azért rejtőztem én: / kitarhassam magam a széles nagyvilágnak".⁷ A természeti környezetben lévő sir és a költői halhatatlanság kontrasztja, Ronsard-hoz hasonlóan, náca is megfogalmazódik.

Ugyanerre a kettősségre épül Pierre Patrix sírfelirata

című verse. Az epitáfium arról tudósít minket, hogy a túlélő barát emlékezése, a név fennmaradásának a vágya olcsó sírelék-közhelyek. Ehelyett sokkal többet érne a büntelen élet: "Mily boldog lehetett volna, ha szánva-bánva bűnét / bűnét megismeri s jobb utra tér utána!" A bűnös élet következményeitől való félszem, a halál előtti bűnbánat Maynard számára is megkönnyítene az átvonulást: "Milyen boldog s bátor volna e perc, ha / egész életem a pusztában a keresztfa / árnyéka alatt sirtam volna át!"⁸

Théophile de Viau műveiben többször találunk példát funerals motívumokra. Írt egy hosszú értekezést a lélek halhatatlansága címmel. /Traicté de l'immortalité de l'ame/, ahol a keresztényt a pogánnyal kereri, és azt igyekszik bebizonyítani - inkább érzelmi, mint értelmi meggyőződésből -, "Ce que nostre espoir a de beau / Est enfermé dans le tombeau".⁹

A francia sirköltészet egyik új, a neoklasszicizmus felé mutató motívumát találjuk meg Tristan L'Hermite verseiben. A nappal virágzó, zöldellő táj / Két szerelmes sétája/, ahol émorok játszadoznak, nimfák táncolnak; éjjelre azonban minden átalakul / Hanyatlóban van a nap/, s az "elemek és a fák / fölöltöznek gyászruhába." A költő álomszerű bénaságban bolyong a temetőben, ahol bagoly huhogását hallja, s megosuszik a lova lába. A Sorsonnak vége van című versében "a sápadt, rideg Halál / ajtómon reszketős csontlábával bezörget." A Temető címűben elismétli ezeket a közhelyeket, a szerelem jelenléte itt

valamit enyhít a félelmen.¹⁰ "Avec lui, la poésie des cimetières s'installe dans notre littérature à la faveur de la plainte d'amour."-írja e vonatkozásról R. Michéa.¹¹ L'Hermite Sur un tombeau-jának két verssora meglepő módon változtatja meg, azt a jól ismert ókori szimbólumot, hogy a Párka elvágja az élet fonálát: "La Parque n'a coupé nostre fil qu'a moitié, / Car je meurs en ta cendre et tu vis dans ma flame."¹² Nehéz lenne eldönteni, hogy a halál és túlélés-eszme új megfogalmazása-e ez a két sor, vagy egyszerűen csak egy költői kép, kifejezés. Mindenesetre e gondolat ilyen és ehhez hasonló megfogalmazásával egyre gyakrabban találkozunk.

A nyugalanság és a sötétség uralja Saint-Amant költeményeit. Az Ode sur la Solitude-ben és a Contemplateur-ban - a "genre sombre" előérzetére - félelmetes, elátkozott öreg kastélyt állít elénk. /Ezzel, Michés szerint, a költő a "renaissance gothique" előfutára latt.¹³/ Saint-Amant a Contemplateur-ben ezen kívül Michelangelo: Utolsó ítélet című képét is leírja "Tout est détruit, et la Mort mesme / se voit contrainte de mourir." A halál halálának gondolatát újabb borzalmak váltják föl. Enyhülést hoz viszont a lélek kozmikus kteljesedése. A megváltozott nézőpontból a földi szorongások elmúlnak. Le tombeau de Marmousette-ben fölmerül a szép halál és gyász lehetősége; másutt farkasemberek vonítanak a temetőben, a Hold fantomként vibrál. A halál gondolata gyakran látogatta ezt a látomásos, rögeszmés embert, aki a legszebb nyári napon sem látott mást

a Tuileries-ben, mint "arbres infortunez tous degouttans de pleurs".

Az állandóna regenerálódó természet és az ember örök pusztulása egyelőre még mint föloldhatatlan ellentét jelentkezik. Ez az ellentét a XVII. század 40-es, 50-es évek festészetének is legizgalmasabb problémája. A feloldás első határozott lehetőségét pontosan a festészet kínálja.

III/1-b. A halál motívuma a XVII. századi festészetben

A XVII. század sokirányú festészeti törekvései közül mi csak azokat említjük itt, amelyek témánk szempontjából valami újat hoztak, illetve a kortárs irodalomhoz hasonló jegyeket hordoznak.

A spanyol udvari festő, Francisco de Zurbarán képeit eksztatikus vallásosság jellemzi, ezt azonban naturalisztikus módon jeleníti meg. Festészetének két egymás mellett élő jellegzetessége a józan realizmus és a misztikus fanatizmus. Az Assisi Szent Ferenc című képének /1639/ barna ruhás alakja kezében egy köpönyát tart, tekintete az ég felé fordul. A jelenet a szent lelkiállapotát akarja ábrázolni, örök beszélgetését Istennel. /A középkor és a reneszánsz határán álló festő, Giotto Szent Ferenc számára természetes az Istennel folytatott beszélgetés. Giotto figurái valóságos élő emberek, akik számára az isteni csoda jelenléte hétköznapi esemény./

Zurbarán festményén a térdelő és előrehajló Ferenc alakja át-
lósan felezi a képet. A bal felső sarokban egy távoli termé-
szeti jelenet válik ki a sötét háttérből. A derengő fényben
lágy dombokat, zöldellő fákat látunk. Ez a gyenge világítás
képezi Ferenc élesen megvilágított alakjának az ellenfényét.
Ebből következtethetünk arra, hogy az alakot nem természetes
fény világítja meg, hanem egy égből jövő misztikus "isteni fény"
sugárzik a reá tekintő szentre.

A Szent Bonaventura halála szintén diagonális felépítésű,
itt halott fekete feje és a fehér lepedő ellentéte, fejezi ki
azt a "naturális miszticizmust", ami az egész korszak festé-
zetének egyik leggyakrabban alkalmazott festői kontrasztja.

Jacob van Ruisdael tájképein a természeti elemek a fák,
a víz, a felhők villámmal, feszültséggel telítődnek, egy olyan
drámát fejeznek ki, amely a táj változásának minden pillana-
tában végbemegy. A valóság egy kiélezett, feszült jelenetét
realisztikus eszközökkel állítja elő a festő. A Tölgyerdő a
tavon nimfákkal című képén egy hatalmas tölgyfa tör erőtelje-
sen az ég felé. A vízszintesek /tó, vízi növények/ és függőle-
gesek /fák/ merőlegesére épülő kép kompozíciós nyugodtságát
megbontja egy halott ivű fatörzs. Ez egy élettelen törzs, a-
mely letört ágaival nyújtózik fölfelé, mivel azonban a víz gyö-
kerei közül kimosta a földet, így arra íteltetett, hogy hama-
rosan belezuhanjon a vízbe. A szimmetria, a kompozíciós egyen-
súly fölborulása feszültséget idéz elő a nézőben: egy pillanat

mulva - szinte látjuk - a fatörzs vízbe dől. Az izgalmat éles fényhatással is fokozza a festő: az egyenletesen megvilágított sötétzöldes háttér előtt éles, fehér fény esik a kiszáradt fatörzsre. A tájkép a maga közvetett eszközeivel sugározza a drámaiságot, az élet és a halál konfliktusát.

Riusdael Zsidó temető című képén a kiszáradt fatörzset a sírok mellett láthatjuk. A festmény az élet hiábavalóságát, a vanitatum vanitas érzését akarja kifejezni. Az összedülő sírok, a háttérben lévő romok, a kiszáradt fa, a patak, mely a szarkofágok között esordogál min-mind az élet mulékonyságát érzékeltetik. A sötét tónusu kép egy-egy elemére éles fény esik. A Hold világítja meg a néző felől a szemben lévő felhőket, néha megvillan valamelyik szarkofág egyik sarka vagy éle, különös élességgel esik ez a fény a középpontban álló vakítóan fehér sírlapra és a kiszáradt fatörzsre. A sötét háttér előtti éles villanások félelmet keltenek, ellenségesnek, ismeretlennek tűnik ez a vidék, ahol az ember, emberfölötti misztikus erők játékszere.

A halál és a hedonizmus David Teniers: Szent Antal megkísértése című képének két egymással összefüggő eleme. Az egész jelenetet egyenletesen világítja meg a Nap fénye, nincsenek éles fény-árnyák kontrasztok, a világosbarna szín dominál. De ezt a derűsnek tűnő képet szörnyű állatok, manók és csontvázak népesítik be. A szerplők egy sötét barlang bejáratánál állnak, innét kilátunk fátyolfelhős égre, ahol madarak repkednek, s a

táj zöldell. Maga Szent Antal a bejáratnál, ereklyéi előtt áll. A feszület, a koponya, a homokóra elengedhetetlenkellékei az ájtatosságnak. A halálnak ez a "napsütötte" ábrázolása sokkal természetesebb és kevésbé ijesztő mint a spanyol vagy a holland festő esetében.

Itt kell megemlítenünk Guercino: Petronella temetése című festményének kettős cselekményét. Alul a szent tetemét kiemelik a sírból, fent ugyanőt látjuk életre kelten, amini egy isteni ifju fogadja. Goethe Itáliai Utazásában felbecsülhetetlennek nevezi a képet.¹⁵

Guercinoénál is többre becsülte Goethe Claude Lorrain művészetét. Immár az öreg költő jellemzi így a Rómában élő francia festőt. "A képek a legnagyobb igazságot tükrözik, de semmit a nyers valóságból. Claude Lorrain fejből ismerte a reális világot a legapróbb részletekig, és eszközül használta fel, hogy szép lelkének belső világát kifejezésre juttassa. És ez éppen a valódi eszményiség, amely a reális eszközökkel úgy tud élni, hogy az előtűnő igazság valóságként hat."¹⁶ Zurbarán képein - mint megállapítottuk - naturalisztikus ábrázolásmód egy eksztatikus lelkiállapotot tükrözött. Claude Lorrain esetében a szép lélek eszményi világot teremt, ami a nyers valóságon túlmutatva reális eszközökkel tükrözi az igazságot.

A hívó lélek szép lélekké, a naturalizmus eszményített természetté alakul. Az átalakulást jól mutatja Claude Lorrain szintén Szent Antal megkisértése című képe. Képeinek jól ismert

elemeiből itt egy teljesen más hangulatu művet fest: a természet, a mitológiai alak és az architektúra hármassága, ami más képein kissé bágyadt természeti jelenetet alakít ki, itt tragikussá válik. Ezt elsősorban fényhatásokkal éri el: a többfelől jövő, romokon áttűző éles világítás, Szent Antal fejére és kezére eső külön fény, a félig kiszáradt fa még a XVII. század fentebb vázolt festészeti törekvésével mutat rokonságot.

Azonban nem a Szent Antal megkísértéséért szerették Európában mindenütt Claude Lorrain-t. Hanem azokért a képeiért, amelyek a klasszikus multat álomszerű látomásban jelenítették meg. Legjobb festményeit aranyló fény világítja meg gyöngédesen, s ezüstös csillogású levegő lengi körül. A római Campagna tájait járta, az ottani természet megragadó délvidéki színárnyalatai és a dicső mult fenségét idéző architektúrák összekapcsolása hosszú ideig példát adott a képzőművészeknek és a költőknek.

Az Arkádiai táj-ban lágyan hullámozó mezőkön pásztorok őrzik állataikat. A lenyugvó Nap egyenletesen világít, semmi sem kap különösen erős fényt, semmi sem marad teljesen sötétben, csak tónuskülönbségek vannak. A monumentális tájban, az antik romok között szinte elvész az ember: esetenként csak alaposabb vizsgálódás után veszünk észre egy-egy embert vagy csoportot. Ez a hatalmas természet azonban barátja a parányi embernek, táplálja és gyönyörködteti, ugyanugy mint a harmadik elmaradhatatlan kellék, az antik épület.

Az Aineasz Délosz szigetén közepén ugyanabból a tőből két

fa hajlik kétfelé: balra egy kikötőt és a nyugodt tengert látjuk, jobbra Aineaszt társaival. Itt a tengerparton áll egy kör-alaku, kupolával fedett épület, amelyhez előről timpanonos lezárású oszlopsor kapcsolódik. Ez az épület alighanem a római Pantheon mintájára készült, s itt nyugszanak a nép legkiválóbb férfiai. A természet és a halál nem ellentétek többé: ez a Pantheon harmónikusan illeszkedik tájba. A Rómában dolgozó Claude Lorrain, aki képein mindig lefest egy-egy antik épületet, napi sétái közben tanulmányozta a Via Appia Antica két oldalát kilométereken keresztül szegélyező sírokat. Az ókori pogány tombák ragyogó természeti környezetben, pineák, ciprusok, tölgyek alatt helyezkednek el. Körülöttük élénkzöld fű, sokszínű virágok - a sírok körül minden a teremtetést dicséri: a buja vegetáció feledteti az elmúlást.

Ugyancsak Rómában élt a másik nagy XVII. századi francia festő Nicolas Poussin. Fogadott hazájában Poussin szenvedélyes hévvel tanulmányozta a klasszikus szobrokat, remélvén, "hogy szépségük erejétől vezettetve visszatalálhat az ártatlanság, a romlatlan méltóság réges-rég elveszett tájaira"/E.H. Gombrich/. A másik nagy élmény számára is a Róma-környéki ragyogó táj, benne a régiek épületei: falak, vízvezetékek, sírok.

Az árkádiai pásztorok nyugodt és verőfényes időben, egy zöld, ligetes mezőn egy sirra bukkantak. A sírkő belesimul a tájba az élő növények között. Az alakok: három szép ifju és egy gyönyörű nő csendes mélabuba merülve betűzik a feliratot: Et in

Arcadia ego. A XVII. században is rendkívül népszerű pásztori költészet hősei ime a festményeken szintén megjelennek. A képen az alakok egymásnak felelő nyugodt mozdulatai mintha gondolatokat fejeznének ki; a gesztusok töprengéssel válaszolgatnak egymásnak. A kompozíció egyszerűnek tűnik, de ez az egyszerűség rendkívüli művészi tudatosságból fakad. Csak ilyen tudás hozhatta létre a békés nyugalom e nosztalgikus látomását, amelyben, úgy tűnik, a halál elvesztette iszonyatát. A halál, a pusztulás a természet örök körforgásának elidegeníthetetlen része: Poussin az Ovidius-illusztrációban, az Ekhó és Nárcisszusban fejezi ki legköltőibben a természet, a halál és az ember kapcsolatát. A virágzó természetben háromalak van: a kis pufók Amor, a hanggá változott Ekhó és a virággá változó Nárcisszus. A gyönyörű életteli alakok kíváncsisága teszik halált, a kép sokkal inkább a szerelem és születés apoteózisa, mint az elmúlás bemutatása.

Poussin Lamentáció és Phocion temetése című képei az előbbihez hasonlóan a tartalmában fájdalmas, de megjelenítésében szép halál lehetőségét vetik fel.

Claude Lorrain és Poussin e vonatkozásban a neoklasszicizmus előfutárai, Winckelmann gyakran hivatkozik rájuk, a neoklasszikus festők pedig tőlük tanulták meg a természetábrázolását.

III/1-c. A halál-motívum a XVIII. század első felében

1693-ban Mme Deshoulières francia író nő egy költeményt ír

a barátságról. A "Réflexions morales sur l'envie immodérée de faire passer son nom a la postérité" szerint a jelen pillanat évezése helyett azon fáradozunk, hogy nevünk fennmaradjon halálunk után is; mivel azt hisszük: ezáltal tudunk megmenekülni a teljes pusztulástól. Csakhogy, mint írja, amikor leszállunk a holtak tartózkodási helyére, a dicsőség nem követi árnyainkat. Ezért minden ambícióinkat arra kell koncentrálni, hogy barátaink szívében éljünk tovább: "Je conciens que rien n'est plus doux / Que de pouvoir sûrement croire / Qu'après qu'un froid nuage aura couvert nos yeux / Rien de lâche, rien d'odieux, / Ne souillera notre mémoire; / Que, regrettés par nos ami, / Dans leur coeur nous vivrons encore."

Az író szerint a teli marokkal szórt jótétemények teszik halhatatlanná az embert. Istente vonatkozásban a többi ember, a barátság helyettesíti. A társadalom számára adott jótétemények, abban a reményben születtek, hogy az adakozó emléke örökké éljen. "D'ou vient que, pour avoir un grand nom dans l'histoire, / Ils ont a pleines mains répandu les bienfaits, / Si ce n'est dans l'espoir de rendre leur mémoire / Illustre et durable à jamais?"¹⁷

A sir ilyen szentimentális koncepciója itt jelenik meg először; a társaikkal való foglalkozás, a barátság majd Foscolónál kap magasabb esztétikai szintű megfogalmazást.

Chaulieu epikureista ihletésű költeményeiben az élet örömeit hirdeti, az elmulás fölötti mélabuval kiegészítve azt.

Költeményeiben az a meggyőződés hajtja, hogy Isten nem az a rettenetes büntető, akinek gondolják. Három *Sur la mort* című verset ír: az első alcíme: conformément aux principes du christianisme; a másodiké: conformément aux principes des épicuriens; a harmadiké: conformément aux principes du déisme. Az alapinspiráció mindegyikben ugyanaz marad: Isten egy könyörületes atya, aki nem ítéli örök tűzre teremtményeit, akiket az ő lehellete bontott ki az anyagból. Isten nem bosszuálló, ahogy gyerekkorában tanították neki. "Un Dieux, qui par son choix au jour m'a destiné, / A des feux éternels ne m'a point condamné."

A második versben az antik példákra hivatkozva, a természet törvényeiben való megbékélés vigaszát nyújtja. A természet itt azonos Istennel, a sirra ámorok gyűjtenek virágot. "Un léger crayon des lois / Que la prudente nature, / Dictait en Grece..." A halál egyszerűen az élet vége, egy biztos menedék, minden rossz elmulása. A halálban nincs semmi rettenete: a halál csak álom: "Ce n'est qu'un paisible sommeil, / Que, par une conduite sage, / La lois de l'univers engage / A n'avoir jamais de réveil." A halál és az álom összekapcsolása, a görög példák alapján, majd a neoklasszikus halál-ábrázolásoknak lesz állandóan visszatérő motivuma.

A harmadik versben azt írja Chaulieu: édes reményekkel hal meg mivel Isten kebelében örök és biztos menedéket talál, elhagyván ezt a gyászos helyet. Van a versnek egy sora: "Dans le fond de mon coeur je lui /mármint Istennek/ batis un temple",¹⁸ amely szinte azonos Keats *To Psyche* című versének egyik gondolata-

tával: "Yes, I will be thy priest, / and build a fane / In some untrodden region of my mind .." Ez a gondolat Foscolo Le Grazie-jában is megvan. Mégsem mernénk hatásról beszélni, úgy gondoljuk: Isten, ember és természet új viszonyának frappáns, egymástól független megfogalmazásáról van szó.

Még egy érdekes analógia: Chaulieu szerint az emberi értelem eloszlat minden rémületet, amivel egy rosszul felfogott vallás körülvette a halált. Az Egyházellenes racionalizmus ehhez hasonló megfogalmazást kap majd - e kérdésben - Lessing-nál és Herdernél. /Erről alább bővebben szélünk./

Chaulieu versei a XVIII. század végén ismertek voltak Magyarországon is: Kazinczy a Gessner-fordítás /1785/ ajánlásában nevét Petrarcaéval meglegeti együtt. "Szintolyan édes lágy-ságú énekecskéket éneklénék mint Chaulieu, vagy Petrarca..." Csokonai A lélek halhatatlansága /1804/ című költeményében a büntető helyett az irgalmas Isten képe van: Isten egy jó atya, aki megbocsát teremtményeinek: "Ugy van! e bölcs Isten, ez é-lők jó atyja / Még a barmoknak is szívét megnyugtatta."

A XVII-XVIII. század fordulóján - néhány évtizeddel a festészet után - az élet és a halál új, optimista koncepciója fölváltani készül az addig uralkodó pesszimiztát.

A kontinentális irodalmi és képzőművészeti alkotások /elsősorban az Itáliában élő angolok révén/ hamarosan ismertté váltak Angliában is. Az angol kert-művészet francia példákra vezethető vissza: eleinte Le Notre mesterségesen kialakított,

kvadrálisan nyesett kertjei találtak angol követőkre. Ezek a tulzotten szabályos parkok egy idő után unalmassá váltak, s a természet eredeti formáit visszaadó kertek iránti érdeklődés megnőtt. E.H. Gombrich angol művészettörténész írja, mintául saclaudelorraine-i tájkép szolgált: "Angliában a gazdagok ... azon igyekeztek, hogy a természet egy-egy darabját, melyet magukénak nveztek, tehát a kertjüket vagy birtokuk egy részletét, Claude vágyálmai mintájára alakítsák."¹⁹ Egy-egy ilyen park nyugodtan viselhetné a francia festő kézjegyét. Mindez azért érdekes számunkra, mert a későbbiek folyamán a kertekbe, mesterségesen kialakított parkokba valamilyen siremlék is került, mint látni fogjuk.

Ugyanigy kontinentális előzményekre támaszkodik az angol sirköltészet is, ámbár egyre inkább a szentimentális elemeket hangsúlyozva, megváltoztatja azt. A franciáknál ⁹²melévő szépség, nagyság, barátság rovására hamarosan előtérbe kerül a bánat öncélú kultusza, a mulandóság bemutatása. A Pascaltól sokat tanuló Edward Young kijelenti: itt lent minden hiábavaló, az igazi élet a siron túl nyílik csak meg. Young valami gyógyírt akar adni a halandóknak: az élet értékét szállítja lejjebb azért, hogy csökkentse a halálfélelmet. Ez szemben áll a neoklasszikusok törekvésével, akik ugy akarátk eltávolítani a halálfélelmet, hogy közben a tartalmas, nagyszerű életet profétálták, ebben ők szinte kizárólag, kontinentális előzményekre támaszkodtak. Young a Night Thoughts-ban az emberi dolgok hiábavalóságával szembe az örök

megváltás reményét állítja. Th. Gray Elégiájának alap gondolata, hogy a falusi temető egyszerű lakói különbek a nevezetes személyeségeknél. A természeti elírás vagy jelenet és a meditáció a halálról vagy a halál valamilyen szimbólumának együttes bemutatása - az angol sirköltészetnek és később a kertművészetnek egyaránt legfontosabb eleme. Th. Gray kérdése Foscolóé: előlegzi: az emlékmű képes-e biztosítani a halhatatlanságot? "A kósza lelket urna, mellszobor / volt otthonába visszacsalja-e? / Dicséretet meghall-e néma por...?"²⁰ A válasz azonban eltérő: Gray szerint nem, Foscolo szerint igen. Foscolo egyébként a Jacopo Ortisban lefordított egy részletet Gray elégiájából. Az olasz szakirodalom az Ortisban a preromantikus irányzat jellemző vonásainak túlsúlyát mutatta ki. Young és Gray nevén kívül az angol sirköltészet legismertebb alakjai közül Hervey-ét és Parnell-ét kell megemlítenünk.

Nem akarunk részletesen beszélni az angolok hatásáról, mindössze egy-két példát sorolunk itt fel: Bertola: *Le Notti Clementine*; Verri: *Le Notti romane al sepolcro de' Scipioni*; V. Monti: *Sopra la morte*; stb. versek megszületése nehezen képzelhető el az angolok nélkül: a sír, a halál az éjszakával kapcsolódik itt össze. Az angol sír- és éjköltészet sokkal inkább inspirálta a XVIII. század közepe és második fele emocionális / preromantikus stb./ irányzatait, mint a vele egyidőben megalakuló és élő neoklasszicizmust. Ezt bizonyítja az a tény is, hogy azoknál az alkotóknál, akiknél mindkét irány-

zat hatása - különböző művekben - kimutatható; az angol sir- és éjköltészet hatása az emocionális irányzatok dominanciája idejére eső művekben a jelentős.

A magyar irodalomban Young, Hervey és Gray hatása volt erőteljes: Péczeli József 1787-ben lefordította Young Éjtszakai-t, 1790-ben Hervey Sirhalmi és Elmélkedései-t; Farkas K. 1805-ben Grya Tamásnak Egy Temetőkertbe irt Alogyájá-t. Az angolok hatása főleg Csokonai és Édes Gergely, Pálóczi Horváth Ádám művein mutatható ki.²¹

A XVII. századi európai sirköltészetben nem elhanyagolható a történelemmel, a társadalommal érzett intenzív kapcsolat gondolata, ez a halálnak illetve a túlélés-eszmének szociális színezetet ad. A nagy egyéniség / talán a barokk hős-kultusz továbbéléseként/, a hősies, példaadó élet, a barátság záloga lehet az öröklétnek. Míg az angol mintha beleunna mindezekben, és pusztán a természetben, annak örök körforgásában látná a halál utáni lét lehetőségét. Ez azonban nem képes olyan tartalmas vigaszt nyújtani, mint a "társadalmi" öröklét.

Az angol sir- és éjköltészet tehát kontinentális előzményekre támaszkodva alakítja ki saját, pesszimista hangját. Ezek a versek visszakerülve Franciaországba, Itáliába, stb. elsősorban az emocionális irányzatokra hatottak; kisebb mértékben azonban a neoklasszikus költeményeken is felfedezhető, hogy szerzőik ismerték és átélték az angolok műveit.

III/2. A halál neoklasszikus ábrázolása

A régészeti mozgalom újra az érdeklődés középpontjába állította Rómát, a "halottak városát". Az érdeklődők itt egyaránt találtak példát a pogány /római, etruszk, stb./ és a keresztény /a II. századtól egészen a XVIII-ig/ halálábrázolásra. A Via Appián pl. fönt, mint említettük, ragyogó természeti környezetben szép antik sirok állnak, lent a föld alatt ókeresztény katakombák szomorítják el a nézőket. A "pogány" reneszánsz és "keresztény" barokk halál-ábrázolás után újból fölvetődik a kérdés melyiket kövesse a XVIII. század második felének embere. Piranesi sir-metszetei még mindkettőre bőségesen hoznak példákat: egyesítve a keresztényt és pogányt. A "barokkos" Invenzioni di carceri /1745/ félelmetességében lenyűgöző metszetei, borzongató homályt, ismeretlen kínzóeszközöket sejtetnek. Piranesi "roman noir" hatású képei mellett sorozatot gyárt a győzelmi utakat szegélyező /Via Appia, stb./ siremlékekről is: a fenti tragikus nagyságot álmódó sirt a lenti katakombák borzalmassága lengi körül. A Le vedute di Roma, az Archi trionfali és főleg a Monumenta Sepulcralia az antik felé közeledés állomásai. Bőségesen osztogatja az antik siroktól lemásolt szimbólikus jeleket: maszkokat, égő és kialudt fáklyákat, amorokat, stb. Ezek a sir-ábrázolások lassan elárasztották a XVIII. század második felének európai építészetét, dekorációit, a festésze-

tet, szobrászatot stb. Sokan Piranesi metszet-kiadványaiból ismerték meg az antik világ műalkotásait.

Az ókori művészet jelentős mértékben a halottak emlékét, a győzelem pompáját, a nemzet nagyságát és dicsőségét megörökítő monumentumok által élt tovább.

Vajon garantálják-e ezek a siremlékek a halhatatlanságot? A nagyság, a hősiesség, a barátság képesek-e pótolni a keresztény tulvilág-hit vigaszát? A neoklasszikusok igent mondtak erre a kérdésre, szemben pl. az angolokkal.

Róma antik épületei, sirjai a pogány optimizmus jegyében születtek, nem úgy, mint az angol protestáns költők halál-félelemmel teli sir-versei. Az utóbbiak számára a lélek minden, test semmi: földi maradványunk tökéletesen elpusztul. Parnell pusztán hiábavalóságot lát a halottak részére emelt siremlékben; Young szerint nemcsak az ember, de a műve is halandó, sőt az ember másodszor is meghal arcképében, ami őt csak mint élet-kisértet adja vissza. Nem így a latin népeknél és a németeknél, ahol a sírkő a földi halhatatlanságot jelképezi. Az egyén meghal, de érzései öröklődnek, tetteire emlékezik az utókor, sirja, arcképe emlékezteti a barátokat az elhunyt nemességére, jellemére.

Itt kell szót ejtenünk arról is, hogy az ókori sírok egyrésze Rómában etruszk eredetű volt. Igen valószínű: ez a funerális jellegű művészet erősen befolyásolta a költőket. Az etruszk sírokról készült sokszorosított metszetek közké-

zen forogtak, még a faital Herdert is érdekelték ezek a gyűjtemények. Ezeken a képeken a halál csöppet sem félelmetes, zenével, vígsággal emlékeznek a túlélők az elhunytakra. /Vö. Cerveteri, Tarquiniai sirkamrák festményei./

Az 1760-as években egy nagy port felverő vita folyt az antik halál-ábrázolásról. Az előző fejezetben már említett amatőr régész, Caylus gróf egy tanulmányában meg volt lepődve azon, hogy Homérosz a Szarpédón-jelenetben /Iliász, XV. ének/ a halálnak nem a hagyományos jáképeit adta. Lessing védelmébe vette a görög költőt, és megállapította - összhangban a Laokoonnal -, hogy a régiek sohasem ábrázolták a halált csontváz formájában. Erre egy Klotz nevű művészettörténész /Caylus barátja/ válaszol. Mire Lessing egy hosszú disszertációt ír, ebben védi meg téziseit: *Wie die Alten den Tod gebildet* 1769-re készült el. Lessing az eszmefuttatás alatt végig tudós bizonyítékokkal és tekintélyek imponáló számaival zsonglörködik. A régészet iránti szenvedélyes érdeklődését mutatja az is, hogy szinte valamennyi archeológus nevét megenlíti. Szerinte a régiek Homérosz módjára ábrázolták a halált, tehát mint az Alom testvérét /vö. Iliász XVI. ének 682. sor; a jelenetet vázafestményekről is ismerjük/, és ha néha találunk is csont-vázat a görögök plasztikai munkáiban, annak ők más jelentést tulajdonítottak.

A szerző kifejezésre juttatja az Ellenreformáció halál-ikonográfiája elleni véleményét, gyarkan gunyolódva az obs-



kurus olasz Ripán, akinek az Iconologia című könyve egy évszázadon keresztül szállította a kényelmes allegóriákat az európai művészet számára. Lessing a magasztalt pogány derűtiséget a keresztény művészetbe is be akarta vezetni. Véleménye szerint csak egy rosszul felfogott vallás távolíthat el minket a széptől: "Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt."²² Lessing az ephebosz vonásait magára öltő halálnak az univerzum ökonómiájában ad helyet.

Herder e témáról szóló tanulmányának a címe megegyezik Lessingéval. A templomok - írja Herder - az antik bálványimádás helyei és kifejezői lényegében nem tudtak megmenekülni a pusztulástól, de a sírok, urnák, szarkofágok megmaradtak: naivitásuk és az általuk megjelenített béke révén fenséges emlékművek. A halál nem szörnyű kísértet, hanem olyan, amilyennek a régiek ábrázolták: egy szép ifju, aki kioltja fáklyáját és lecsillapítja a háborgó óceánt. A magány, a sötétség, a hideg nem okozhatnak fájdalmat: a halál csak egy édes átvonulás az örökéletbe. Az antikvitás hitt a lélekben, ezért a halált gyakran lepke formájában is ábrázolta. A régi sírok tanulmányozásából kiderül, folytatja, hogy ők nem ismerték a kaszával felfegyverzett csontváznak azt a jelentését, amit mi adunk neki. Lessinghez hasonlóan Herder

is tiltakozik a hátborzongató, makábr jelképrendszer ellen.

A tiltakozás elméleti támasza az antik szerenitás, ami a görög, római, etruszk irodalmi és művészeti alkotások motívumaiban nyert tökéletes megfogalmazást. A XVIII. század művészeinek, költőinek ezeket kell felhasználniuk. A pogány istenségek tudják-e helyettesíteni a keresztény templomokban a halál undorító figuráját? Teszik fel újra és újra a kérdést. Ez foglalkoztatja Ferdinando Galiani apátot és Mme Épinay francia írónőt és szépasszonyt. Levelezésükben Galiani, aki azt szeretné - gunyolódik - ha még a kutya is görög mód csóválná a farkát, egyik 1772-es levelében a halottak alvilági kalauzának, Hermésznek a jogait védve állandóan görög és reneszánsz példákra hivatkozik: amit ő szeretne látni a sírokon, az sokkal inkább az élet, mint a halál ábrázolása.²³

Róma után Verona a "sírok városa": a régész-költő Scipione Maffei gróf /Csokonai: Asztali dal című költeménye Maffei-adaptáció/ még 1732-ben kiadott egy metszetekkel illusztrált régészeti könyvet, a Verona illustrata-t. Ez a könyv bőségesen osztotta az antik sír-reprodukciókat. A régész Maffei másik jelentős tette egy lapidárium létrehozása volt. E gyűjtemény megtekintése Goethe egyik első itáliai élménye. A német költő a veronai sírok előtt a történelmet lélegzi: "A szél, mely az ősök sirja felől fujdogál, olyan édes illatot hoz, mintha egy rózsáligetből szállna. A siremlékekekedvesek és

meghatók és mindig az életről beszélnek. Emitt egy férfi néz ki felesége mellett egy fülkéből, akárcsak egy ablakból. Ott apa és anya áll, s közbül a fiuk; kimondhatatlan természetességgel tekintenek egymásra. Itt kezét nyújtja egymásnak egy pár... Nyoma sincs itt holmi páncélos vitéznek, aki térdén állva várja a boldog feltámadást..."²⁴

Más vonatkozásban már beszéltünk arról, hogy mennyire jelentős változást hozott Goethe költészetében az itáliai utazás. Különösen áll ez a halál költői megjelenítésére. A Sturm und Drang korszakban írt Götz von Berlichingen /1773/ a halál előtti magatartás két lehetőségét mutatja be: Weislingen és Götz példája alapján. Mindkettőjük halála az ötödik felvonás végére esik. Weislingen retteg a haláltól, a bosszuálló Istentől, az élet és halál iszonyu küzdelmében a pokol minden kinja gyötri. A következő sötét jelenet, halála után, egy misztikus tárgyalást jelenít meg: a titkos törvényszék kétszeres halálra ítéli a kevély Weislingent. Végül a legöregebb bíró dörgedelmei félemlítik meg a nézőket: "Órizzétek sziveket a gonosztól, s kezeteket az ártatlanok véréből!".

Götz halálának leírása sokkal melegebb hangú, sokkal világosabb tónusú. Götz belenyugszik az isteni döntésbe: még utolsó pillanatában az ember boldogságáról beszél a Mindenható égboltja alatt. Ahitatosan imádkozik, és ez megkönnyíti számára a halál fájdalmas óráját. Ő az a páncélos vitéz, aki térdén állva várja feltámadását. Utolsó sóhaját is Istenhez küldi:

"Vedd magadhoz lelkemet, Uram Mennyei levegő ... Szabadság! Szabadság!"²⁵

Az egy évvel későbbi szentimentális Werther gyakran szítja fel a szenvedélyeket. A levélregény tobzódik a fájdalmak leírásában, ez az öncélú györtődés azonban nem eléggé meggyőző, úgy érezzük a költő örömet leli az ilyen hatásokban.

Erre a túlfeszített érzelmi állapotra lélektanilag is csak lehiggadás következhetett: Goethe itáliai utazásával a költő belső és a külső környezete megváltozása egymással tökéletes harmóniában volt. A fentebb már idézett veronai, valamint a girgenti sirok, a római Via Appián lévő Cecilia Metella mauzóleuma és Cestius piramisa mind-mind alaklom, hogy megváltozott halál-szemléletének hangot adjon. Cestius piramisa és a közelében fekvő protestáns temető fontos szerepet játszott a germán nosztalgiában. Goethe a hetedik római elégiában Cestius "ékes szobra előtt" kíván örök nyugalomra találni. /Purcsa és szomorú véletlen, hogy fia, August 1830-óta nyugszik a protestáns temetőben./

Mi a halál? - ez a kérdés foglalkoztatja Vincenzo Montit A halálhoz címzett versében. A szonett négy részéből /a gondolati egységek egybeesnek a szonett forma tagolódásával/ három az élettől teszi függővé a halál milyenségét, a negyedik az emberi érzelmek szerint váltakozó jó és rossz halálról szól. Az első négy sor morális kérdéseket feszeget: a vétkes, a bűnös, a zsarnok érzi csak "súlyát éber s gyors kezédek."

A másodikban a boldogtalan embert állítja elénk, aki reményfosztottan várja a végső óra eljövételét, ő csak neveti a halál hatalmát. Az első háromsoros szakaszban a hősök és a bölcssek bátor magatartását mutatja be Monti. "Márc porondján kihívnak az erősek, /kik életük könnyen kockára dobják;/ s nem sáppad arca, várva rád, a bölcsnek."²⁶ A hősi élet és a bölcsesség tehát megvéd a halál borzalmaival. J-B. Pigalle: Száz Móríc marsall síremlékének alajkához hasonló heroikus mozdulat és halál-megvetés nyer itt költői megfogalmazást.

A bölcsesség és a hősiesség David: Szokratész halála című képének két legfontosabb tartalmi eleme. A festmény középpontjában ülő Szokratész határozott mozdulattal, a félelem legkisebb jele nélkül nyúl jobb kezével a kehelyért. Az alak az erkölcsi szilárdságot, a nagyságot, a bátor kitartást akarja szemléltetni, nincs oka félni a haláltól, baljával merészen az ég felé mutat. A vértanu önfeláldozását állítja elénk a Marat halála című kép. Marat-t a fürdőkádban, munka közben ölték meg: e hétköznapi jelenetből mégis magasztos, méltóságteljes képet festett: a mű hősies és pontos, mint egy rendőri jelentés /E.H. Gombrich/. A test izmait inait a görög szobrokról ellesett módon ábrázolja, így azok a nemes szépséget, nem a halál pillanatának fájdalmas feszítettségét jelenítik meg.

III/2-a A megszépült halál

A halál ábrázolásának elméleti vonatkozásaira, esztétikai rendszerbe épülésére itt pusztán utalhatunk. Diderot a természet és az antik viszonyát tárgyalva a reneszánsz esztétikához nyul vissza, Leonardót idézi: ... l'antique pour apprendre a voir la nature. A természetén ő komplex valóságkategoriat ért, a rutat is. /Éppen Batteux "szép természet" fogalmával polemizálva./ "A természet nem csinál inkorrekt dolgot", minden olyan, a rut is amilyennek lennie kell - írja Diderot.²⁷ A természet leglényegesebb vonása az igazság, a művész akkor alkot "szépet", ha hűségesen, hitelesen ábrázol. E szemléletben más értelmezést kap a halál is. A természet körforgása, örök megújulása, átalakulása művészi kifejeződéseiben általában melankólikus föltámadásvággyal társul. A halált itt valamilyen természeti szimbólum jeleníti meg: pl. lepke, saját farkába harapó kígyó, füzérdisz, indák.

Zádor anna a természet és az antikvitás egyesülését látja a klasszicizmus /ezalatt azt a korszakot is érti, amit mi neoklasszicizmusnak nevezünk/ alapeszméjének. "/Goethe/ Római útja során ismerte fel az antikvitás formai tökélyét és befejezettségét, ez a tökély azonosul nála a természettel s létrejön a klasszicista esztétika egyik alaptétele."²⁸ A képzőművészeti és az irodalmi egyaránt.

Winckelmann - ideálja szerint a művésznak és a filozófusnak egy személyben kell egyesülnie - a természetben lévő szépből indul ki. Az itt megnyilvánuló szép részeket a művésznak kell harmónikus kompozícióba illesztenie, e tevékenység közben az alkotó egy bizonyos "szellemi erőre" támaszkodik, ez abszolút, s a maga teljességében először a görög művészetben nyilvánult meg. /Ezzel az elméletével Winckelmann óriási lökést adott a cseh-kereteit éppen levetni igyekvő művészetnek, és erősítette a különböző korok - főleg a klasszikus ókor és a reneszánsz korával való kapcsolat érzését.^{29/} Egy-egy festmény jelenidejűsége az alak, az antik rom vagy szobor, végül a természeti kép hármasságából adódik.³⁰

Winckelmann szerint a tökéletes szépség a görög szobrok s szemléletében van: observabilitas perfectionis. Ezeken a szobrokon az indulatok sohasem fejeződnek ki a maguk közvetlenségében. Az antik művész nem nevetéssel ábrázolta az örömet, hanem az egész alak sugározta derűltséggel. Az emberi indulatok csak a szépség szűrőjén áthatolva lehetnek tárgyai a művészetnek, közvetlenül sohasem. A görög szobrász akármilyen heves érzelmi kitörést akar megmintázni, a kifejezés mindig higgadt, pontos lesz; a megfelelő művészi fékezettséggel láttatja a figurát. A művész tehát nem éli bele magát műve indultaiba, csak szemléli őket: az értelem és a szépség égő fáklyájánál.

III/2-a-1. A halál góniusza

Ez a kontemplatív alkotói magatartás tükröződik a halál neoklasszikus ábrázolataiban. Különös élességgel akkor, ha mellé tesszük a barokk halál-ikonográfiáját. A csontvázakkal és borzalmakkal teljes, az Ellenreformáció gondolatkörében fogant memento mori halál-figuráció ellentétaként jött létre az újfajta szemlélet és ábrázolásmód. A változás alapjául, mint a fentiekben már kifejtettük, "pogány" példák szolgáltak. A zörgő csontváz helyett a szép, ifju testvérpár: Thanatosz és tosz és Hüpnosz, a halál és az álom görög istenei jelképezik a halált, kioltott fáklyával. Sirdomborművek és vázafestmények ábrázolásain láthatjuk az ifjakat; részben ezeknek, részben a perzsa mitológia Mitrászának hasonló tartalmu szentélyképei alapján alkotta meg Winckelmann nagyhatásu halál-elméletét. Winckelmann a halált és az álmot találja közös eredetűnek: "...a Halál figurája és bátyja, az Álom, két gyönyörű ifju lefelé fordított fáklyával."³¹ A lefelé fordított fáklya jelenti egyrészt a halált, másrészt az álmot és az éjszákát. Foscolo Az estéhez című versét így kezdi: "Tán mert jelképe vagy a nagy Nyugvásnak, / azért örülök úgy jöttödnek, Este;"³²

A XVIII. század végén általánossá vált ez a szemlélet. Ennek gyökereit keresve - a görög-római példákon- kívül Mitrász kultuszáig juthatunk el. A maghaló-föltámadó pogány Napisten a

XVIII. században újra ismertté vált. Winckelmann irt arról, hogy görög ég alatt feltámadtak Közel-Kelet /egiziani/ istenei.³³ Mitrász a Nap-pal kel új életre, mert legyőzte az éjszakát és a halált egyszerre szimbolizáló fekete bikát. Az éjszaka és a halál egységét periodikusan fölváltja a Nap, az ujjászületés. Ez a gondolat jelenik meg a pillangó, a saját farkába harapó kígyó stb. motivumában is. Több Mitrász-szentély maradt fenn Rómában /San Clemente, Terme di Caracalla stb./. Ismerte ezeket Winckelmann, Róma műemlékfelügyelője. Műveiben gyakran találunk utalásokat a Mitraeumokra.³⁴ Néhány évtized múlva Canova, az akkori "prefetto delle antichita" a szentélyeken lévő ábrázolásokat beleépítette művészetébe. Innét nyeri ihletését /a görög-római alkotásokon kívül/ kedves figurája, a halál génusza is. Mitrász segédistenei tartják így lefelé, illetve fölfelé a fáklyát. A kentaurt legyőző Tézeusz szobrának a mozdulata pedig azonos a bikaölő Mitrászával. Canova Perszeuszra, Páriszra Frigiai sapkát tesz, ez a frigiai Mitrász viselete. Erről egy kortárs, Cicognara is megemlékezik.

Canova XIII. Kelemen siremléke /Róma, San Pietro, 1792./ jelzi legmarkánsabban a fordulatot, amelynek során a fali siremléktípus megváltozott ikonográfiája már az új élet-, és halálsszamlélet jegyében születik. A hangsúlyozottan szimmetrikus siremlék szinte minden motivumának jelentős az utóélete. Legfelül a pápa imádkozó alakját látjuk: fennkölt, de élethű

és eleven. Az ő alakja fogja egybe az alatta két fő részből összetevődő kompozíciót. Arcát a Hit allegorikus figurája felé fordítja, aki jobb kezében egy óriási keresztet tart, balját a pápa alatt lévő szarkofágra teszi. Az egész kompozícióhoz képest méret fölöttinek tűnő kereszt tökéletes beépítése önmagában is jelzi szobrászunk kivételes szerkesztési érzékét. A pápa másik oldalán, a palást laza, de jól követhető folytatásaként látjuk a halál lefelé fordított fáklyára támaszkodó géniuszát. E géniusz a winckelmanni ideál tökéletes megvalósítása. Canova az álom és ahálál fennkölt nyugalomával láttatja ezt a figurát. Zádor Anna elemzése szerint Canova "...a Halál géniuszának ábrázolása révén, amely a lírai belenyugvás állapotának és az eszményi szépségű ruhátlan testnek a kettősségével új és találó jelképet formál... a halál új, cseppet sem riasztó értelmezésével, az elmulás ijesztő borzongása helyébe az álmatag szenderülést állítva..."³⁵

E géniusz alakjában nyoma sincs a csavart, barokkos formáknak. Lágyan hullámzik a test /Winckelmann szerint a szépség a harmónikus hullámzó vonal³⁶/: a jobb láb párhuzamosan lejt a bal kézzel és merőlegesen a könyökben ill. térdben megjelölt - egymással szintén párhuzamos - jobb kézre és a bal lábára. Függőlegesen az emlékmű harmadik, legalsó lépcsőjén két, egymással szembefordított alvó és éber oroszlán fekszik. Az emlékmű mértani középpontjában, az említett szarkofág közepén egy kör van, benne a pápa neve. E kör alatt - a Hit alak-

ja, a géniusz és az oroszánok között - látható a sir állított téglalap alaku kapuja, amelynek magáassága megegyezik a pápáéval. A kapu felé örvénylenek a kompozíció egymással tökéletes harmóniába szerkesztett, de külön-külön is öntörvényű egészet alkotó figurái.

A neoklasszikus halál-szemlélet másik fontos tétele /az elméletirő Milizia szerint/, hogy a halottak tovább élnek az élők emlékezetében. Az égi halhatatlanságot helyettesíti a földi emlékezés és az érzések öröklődése. A sírmelék a túlélők fájdalmát mutatja, másrészt pedig a halott nemességét, nagyságát, találóan jellemezve őt. Az emlékmű az élet és a halál mezsgyéjén áll. Canova sírmelékei közül a Mária Krisztina számára tervezett /Bécs, Augustinerkirche, 1805./ mutatja leginkább a tétel művészi feldolgozását. Itt a szerplők, akik az élet három különböző korát sejtetik, egy hatalmas piramis embernagyságu kapujába lépnek be. Az elhunyt ábrázolása helyett tisztán mintázott, élethű figurákat látunk. A jótékonyágáról ismert főhercegnő portréja csak egy pillanatra tűnik föl /idealizált női profil/ a kapu fölött. Az arcképet a halhatatlanság ősi emblémája, a saját farkába harapó kígyó övezi. A halál géniusza, jobb oldalon lent, a hit oroszánjára dől. A kompozíció két szélső figuráját - a menetet záró vak öreg köldust és a gyönyörű géniuszt - hasonló mozdulattal egymás felé fordítja Canova, így a talapzatfigurák egy ívben teljessé válnak. Ezek az emlékművek nem sugároznak gyöttrő fájdalmakat, in-

kább valami mélabus lehangoltságot afölött hogy valami megváltozott.

"Un tombeau - írja 1784-ben Bernardin de Saint-Pierre³⁷ - est un monument placé sur les limites des deux mondes." E szellemben fogannak Ugo Foscolo sirversei, elsősorban a Dei Sepolcri. Az élők és a holtak érzései felelnek egymásnak, "Celeste e questa / corrispondenza d'amorosi sensi, / celeste dote e negli umani;". Néhány sorral lejjebb: "Sol chi non lascia eredita d'affetti / poca gioia ha dell'urna."³⁸ Foscolónál az élet és a halál ellentéte a szépség és a nagyság egyetemes harmóniájában oldódott föl.

Canova az 1810-es években különösen sok sírlapot készített, a halál géniusza motivumát variálva. Vagy szobrainak egy-egy jól sikerült figuráját dolgozta föl domborművön is. "A szobrász e periodusában halotti sztéléinek kompozíciós motivumait ismétli."³⁹ - írja ezekről az évekről Elena Bassi. A művész e korszakának jellegzetességeiről jegyezte föl Paravia: "Még másokon is dolgozott, melyek ámbár alig mutatnak többet, mint egy urnát és az oldalára támaszkodó síró alakot, mégsem kevésbé gyengédek és kifejezők".⁴⁰

Van Canovának egy Magyarországra került domborműve, ami par excellence kifejezi - reliefen - a halál neoklasszikus szemléletét. A Buslakodó géniusz anyaga carrarai márvány, alakja a görög sztélékre emlékeztet. Fölül timpanonnal és a két végén kifelé nyíló körívvel - ide az etruszk szarkofágokon gyak-

ran két profil került - alkotja a sírlap felső részét. A timpanonban levelekkel és fürtökkel szőlőinda kigyózik, a tompaszögű csucsban egy lepke repdes. Alatta a lap három osztású: a középső részben egy kövön ül a halál nagyszárnyu angyala. Jobb könyökét urnára téve támasztja bus fejét a lefelé fordított fáklyára. Tőle balra kard, jobbra pálma, mindkettő babérral koszorúzva - ezek a halotta szimbólumai.

Canova ekkor készült szinte mindegyik reliefjén megtaláljuk a Buslakodó giniuszthasonmását, többek között a Mellerio- és Stuard-síremléken. A közös formai ^{jegyek} közül a timpanonos és köríves lezárás a G. Volpata, Holstein-, Mellerio-, O. Trento-sztélék jellemzője. A darab kövön ülő és előrehajolva urnára támaszkodó alakot az előbbieken kívül a Monumento G. Bossi, D. Manzoni domborművein láthatjuk. A babérkoszoru valamennyi sztéléjén megtalálható, néhol több is. Ilyen a Stuard- emlékmű, melyen két álló géniuszt látunk, lefelé fordított fáklyával.

Ezeknek a sírlapoknak a formája, mint mondtuk, antik sztélére emlékeztet, melyre a görögök gyakran epigrammákat is írtak. Hugh Honour angol művészettörténész párhuzamot von Canova kisebb emlékművei és a görög epigrammák között. "... Canova kisebb emlékművei a görög antológiák csipős, rövid, halálról szóló epigrammáit juttatják eszünkbe. Azokat csakugyan a görög városok kifelé vezető utjait szegélyező Sztélék inspirálták."⁴¹ Valóban a görögök /és utánuk a rómaiak, vö. Via

Appia sirjai/ irták le sztéléikben a halott tulajdonságait olyan pontosan és hatásosan, mint Canova a maga sirreliefjein. Ez az elméletirő Milizia követleménye: egy emlékműnek az elhunyt karakterét kell ábrázolnia, és nem szabad azonnal föl nem fogható allegóriákat használnia. Canova kompozíciói egy alakra koncentrálva, esetleg kiegészítő motivumokkal épülnek föl, mindig úgy, hogy a tekintet rögtön befogja, átlássa az egészet.

Canova siremlékeit nem a gyötrellem, a borzalom hatja át, inkább a harmónikus szépség. Nincs közvetlenül jelen a halál /a Volpato-emléken csak a halott büszkje látszik, szobor a szobron/, a túlélők fájdalmát mutatja. Emellett - hiszen a halottak tovább élnek az élők emlékezetében /Milizia/ - az elhunyt nemességét, nagyságát, találóan jellemezve őt. Cicognara szerint Canova monumentumai: uno più felice dell'altro: egyik vidámabb, mint a másik.

E személynemód változás irodalmi példáinak sorában Goethe-re hivatkozunk, aki az új, neoklasszikus halálikonográfia egyik legelső hirdetője volt az irodalomban. Az itáliai utazásakor föl hagyott a régebbi szentimentális halál-koncepcióval, s az itteni élmények hatása alatt az antik képzőművészetből merít irodalmi ihletet. Az a tétel, hogy az antik művészek a halált az álm testvérének mutatták be, "felszabadítóan hatott- mint Vajda György Mihály írja - az ifju Goethére, mert általa az emberi lét egy fontos mozzanatát tudta kiszakítani a borzalom-

ből és átmenteni a szépség birodalmába".⁴² Goethe Géniusza a "Földgolyó felett lebeg, s egyikkezével lefelé, másikkal felfelé mutat." Canovához hasonlóan ő is élettel telíti a sírköveket, például a Velencei epigrammákban: "Sírkövet, urnát élettel díszített a pogány fel: / bakhánsnők kara ring s faun buja tánca topog..."⁴³ Schiller verse, a Görögország istenei szintén e gondolatkörben fogant: "Nem lépett a haldoklóhoz akkor / szörnyű csontváz. Csók emelte le / Véglehelletét a lány ajakról / Fáklyáját egy génusz keze / Földnek fordította..." A "megszépült" halál-ábrázolások széleskörű elterjedését, s nagy hatását jelenti Schiller Genius megfordított fáklyával című epigrammája. A vers már figyelmeztetés: hiszen a szépség mögött szinte eltűnt a fájdalom. "Bájosnak látszik, kialudt fáklyával a kézben, / Mégsem oly esztétikus ám a halál, uraim."⁴⁴

A szép halál, az újjászületés gondolata - erre Szauder József hívta fel a figyelmet - a kor magyar irodalmának is egyik alapvető élménye. Csokonai Az álom-ban így kérdez és kiált föl: "Mikor száll testemre a végnyugalom!... Oh halál, a szelid álomnak testvére!" A plastikus ihletés és a halál szép szimbóluma Csokonai egyes verseiben is együttesen jelentkezik. "Csokonai, a halálos beteg,... öleli magához cnyelelegve a halált és a költői halhatatlanság ... reményét, úgy irt, ahogy Canova kereste a halál pillanatában a regeneráció, a föltámadás mozzanatát, az Amor és Psychében."⁴⁵

Ahogy Csokonainál a lepkét tartó kezek kompozíciós megoldása, úgy forog körbe a költő pillangó - hernyó - pillangó létbe. Csokonai A pillangóhoz címzett versében, Canovához hasonlóan, Amor és Psychéről, a "fönt" és "lent" dinamikus forgásáról ír. A "hajdanán" és a "most" ellentétét a "mikor lesz" igyekszik feloldani. Halálos álmából az isteni szerető, Amor által felébresztett lány története összekapcsolódott az ujjászületés gondolatával. Ilyen értelemben készíti Canova Amor és Psyché-szobrát, így írja Csokonai is versét. Kazinczy ebből a szempontból közönsnek találja Canova és Csokonai művészetét. Az elhunyt költő sírjára Canova-szobrot akart állítani, az Amor és Psychét.⁴⁶

A zörgő csontváz helyett Kármán Józsefnél is egy szép ifju jelképezi a halált. A Fanni hagyományai értelmezésében Biró Ferenc⁴⁷ rámutat arra, hogy ez a német klasszika remniszcenciája, az alapgondolatot Lessing *Wie die Alten den Tod gebildet* című /általunk már idézett/ műve tartalmazza. Lessing viszont itt is Winckelmann gondolatát vette át - a példa alapján ez világossá válik. "... mint vőlegénynek, úgy megyek a halál angyalának elébe. Hálaadással és öleléssel fogadom el ezt a szabadítót. Nem! nem az a rettentő váz ez, mint a hogy őtet nekünk festik: egy szép és kedves ifju, a ki barátságosan általvezet innen a keservek közül a nyugalomra," /Kármán József: Fanni hagyományai, LV./ A halál génusza Kármánál szintén a szerelem istenével, Amorról azonos: "Ez a"

gyenge Kéz a'Szerelem, a'Koporsóhoz vezet és megszabadít
kínzásaitoktól." /LIV/⁴⁸

Kazinczy Ferenc egy szomorú eset kapcsán fejtegeti halálról vallott jellemző elképzeléseit: 1806-ban meghalt kislánya, Iphigenia. Goethehez hasonlóan ő is pogány példákra hivatkozik. "A görögök a ... rutat is szépben adták elő. Sarcophagusain táncoló Geniusok láttattak. Nem egy csontváz kaszálta-el nálok az életet ... hanem Amor maga egy megfáradt szép Ifju, eltikkadt egyik lábszárát pihentetve, reá könyököl a visszájára fordított fáklyára ... vagy: a még gyermek Amor /Canova szobrain Amor és a halál géniusza azonos modell után készült/ megragad egy szép leány gyermeket, s ajkára nyomván szent csókját, azt a magamátkájának eljegyzí. Görögül mind a lélek /amit itt a leány jegyez/, mind a Lepe Psychének hivattatván, ezt a mennyei Jegyest Psychének nevezték-el és Lepkeszárnyat adtak neki."⁴⁹
A szépséget keresi Kazinczy még kislány halálában is; a szépséget jeleníti meg Canova siremlékein. A szenvedés és a szenvedő közé áll az esztétikum, mintha álmodnak, nem élnék a halált. A változás lényegét megértve Csokonai is, Kármán is, Kazinczy is Amorral azonosította a halál géniuszát. E jelenség gyakori a neoklasszikushalál-ikonográfiában.

III/2-a-2. Amor és Psyche

Az eddigiekből is kitűnhetett, hogy az égi Amor és a földi Psyche szerelme illet a kor szellemi arculatába; történetüket a feltámadás, a regeneráció tartalmával telítették.

Canova sokszor és sokféleképpen feldolgozta a szerelmes-pár történetét szobrokban. Az utókor a művész szemére vetette, hogy szobrai "hidegek", nem sütnek át rajtuk emberi szenvedélyek. Ez a romantikuseredetű vád nem alaptalan, mivel a művész - éppen a kontempláció elve miatt - nem is akart forró szenvedélyeket ábrázolni. A másik vád: Amor és Psyche nem kívánják kölcsönösen egymást, "erotikátlanok". Valóban az erotika közvetlenül nem érzékelhető ezeken a szobrokon. De ha Winckelmann képletébe /az örömet nem a nevetéssel fejezték ki a görög művészek, hanem az egész alak derűltségével/ helyezzük Canova Amor és Psyche szobrait, véleményünk módosulhat. Az erotika helyébe az éteri vágyakozás lép, a testi szerelem helyébe a lelki. A jegyespár egész lényé tükrözi a szerelmet, mint a lélek olyan állapotát, amely a férfi és nő kapcsolatán túlmenően, az egész világhoz való közeledését áthatja.

Az irodalomban ugyanezt Foscolo fogalmazta meg: "... sollevarci per mezzo del bello sensibile, e materiale alla eccelsa contemplazione del bello sovrumano."⁵⁰ Ez a gondolat kulcsot ad kezünkbe Canova szobraihoz, Foscolo költeményeihez. A költő Psyche fájdalmát így jeleníti meg:

" E tu Psyche, sedevi e spesso in core,
senza aprir labbro, ridicendo »Ahi, quante
gioie promette, e manda pianto Amore!"<

/"És te, Psyche, ültél és gyakran,
ajkad nem nyitván szóra, szivedben mondottad»Oh mennyi
örömet ígér és küld könnyeket Amor!"<

Psyche zárt ajakkal viseli sorsát, fájdalma egész lényét be-
tölti, de nem feszíti azt túl: nem keres enyhülést a szenvedés külső megjelenítésében.

Kazinczy az Iphigenia nevű kislánya számára tervezett
siremlékre Canova-szobrot akart állítani. Megint az Amor és
Psyche története alapján. "A'piedestálra pedig ... a'Psyche
statuája, /Canova után a Miller-Dehm Cabinetjéből/, ...
fog állani. Ma irtam egy bartánémank Bécsbe, hogy ... meg-
kaphatom-e az öntvényét..." A szobron Psyché "görög mód áll",
meztelenül. Kezében lépkét tart. A sírkőre Kazinczy még rá sze-
rette volna vésetni az Iphigenia című epigrammáját is, amely-
nek végső formája:

" Téged nyájas anyád karjáról Amor ölelt-el,

Isteni szép Jegyesed Isteni szép Jegyesét.

Most az Olympus' örömtájékai fognak-el immár:

Jaj, de szüléidnek szívek örökre sebes!

Nézz szerelemmel alá rájok, 's mondd:Él Fizsi, 's téged

Kedves Atyám, 's téged, nyájas anyácska szeret.

/A verset csak levelezésében találtam meg, ezt a változatot az 1806. okt. 9-én kelt levélben./

A vers dinamizmusa több rokonságot sejtet Canova e motívumának egy másik változatával, a fekvő Amor és Psychével. Kazinczy azonban úgy érezte, hogy a szomorú alkalomhoz túl erotikus ez a szoborcsoport. Psyché mestelenségével így is kokat foglalkozott. "Amor ősz papja" verseiben - áttételesen - megjeleníti az erotikát.

A görög mód írt epigramma és a görög mód faragott szobor közös elemzése jogosult, ezt Kazinczy is így látta. Winckelmann a görög szobrászat "nobile semplicità e quieta grandezza"-jának utánzását a költők elé is feladatként tűzte ki. Ez a gondolat elméleti támaszt nyújt a különböző művészeti ágak összevetésére. A két alkotásban közös az antikvitás szemlélete. A halott gyermek Olymposzi tájakon játszik, szülei fájdalomából emlékező szerelem lesz. Így jelenik meg egy pillanatra a halott szobra a Volpato-siremléken, aki egy síró nőre néz /a nő Volpato lánya, Canova felesége/, hogy azután tekintetünk az ülő alak és a portrét tartó oszlop zárt harmóniájában megnyugodjék. A sztélén a domborítás éppolyan beszédes, mint az írás, az epigramma: nem perlekedik a Gondviseléssel, nem örvöng; szépségbe fojtódik a gyötrellem.

Canova Amor és Psyche giacente szobrán a félig fekvő Psyché átkarolja Amor fejét, aki föléje hajol, átölelve Psyché mellét. A Kazinczy-vers /Amor ölelt-el/ irodalmi illusztrációja

ennek. A karok alkotta körforgásban egy pillanat múlva találkoznak az ajkak. Épp a csók előtti momentumot ábrázolja Canova. /Lessing: Laokoon/ Kazinczynál a csók már a halál. A vers első változatában /1806. szept. 25-én kelt levélben/ a második sor így hangzott: "s égő csókjai között, szép Phigie Psyche levél." A szobron az egymáshoz végzetszerűen közeledő ajkak még nem értek össze. A versben az isteni szép jegyespár viszont, már az Olymposz örömtájékaira érkezett - ez, a vers mértani közepe. Ugyanúgy, mint a szobron az egymást keresztező két fő tengelytalálkozási pontja, az ajkak közötti csópp hely. Ezt a fókuszpontot hangsúlyozza a karok alkotta kör is. Canova szerette szobrait mértani idomok szerint komponálni: a két egymást metsző vonal alsó és felső háromszögre osztja a plasztikát. Formailag így két timpanon tompaszögű csucsba találkozik, ponton keresztül tükröződik egymásba. A versben leszálló Amor egy csókban eljegyzi Psyché-Phigie-t, majd visszatérnek föl a magasba. A szobron az egyik szárny /óriási szárnyakkal száll alá Amor/ majd Amor feje, végül a másik szárny mutatja művészeti formában ugyanezt a kompozíciós megoldást. És lent a szülők fájdalma - ez a vers második egységes része - ezután a fölemelkedés /Nézz szerelemmel alá rájok/, újra visszahull a világba. A vers fordulását a harmadik sor végén - a hatsoros vers közepén - a kettőspont jelzi. Az égi és földi történés itt szembefordul egymással: mint nézi egymást az "égi" Amor és a "földi" Psyché. A második és ötödik sor szerepe ugyanaz, mint a

szobron az ajkak találkozási helye. Amor megcsókolja a lányt, aki ebbe belehal és föllibben a magasba. Az ötödik sorban már Phigie néz alá szüleirésszerelémmel. Szerepet cserélt Amorról. /Az amor szó szerelmet és szeretetet egyaránt jelent, régebben a magyar nyelvben is mindkét szó jelenthette mindkét tartalmat.⁵¹/

Kazinczy maga mondta, hogy az ő epigrammája Goethe Braunschweigi Leopoldra írt disztichonjának "skizzén" készült. "Az Aesthetikai munkában gyakorlott szem ki fogja találni, miben áll az imitatio. Az enyém között és a' Gótheé között az a' különbség, a'melly egy szeretetre méltó kised és egy emberiség Bajnokja között vagyon. Et vestigia semper adora,..."⁵² A verset Kazinczy idézi, magyar fordítását nem találtam:

Dich erg/r/iff mit Gewalt der alte Herrscher des Flusses,
Haelt dich und theilet mit dir ewig sein ströhmendes Reich.
Ruhig schlummerst du nun beim stilleren Rauschen der Urne,
Bis dich stürmende Fluth wieder zu Thaten erweckt.
Sey dann hilfreich dem Volke, wie du es Sterblicher wolltest
Und vollend'als ein Gott, was dir als Menschen misslang.⁵³

Kazinczy betéve tudta, és saját verse írása közben e versre is emlékezett.

A halál-motivum művészi feldolgozásainak sorában fontos helyzet érdemel Canova barátja, Ugo Foscolo. "Az érzelmi hangsúly kizárólag a túlélő szomorúságán van ... A mű ilyen megjelenítése emlékeztet Ugo Foscolo legnagyobb versére, a Dei Sepolcri-ra."⁵⁴ A túlélők fájdalmát talán a következő sorokban fejezi ki allegorizáltabban: "Ah! su gli estinti / non sorge fiore, ove non sia d'umane / lodi onorato e d'amoroso pianto."⁵⁵

Az "ameroso pianto" jelzős szószerkezetben két fogalom kapcsolódik össze. Az "amor/e/" szerelem, szeretet, odaadás stb. és a "pianto" sirás, siralom, gyász, fájdalom.

Leopolddal a folyó öreg ura osztja meg áramló birodalmát, Foscolónak a föld utolsó menhelyként övét kínálja és őrzi csontjait: Ciprusok árnyéka alatt, az urnában. S ahogy cselekvésre ébred Leopold - istenként véghezvive, amit emberként nem sikerült - úgy kelnek föl Priamos fiai, mikor a vak koldus az urnákat vallatja. Foscolo génusz helyett Muzsákat ültet a sírokra.

Mario Praz a "sensualità contemplativa" alapján rokonságot lát Canova e szobra és Keats Óda Psychéhez című verse között.⁵⁶ A szmélő érzékiség és a művészeti ihletettség egyszerre jelentkezik a következő sorokban:

"vetett páston pihegve ott nyugodtak,
karjuk s szárnyuk is egymásba csukódott,
ajkuk csókot nem, de bucsut se csókolt,
ahogy fölébük szállt lágyujju szender,
ujtanak régi csókot majd ezerszer,
nyitván szemük hajnali szerelemre:
tudtam ki a szárnyas fiu -
De ki voltál te, boldog ó, te gerle?
Psyche, a hü, a jó!"

Canova fekvő Amor és Psyche szobrán, mint láttuk, a félig fekvő Psyche átkarolja Amor fejét, aki föléje hajol, átölelve Psyche mellét. A karok alkotta körforgásban egy pillanat múlva találkoznak az ajkak - ez az a szituáció, momentum, amely az Óda egy görög vázához-ban is feltűnik. A csók, az élet és halál határa, amit a szobrászok általában az ajkak egymáshoz-

közelítésével fej eznek ki, de úgy, hogy azok mégse érjenek össze: a beteljesülés közelsége és elérhetetlensége állandó feszültséget és nyugtalanságot idéz elő. A térbeli közelség és az időbeli végtelenség plasztikus gondolatát Keats így fogalmazza költészetté:

"S te, vad szerelmes, kinek ajkad
bár oly közel, édes célt mégsem ér,
ne bánd, bár vágyad kéjt hiába kér,
örök, szép vágy lesz s nem hervad a lány!"

A szépség ára a beteljesületlenség, a vágy, mivel ki nem elégül állandóan újra születik. Ime ezen az uton is a görög szobrászathoz érkezünk vissza: a belső feszültség, fegyelmezett, szép megjelenítése az antik szobrok tulajdonsága.

III/2-b. Az értelmes halál

A neoklasszikus halál-szemléletnek ez az új iránya együtt jelelnkezett a megszépült halál-ábrázolásokban, a II. fejezetben tárgyalt tendenciákkal. A XVIII. század legvégén és a következő század elején egyre nagyobb teret nyer az értelmesnek felfogott halál. A hangsúlyoknak ez az eltolódása összefügg azzal a folyamattal, amelynek során a neoklasszicizmus legérettebb és legtudatosabb fázisában megalkot egy olyan szemléletet és magatartást, ami megnyilvánulása a romantikus tudatnak és mentalitásnak. Az újabb szakirodalom jelentős része nyomatékosan hangsúlyozza a két ideológiai és művészeti mozgalom között meglévő szukcessziós viszonyt.

A.J. Cartens Önarcképéről /1784/, Ph.O. Runge képeiről /pl. A művész szülei vagy a Hülsenbeck testvérek, 1805-1806/ ránk néző szemek megbontják a lineáris zárttságot: nem úgy, ahogy ezt a késő-reneszánsz festők tették, nem bravuros, végtelenbe vonó perspektívával, nem infinitívókkal, hanem ellenkező irányba, felénk nyitják meg a két dimenziós, síkok egymásutánjából álló kompozíciót.

A kertek költészete

A XVIII. századi művészek, akik többnyire Nicolas Pussintól tanulták a természet ábrázolását, nagyra értékelték azt a festői kontrasztot, ami a virágzó liget és a márvány-sírok között van. Sőt, Diderot tanulmányában, az Értekezés a festőművészetről^{ben}/Poussin festői gyakorlatának alapján von el elméleti következtetéseket. A drámai költészetről^{ben} pedig ezt olvashatjuk: "Van Poussinnak egy tájképe, melyen fiatal pásztorlányokat látni, amint a furulya nótájára táncolnak; oldalvást pedig egy sirt ezzel a fölirattal: Én is a gyönyörű Arkádiában éltem. A stilus varázsa, amelyről itt szó van, néha egy szón fordul meg, amely a szememet a főtárgytól elvonja és oldalvást, mint Poussin tjképén, a tért, az időt, az életet, a halált vagy valamely más nagy és melankólikus eszmét mutatja nekem, mely a vidámság képei közé van vetve. Ezek az egyedüli ellentétek, melyek nekem tetszenek."⁵⁷

Poussin: Et in Arcadia ego című képén a nyugodt, verőfényes tájban a gyönyörű alakok /három férfi és egy nő/ egy sarkőre bukkantak. Az egyik pásztor a sir előtt térdelve betűzi a feliratot. A sir mögött dúslombu, zöldellő fákat látunk. Az egész jelentere valami mélabus fájdalom telepszik: a sir, az ember, a természet hármassága vizuális eszközökkel sugallja a körforgáselemét.

Az "árkádiái hangulat" sok elemét megtalálhatjuk Jacques Delille Les Jardins című hosszú köteteményében. A költő hívja a "...tristes plaisirs de la mélancolie"-t, és felszólítja kortársait "Imitez Poussin - majd Diderot-hoz hasonlóan le-rajzolja az arkádiái pásztorokat - aux fêtes bocageres / Il nous peint les bergers et les jeunes bergeres, / Les bras entrelacés, dansant sous des ormeaux / Et près d'eux une tombe ou sont écrits ces mots: / Et moi fus aussi pasteur dans l'Arcadie."⁵⁸ Ezek a "fájdalom nélküli urnák" kedvesek a szívének, hiszen ciprusok és fenyőfák őrzik.

A neoklasszikus kertköltészetben, az 1780-as évek körül megjelenik egy új idea, ami már nem elégszik meg a Poussin kínálta kontraszt ismételtetésével. Ambár a XVII. századi festő képeinek hangulata, jóllehet ereje kimerülőben, még hosszú ideig kedves lesz az alkotóknak. A virágzó természet és halál ellentéte mellé, azzal párhuzamosan és összefonódva megjelenik egy új eszme: a történelmi igazolásu haza- és hős-kultusz. A természet, a halál és a történelmi példa, a nagyság Delille és Chénier és

Bernardin de Saint-Pierre műveiben még harmóniában vannak.

Delille kertjében, nem messze a Poussin-féle pásztor-sírtól áll egy másik is, a felirattal; amit a költő készít: "Il s'éleve, et j'écris sur la pierre attendrie: / A nos braves marins, mourats pour la patrie./ Quelques pleurs, en passant, s'échappent de vos yeux". L'Imagination-ban az "imites les anciens" programját hirdeti, mivel a régieknek godjuk volt arra, látványossá tegyék a kiváló emberek emlékműveit. Ezeket a monumentumokat nem a katedrálisok mélyébe rejtették, hanem a fák alatt szerteszórták és az erény, versenyek próbahelyeivé tették.

André Chénier sirköltészetének is egyik legfontosabb eleme a mezei, természeti dekoráció. Az 6 sírjai idillikus táj közepént emelkednek. Chénier az antik temetési szokásokhoz való visszatérésről álmodik: rózsákkal borított, tejjel és mézzel folyó sírok; fiatal lányok hajukat levégják és társnőjük sírjára teszik. A poussin-i melankólikus hangulat lengi körül a La jeune tartantine című versét. S mégis a mélebus levertéséből fakad, azzalegyütt van jelen a Iambes heroikus patriotizmusa: "Koporsója előtt, börtönében a férfi, / kit erőszak nyügz, galád, / így veti fel fejét s - mi büszkeségét védi - / emeli fel kemény szavát." Néhány sorral lejjebb: "...Éljek csak addig én, /míg nem tapodhatok a törvény gonosz és rut / hóhérai dögtetemén: / e raj sirkukacon, mely a vérbe s bilincsbe / hullt francia hazán nyüzsög!"⁶⁰/Illyés Gyula fordítása/



A forradalom élénk, rikító színei harmóniában a pásztor-kultusz pasztelljeivel.

Ez akkorreláció kevésbé szuggesztíven jelentkezik Bernardin de Saint-Pierre műveiben, különösen az *Études*-ben és az *Harmonies*-ben. Elmondja azt, amit a különböző korok különböző népeitől a halál-kultuszra vonatkozóan tanult. Delille-hez, Chénier-hez hasonlóan a halott-kultusz összekapcsolódik a hazáéval. A rómaiak virágokkal, ciprusokkal sőt, szőlővel és gyümölcsfákkal diszitették halotti kertjeiket. A törökök a rómaiak mintájára a városból kevezető nagy utak két oldalára tették sirjaikat; a Kínaiak a városok környékére ciprus-, fenyő-, gyümölcsfa ligetekbe, mindig a legszebb helyekre. Miért nem őket követjük? - teszi fel a kérdést, hiszen a természet kínál "des végétaux propres à changer en parfum le méphistisme de l'air, et à servir de décoration aux tombeaux par leurs formes mélancoliques et religieuses". /A sirt körül lengő szag illattá változik Delille-nél: L'ame de son ami dans l'odeur d'une rose ugyanugy mint később Foscolónál: ... una fragranza intorno / sentia qual d'aura de beati Elisi. / "Chez les Chinois - folytatja Bernardin de Saint-Pierre - les fondements mêmes de l'empire," és a vademberek törzseinél: "Les plus forts liens de la patrie"⁶¹ Így szerinte a siroknak "une école de morale" kell lenniük. Míg a heroizmus a romok kiváltotta érzelmekhez kötődik, addig a nagy emberek sirjából merithetjük az erény szeretetét. Megalkotja egy Elysiumnak a

tervét, ami Párizs környékén egy természeti környezetben lévő Pantheon lenne. Ide azok kerülnének, akik nagyszerű hazafias tetteikkel kiérdemelték ezt a hazától. "Il n'y aurait sur ces tombeaux ni squelettes, ni ailes de chauves-souris, ni faux du temps, ni aucun de ces attributs affrayants avec lesquels nos éducations d'esclaves cherchent à nous faire peur de la mort, ce dernier bienfait de la nature." A feliratok egyszerűek lennének. A halottak és az élettelen tárgyak beszélnének ott az élőkhöz, mert "a látható és láthatatlan természetnek, egy távoli időnek és a jelennek megfelelései végtelen égi kiteljesedést adnak a léleknek".⁶¹ Fák, obeliszkok, piramisok és szobrok tennék derüssé az itt tartózkodást. E táj közepén emelkednék a római Pantheon mintájára készített hatalmas köralakú templom, fenséges oszlopokkal s frizükön e felirattal: A l'amour du genre humain.

A kertköltészet ilyen felfogása a magyar irodalomban is jelen van, főleg Csokonai és Kazinczy műveiben. Csokonai 1804-ben írt A lélek halhatatlansága című művének egyes részei hasonló halál-szemléletet mutatnak. A magyar költő is leírja a régiek temetési szokásaikat, ugyanugy mint a francia szerzőknél a sir ragyogó természeti környezetben áll:

Hol a mohos szirt pompáját tiszta tó szokta mosni,
Hol a szép nyírfabokrokat aranyos zuz teríti, ...

Majd Csokonai is rátér a nemzetekre:

Földünk legszelidebb s legrégibb nemzeti,
China és India, s a jó szag szigeti,
Azt hiszik, hogy csupán e testé a halál,

Az alapgondolat azonos: a mult különböző korszakainak népeinél megkeresni az értelmes halál lehetőségét. Példaként állítja eléink Konfuciust, Szokratészt, s a példázat: Hát egy büntelen embert / Rettegtethet e az halál?.

Kazinczy Ferenc, aki Csokonai sírkövére az "Et in Arcadia ego!"-t akarta - részben Poussinra utalva - írni, többször összekapcsolta a virágzó vegetációt a patrióta hőskultusszal. A Gessner-fordító élt ezzel a lehetőséggel az Erdélyi levelek-ben. A VIII. levélben így ír: "Temetőkápolna van itt is az egyik hegymagasságu domb tetőjén. Tetszik a gondolat; ott nem könnyen fognak háborgattatni a szent ereklyék, s a maradék kevélykedve tekint fel az egész nemzet által tisztelt őseire, s annak lelke, mint egy intő tuteláris génusz, emlékezteti unokáit, hogy viszont ő is kevélykedni óhajt bennök. Szerencse a nemzetre, mikor az intés értetik, mert szereti tisztelni a jókat."⁶² A két világ közti intim kapcsolat, az egymásbanvaló kölcsönös és állandó megújulás-érzés kifejezésével Kazinczy frissen reagált az európai eszmékre. A IX. levélben a buja természet és a Hallek pantheonjának ellentétében gyönyörködik. A hangulat, a szókészlet, az eszményítés tökéletesen analóg a fentiekben vázolt francia példákkal. Ez a leírás az "árkádiai atmosféra" talán legtökéletesebb magyar nyelvű ábrázolása. Figyel-

met érdemel természetesen az a tény is, hogy Erdélyben volt egy ilyen "neoklasszikus" pantheon. "Balra indulánk s az agg tölgyek alatt kerülént a gloriette felé, gazdag virág-szakok között. A gyeptáblákban még viritának a rózsák; a mákok piroslottak; a heliánthus óriási növéseben mutogatta sárga helianth virágait, a delphinium nemesi messzire kékellettek. Tul ezeken az eleven obeliszkeken nyirbált fényő-spallér voná el magos falát, s holt szökőkuthoz vitt volna le, ha a tó felé nem vevénk vala inkább utunkat, hol a bujaágu gyászfűz a széket alatta egészen elfedi. Vig erőben nőtt és állott minden ..., a szép tó hosszú deszka rostolyaival, a virágtáblák s semmi nem inkább, mint a királyi tölgyek, gyönyörrel tölték el szememet, lelkeket. Valóságos tündérlak!"

III/2-b-1. A Pantheon-gondolat

A neoklasszikus hőskultusz - ami talán a romantikus zsenidicsőítés számára készíti elő az utat - létrehozta egy nagy egyéniségnek, vagy eszmei közösségnek szánt pantheon művészetét. Az irodalomban, mint ezt az előző fejezet idézetsiből is kiderült, lépten-nyomon találkozunk egy pantheon felállításának gondolatával, s az, hogy a pantheon-építkezés meg is kezdődött, jelzi az erre való igényt. Egy nagy egyéniség jelentőségének vagy egy nemzet dicsőségének képző-

művészeti megörökítésére kétféle mód kínálkozott. Az egyiknek építészeti példaképe az ókorban épült római Pantheon, a másiknak a gótikus firenzei Santa Croce templom, ami a reneszánsz kellős közepére /1442/ készült el. Ez utóbbi esetben nem a templomban való temetkezés ténye volt új / ezt az előző századokban sokkal gyakrabban tették / , hanem az a világi szellem, ami a kritériuma volt ennek. A Santa Crocében nem főpapok és főurak nyugodtak, ellenkezőleg: Dante, L.B.Alberti, Galilei stb. A római Pantheon mintájára épült a párizsi. J.G. Soufflot a két részből - a kerek alaprajzu rotundából és egy elől hozzá csatlakozó, timpanonos lezárású oszlopcsarnokból - álló épület szerint készítette a régi Ste Geneviève-templom helyére az újat. Ez lett 1791-től a párizsiak Pantheonja. A görög Westminster Londonban a Santa Croce alapján népesült be, jórészt 1780-1820 között, siremlékekkel.

Német földön Leo von Klenze hódolt a nemzet nagyságának és áldozatkészségének emlékműveivel. A Regensburg melletti Walhalla épülete a német mitológia és szabadságharc hőseinek emlékére készült. A görög szentélyek formájára felépített épület-együttes monumentalitásában nem lenyűgöző, inkább agresszív és dölyfös. Klenze másik architektúrája a Kelheim melletti Felszabadulási Emlékmű /Befreiungshalle/ már csak formájában klasszikus. Az elhelyezésében és zárt köralakjában pantheon-szerű épület a múlt dicsőségét idézi. A rotundát kívül és belül egyaránt szobrok díszítik, főleg győzelmi

istenségek szobrai. E statuák heroikus tartása és "érdes fanyarsága, témáinak a győzelem és a dicsőség eszméjét hirdető volta erősen közelítik a romantika felfogásához". Zádor Anna elemzésében arra is rámutat, hogy Klenzét "Mindvégig valami világi pantheon eszméje fűti, amelyben a germánosság dominál." Az antik formájú épület erős vitát váltott ki: a romantika nem érzik eléggé németnek, "Kelheim is, a Walhalla is jellegzetes együttese a kor német eszméinek."

III/2-b-2. A hazafias sirköltészet

Foscolo I Sepolcrijának első mondatában a tul-élés-gondolat két alternatívája fogalmazódik meg.

All'ombra de'cipressi e dentro l'urne
confortate di pianto e forse il sonno
della morte men duro?

Az egyik a természeti /all'ombra de'cipressi/, a másik az emberi /confortate di pianto/, a kettő formailag is átöleli, körülveszi a halottakat jelképező dentro l'urne kifejezést. Ebben a pozícióban teszi fel a költő a kérdést, amire maga a hosszú költemény ad pozitív választ. De a két vi-gasz-lehetőség nem egyenlő mértékben fontos. Az arányok és a hangsúlyok eltolódnak és egyre inkább megnő az utóbbi jelentősége, míg a természet nyújtotta konszoláció a konvencionális kifejezés ismételtetése lesz. A konkrét történelmi-

társadalmi kérdések foglalkoztatják, a halhatatlanságot nem a természet örök körforgásában és reinkarnációban reméli, hanem jeles tettei és ennek méltó jutalma: az örök emlékezés által, meghitt kapcsolatban a múlt dicsőségével. A természeti folyamat helyett az emberi történelemre apellál. Az idézet "ciprus" szavának jelentése is inkább társadalmi, mint természeti. Az alvilág szent fájának tulajdonsága: ha elnyesték nem hajt ki újra, nem regenerálódik. A ciprus - éppen ezért - az örök emlékezés jelképe az antikoknál. Athénben például a hazáért meghaltakat fektették cipruskoporsóba. "Emlékezés" és "haza" emberi fogalmak, és Foscolo versének vissza-visszatérő kulcsszavai, a "barátság" mellett. Ha a "ciprust" pusztán természeti értelemben, szimbolikus jelentése nélkül fognánk fel, ez az örök megsemmisülést jelentené; pontosan azt, ami ellen az egész mű szól.

Foscolo I Sepolcristjának központjában a haza fogalma áll a XVIII-XIV. század fordulójának Itáliája. Ami a francia, angol, német stb. alkotóknak az internacionális, az egyetemes művelődés fölülmulthatatlan csúcsa, a görög /Foscolo ezalatt általában "trójait" ért, vö. 220-295/ és főleg a római-latin kultúra; az Foscolo-Itáliájának a saját belső történelme. A győzelemre született nemzet francia, osztrák rabságban színylődik. A szabadságért, függetlenségért a múlt nagysága foghatná egybe a népet; példaadás, inspiráció a múltból a jelenbe és emlékezés a jelenből a

multba. A haza érdekében való állandó küzdelemmel kell kivivniuk azt, amire majd az ő utókoruk, a jövő emlékezhet, mivel érdemes lesz az emlékezésre.

Az I Sepolcri cím már sejteti, hogy P^{an}theonba lépünk. Pantheon-szerű az a mód, ahogy Foscolo leírja ezeket a sírokat - röviden megrajzol egy-egy portrét, a példaként elénk állítja a halott nagyságát. Erővel és rajongással töltik el őt ezek a sírok. Valóságosan is belépünk a londoni Westminster-apátságba, Nelson /aki, mint a korabeli lapok is megírták; egyik csatája előtt így kiáltott föl: vagy a Westminster vagy a győzelem/ sirja a hazaszeretetre és a hősiességre tanít, Newtoné az ember határtalan elehtőségeire. A firenzei Santa Crocében Machiavelli sirjánál megesküszik, hogy szabadok és függetlenek lesznek. Dante a mestere abban, hogy Firenze tehetetlenségén érzett haragja széppé és nemesé váljon. /Danténak csak jelképes sirja van a Santa Crocében, a költők legnagyobbika valójában Ravennában nyugszik/ A mű megírása után rövidesen ide tették Vittorio Alfieri csontjait, amik "lázitanak az igazságért". Minden nagy ember sirján ugyanaz a Nume Patrio ül, őt vallatja és idézi a költő.

Az egész költemény egzaltációja az egyéni pusztulás fölött a generációk összekapcsolódásának, az öröklétnek. Ez a "concatenazione delle generazioni" legyőzi a halált, a megsemmisülést. A nemzedékek harmónikus egymásbakapcsolódása

"emlékművek, szimbólumok, költemények" segítségével, ez "az univerzum által felkeltett érzések és ideák legmagasztosabbja", amely "az érzelmek és gondolatok egyetemes és örök kommunikációjában" valósul meg, és amit mi "csillapíthatatlanul keresünk", mivel az emlékezés, a történelmi összehasonlítás tökéletesít minket. Az elhunytak iránt érzett "édes gondok" soave: /cure, dolore, rimpianto/ támasztják föl bennünk a "vita morale" igényét, ami által képesek leszünk áldozatot hozni, és ami arra készítet minket, hogy például Alay sirja előtt így kiáltjunk föl: "a'generosi Giusta di gloria dispensiera e morte"⁶³

Az öröklét isteni eredetű adománya a "società nazionale"-ban realizálódik. A következő Foscolo-idézettel eljutunk a neoklasszikus halál-ábrázolás - egyelőre - utolsó, gondolatmenetünk szerint végső állomására: ez a barátság. A természetben és a történelmi multon keresztül/láthattuk: ez utóbbi egyre erősebben kötődött a jelenhez, bizonyos szempontból azonossá is vált vele/ a jövő szempontjából értelmezett jelenhez értkeztünk.

".... Celeste è questa
corrispondenza d'amorosi sensi,
celeste dote è negli umani; e spesso
per lei si vive con l'amico estinto
e l'estinto con noi..."

A barátság és a halhatatlanság összekapcsolása nem itt jelenik meg először: mi - a régebbi példákat mellőzve - csak ar-

ra utalunk, ami az I Sepolert közvetlenül megelőzte.

André Chénier a Hermes-ben fogalmazza ezt meg:

"L'espoir que des amis pleureront notre sort
Charme l'instant supreme et console la mort.. "

A szeretet és az édes emlék legyőzheti a halált:

"Morts et vivants, il est encor pour nous unir
Un commerce d'amour et de doux souvenir.."

A két világ, az élőké és a holtaké, a határán álló sirban
egyedül - a sarkó egyrészről a halottat jelképezi, másrés-
zről az emlékezést. A. Chénier őszinte hangja több mint a ha-
gyományos témák újbóli kifejezései; a kor elfogadta a barát-
ságba vetett nagy hitet. Az a tudat, hogy a barátai tisztelni
fogják az emlékét, Chéniernek a Paradicsomot jelentette. Az
egyetemes szeretet közömbösítette a halált: élni annyit je-
lent "être utile à ses freres et laisser un nom". Az univer-
zális egoizmus doktrínájával szembe helyezkedik az univerzá-
lis szimpátia Evangéliuma. M. Joseph Chénier a Discours sur
l'intéret personnel című költeményében a szimpátia alapjára
helyezi az egész társadalmat:

"... le pouvoir secret qu'on nomme sympathie,
Ce besoin de sortir des limites du moi,
De vivre utile au monde en vivant hord de soi."

A "personnalité morale" az érzések egységének és misztikus
azonosságának rendszerén nyugszik. Az individuum csak annyi-
ban létezik, amilyen mértékben részt vesz a kollektív létben,
és amilyen mértékben fölajánlja barátainak a belső életében
való részvételt.

Ugyanezt a végső vigaszt nyújtja Csokonai Rhédeinének a lélek halhatatlanságában. A "Barátság angyalának / Rózsából font köteli" kozmikus távolságból is az élethez köti az elhunytat. Az élet, halál; barátság és remény legtisztább megfogalmazását a következő versszakban adja Csokonai:

"Hogy barátainkról eszmélünk,
S hogy majd vélek együtt élünk,
Legvigasztalóbb remény.

Foscology csak azt ítéli örök halálra, attól vonja meg a halhatatlanság illúzióját: "...chi non lascia eredita d'affetti" és annak "poca gioia ha dell'urna". Ezeknek a sorsa valóban a teljes pusztulás: a feledés, "né donna innamorata preghi, / né passegger solingo oda il sospiro..."/⁶⁴

Canova siremlékein ilyen meghitt a sirató és a siratott kapcsolata. Domborművei vagy körplasztikái szívesen ábrázolnak olyan szituációt, amelyben a halott valamilyen szimbólum mellett egy siró, buslakodó női alakot látunk. A Volpato-domborművön a siró nő előtt a halott büszke van, az Alfieri-siremléken /Santa Croce/ egy szarkofágból, amelyen a költő profilja látható és egy reá támaszkodó szomorú női alakból áll, a bécsi Mária Krisztina siremléken az egyik női alak átöleli az urnát, amit a menet egy piramis belsejébe visz.

A római protestáns temetőben Cestius piramisa és az antik falmaradványok közelében nyugszik John Keats. "...Ott, hol az északi vándorok s bus ködlovagok dél-szomszja végre lecsillapul."⁶⁵ A kor mélyen átérzett lelkiülete Keats legsze-

mélyesebb hangján szólal meg. A kultúra folyamata, a generációk egymásba ölelkezése, a barátság, a szépség, a név megörökítésének a vágya Keats utolsó verseiben, egy pillanatra úgy tűnik, föloldja az én és nemén, a lét és nemlét ellentétét. Az ember műve egyéni megsemmisülése fölött áll: a szépség legyőzi a halált. A generációk láncolatának következő része, amihez ő - mint láttuk - egyetemes szimpátiával s szeretettel kötődik, nevének szimbólumába zárva. Ezt Keats így íratta sírkövére: Itt nyugszik, akinek vizre irták a nevét.

I. Vázlat a neoklasszicizmus olasz kritikájáról. Jegyzetek

1. Itt elsősorban A.W. Schlegel: Geschichte der roman-tischen Literatur /1803-4/ és Mme de Staël: De l'Allemagne /1813/ című tanulmányokra gondolok.
2. Mme de Staël: Sulla maniera e sull'utilità delle tra-duzioni /1816/ olasz fordításban in: Discussioni e polemiche sul romanticismo /1816-1826/ a cura di E. Bellorini, Bari 1943. voll. 2.
3. Giovanni Berchet: Lettera semiseria di Crisostomo al suo figliuolo sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger /1816/ in Opere edite ed inedite, a cura di E. Bellorini II. Bari, 1911-1912. 14-21 és passim
4. Camillo Ugoni: Della letteratura italiana nella seconda metà del secolo XVIII., Brescia 1820. I.p. XIV.
5. Emiliani Giudici: Storia delle belle lettere in Italia, Firenze, 1844. p. 1240.
6. L. Settembrini: Lezioni, a cura di V. Piccoli, Napoli 1927. voll. 3.
7. Settembrini: i.m. III. 266.
8. Settembrini: i.m. III. 276.
9. Settembrini: i.m. III. 277.
10. Francesco De Sanctis: Storia della letteratura italiana, a cura di M.T. Lanza, Feltrinelli Milano 1970. p. 836.
- 11-16. az idézetek sorrendben: De Sanctis: i.m. 837; 839; 855; 810; 833; 823-4.

17. De Sanctis: Settembrini e i suoi critici, in Saggi critici, a cura di L. Russo, Bari 1952. II. 278.
18. Giosue Carducci: Prolusione alle lezioni nella Università di Bologna /1860/, in Opere, edizione nazionale, Bologna 1936. V. 526.
19. Carducci: Di alcune condizioni della presente letteratura, /1861/ in Opere, VI. 469-87.
20. Opere, VII. 389-423. /Del rinnovamento letterario in Italia, 1884/
21. Opere, VII. p. 406. /u.o./
22. Opere, XVIII. 1-53. /Lecture del Risorgimento italiano, 1896/
23. Opere, XVIII.p. 8. /u.o./
24. Opere, XVIII.p. 35. /u.o./
25. Magát a "neoclassicismo" szót Giuseppe Finzi vezette be az olasz irodalomtörténetírásba. Lezioni di storia della letteratura italiana, Torino 1887-95. III. 219; 417; 432
Finzi a XVIII. sz. második felének kis költőit /Varano, Bertola, Cerretti stb./ nevezte el neoklasszikusoknak.
Finzi maga is Carducci-tanítvány volt, s e művében is hűen követi mestere utmutatásait. Korszak-megjelölésként Carducci alkalmazta először, ilyen tág értelemben, a kifejezést. Mindenképpen jogos tehát, hogy Carduccit tekintjük az irányzat keresztapjának.
26. Opere, XV. 119-20, /Della poesia melica italiana e di al-

cuni poeti eroici del secolo XVIII/

27. Giulio Natali: Alcune idee sul Settecento, in Idee, costumi, uomini del Settecento, Torino 1926. 11-31.; az idézet 16-7. lapon
28. Benedetto Croce: Winckelmann, in Discorsi di varia filosofia, Bari 1945. II. 102-11.
29. Giuseppe Citanna: Neoclassicismo e romanticismo -- Monti, Foscolo, in Il romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci, Bari 1949.
30. Citanna: i.m. 17.
- 31-33. az idézetek sorrendben: Citanna: i.m. 91; 92; 95.
34. Domenico Petrinì: Dal barocco al decadentismo, Firenze 1957. I. 68.
- 35-36. Petrinì: i.m. II. 112; II. 6.
37. a "neoclassicismo metastorico" részhez vö. M. Praz: Canova e la Bellezza, in Gusto neoclassico, Napoli 1959. 139-62.
38. Praz: Gusto neoclassico, i.k. 104 és 105
39. Praz: i.m. 105 és Praz "Neoclassicismo" címszó a Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature, Milano 1947. I. 169-178.
40. Praz: címszó, p. 174.
- 41-43. idézetek Praz: i.m. 169-170 lapjáról valók /címszó/
44. a két részre osztott neoklasszicizmus koncepciójáról

- vö. Praz: *Gusto neoclassico*, i.k. 370-1., az ide vonatkozó idézetek is innét valók
45. Praz: címszó p. 170.
46. Umberto Bosco: *Preromanticismo e romanticismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949. 597-652.
- 47-50. idézetek sorrendben: Bosco: i.m. 611; 611; 650-1; 652
51. Ferruccio Ulivi: *Settecento neoclassico*, Pisa 1957.
- 52-53. Ulivi: i.m. 11; 165
54. Attilio Momigliano: *Gusto neoclassico*, in *Cinque saggi*, Firenze 1945. pp. 7-42. valamennyi Momigliano-idézet ebből a tanulmányból való
55. vö. Walter Binni: *Poesia, poetica e storia letteraria*, Bari 1963.
56. W. Binni: *La poetica neoclassica in Italia*. In: *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963. p. 87.
- 57-63. idézetek a 87-91. lapokról
64. W. Binni: *Poetica e poesia nel Settecento italiano*. In: *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze 1963. p. XXXVII.
- 65.-74. idézetek és utalások Binni: *La poetica neoclassica*, 91-100. lapokról
75. Carlo Calcaterra: *Il Parnaso in rivolta, -- Barocco - Anti-barocco nella poesia italiana*, Bologna 1961. p. 252.
76. Franco Venturi: *Les traditions de la culture italienne et*



les Lumières. In Utopie et institutions au XVIII^e
siècle -- Le pragmatisme des Lumières, Textes recueillis par
P. Francastel, Paris 1963. az 1959-i nancy-i kongresszus
anyagát tartalmazza

77. Natalino Sapegno: Compendio di storia della letteratura
italiana, Firenze 1946. vol. III. parte I.
78. Carlo Salinari: Storia popolare della letteratura italia-
na, Roma 1962. p. vol. 3. p. 64.
79. Salinari: i.m. p. 72.
80. Giuseppe Petronio: L'attività letteraria in Italia,
Palermo 1964. p. 600.
- 81-83. idézetek: Petronio: i.m. 601-2; 625-6.
84. Luigi Derla: Foscolo e la crisi del Classicismo, Belfagor,
1973. vol. XXVIII. 381-409.

II. A képzőművészet és a neoklasszikus irodalom. Jegyzetek

1. Az adatokra nézve lsd.: J. J. Winckelmann: Megjegyzések a régiek építészetéről. In: Winckelmann: Művészeti írások, Bp. 1978. 115-6.; Francois-Georges Pariset: L'art néoclassique, Paris 1974. 4-5.; Zádor Anna: Klasszicizmus és romantika, Bp. 1976. 11-4.
2. Pariset:i.m. Piranése c. fejezet
3. Arnold Hauser: A művészet és az irodalom társadalomtörténete I-II., Bp. 1969. II. 30.
4. Hauser:i.m. 29.
5. Winckelmann: Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról, In: Winckelmann:i.m. 10.
- 6-9. Az idézetek sorrendben: Winckelmann:i.m. 16; 20-21; 30; 31.
10. Mario Praz: Gusto neoclassico, Napoli 1959. 43.
11. Winckelmann:i.m. 33-4.
12. idézi: Sergio Antro: Il gusto figurativo del Parini, Belfagor XXIV. 1969. 1-18.
13. Goethe: Utazás Itáliában, Bp. 1961. 136.
14. Goethe:i.m. 120.
15. Goethe:i.m. Utószó, írta Vajda György Mihály, 414.
16. Goethe:i.m. 121.
- 17-19. Goethe:im.m. 184; 128; 126.
20. Vajda György Mihály: A francia forradalom, a neoklasszicizmus és Csokonai, In: A "Sorsotok előre nézzétek", Bp. 1975. 334-5.
21. Goethe és Schiller levelezése, vál. Halász Előd, Bp. 1963.

188. 1797. ápr. 8-adikai levél
22. Goethe: Utazás Itáliában, 139.
23. idézi Erwin Panofsky: Az emberi arányok stílustörténete,
"Gyorsuló idő", Bp. 1976. 61-2.
24. Panofsky:i.m. 81.
25. Panofsky:i.m. 21.
26. Goethe:i.m. 139.
27. Goethe és Schiller levelezése, i.k. 188.
28. Goethe: Utazás Itáliában, i.k. 79.
29. idézi O. Walzel: A művészetek kölcsönös megvilágítása,
Helikon 1968/3-4. 406. /Az irodalom és a társzművészetek/
29/1. vö. Rónay György: Chénier és kora, In: Fordítás közben,
Bp. 1968. 139-147.
30. Koltay-Kastner Jenő: Ugo Foscolo, "Irodalomtörténeti
dolgozatok" Szeged, 1960. 30.
31. Foscolo-idézetek olasz eredetiben: C.F. Goffis: Antologia
foscoliana, Torino 1953. 228-36.
32. Walter Binni: Classicismo e Neoclassicismo nella lettera-
tura del Settecento, Firenze 1963. 98.
33. idézetek: Binni:i.m. 128.
34. Luigi Derla: Foscolo e la crisi del Classicismo,
Belfagor XXVIII. 1973. 401-2.
35. John Keats versei, szerk. Kardos László és Kéry László,
Bp. 1962. 349.

36. Winckelmann:i.m. 219.
37. Szauder József: A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában, In: Az estve és Az álom, Bp. 1970.
- 38-43. az idézetek sorrendben: Szauder:i.m. 111;112;115;116; 118;119.
44. Vajda:i.m. 337.
45. Kazinczy Ferenc levelezése, Közzéteszi Váczy János, Harsányi István, stb. 1-23. köt. Bp. 1890-1960. 3. köt. 303-4.
46. Bán Imre: Kazinczy Ferenc klasszicizmusának kérdéséhez, ItK. 1960. 48.

III. A halál neoklasszikus ábrázolása. Jegyzetek

1. P. Van Tieghem: Le Prérromantisme, Paris 1924.vol.II.86.
2. J.B. Bossuet: Sermons choisis, Paris 1912.
3. erről lsd. R.Michéa: Le "Plaisir des tombeaux" au XVIII^e siècle, in:Revue de Littérature comparée, 1938. avril-juin, 306-7.
4. A versek megtalálhatók: Francia költők antológiája, Bp. 1962. Az idézeteket Rónay György fordította
5. ford. Rónay György, idézett antológiában
6. Az adatra vonatkozóan lsd. Michéa: im. 289.
7. a de Maynard-idézeteket ford. 1. Jékely Zoltán; 2. Illyés Gyula, u.o.
8. mindkét idézetet ford. Rónai György, u.o.
9. in: Petits poètes français depuis Malherbe jusqu'à nos jours, Paris 1870. I. 28.
10. Francia költők ant. ford. Rónay György
11. Michéa:i.m. 288.
12. Petits p.fr. I. 77.
13. Michéa:im. 288.
14. Saint-Amant: Oeuvres poétiques, par Léon Vérance, Paris 1930.
15. Goethe: Utazás Itáliában, Bp. 1961. 96.
16. J.P. Eckermann: Beszélgetések Goethével, Bp. 1956. 151.
/1829. ápr. 10./
17. Petits poètes français I.34-39.

18. Petits p. fr. I. 39-42.
19. E.H. Gombrich: A művészet története, Bp. 1975. 314.
20. Angol költők antológiája, Bp. 1960. ford. Jékely Zoltán
21. vö. Szauder József: Az este és Az álom című tanulmánya,
Az este és Az álom c. kötetben
22. Kindlers Literatur Lexikon, München-Zürich. 1974.
Band 23. 10214.
23. vö. Michéa: i.m. 298.
24. Goethe: Utazás Itáliában, 28-9.
25. ford. Vajda Miklós
26. ford. Tótfalusi István
27. D. Diderot: Válogatott filozófiai művei II. köt. Bp.
1900. 137.
28. Zádor Anna: Klasszicizmus és romantika, Bp. 1976. 30.
29. vö. Bernardin de Saint-Pierre: Études, in: Oeuvres;
mises en ordre par L. Aimé-Martin, 1840. 456.
30. Ime néhány iskolapélda: W. Tischbein: Goethe a római Cam-
pagnán; G. Hamilton: Hamilton herceg barátaival; Hubert
Robert: Terasz Marlyban; Angelica Kauffmann: Belvedere her-
ceg arcképe; stb.
31. Hugh Honour: Neo-classicism. Penguin Books 1968. 150.
32. ford. Jékely Zoltán
33. "Mitologia degli Egiziani nacque quasi di nuove sotto il
cielo de' Greci." Winckelmann: Monumenti antichi inediti,
Roma 1767. 332.

34. Winckelmann: Monumenti antichi... c. könyvének 24; 41; 320; stb. lapjain elemezte a Mitrász-ábrázolásokat és a lefelé fordított fáklyát. Említi másutt is.
35. Zádor: i.m. 133-4.
36. vö. Mario Praz: Gusto neoclassico, Napoli 1959. c. könyvének Winckelmann c. tanulmányával.
37. B. de Saint-Pierre: i.m. III. 126.
38. Foscolo-idézetek: C.F. Goffis: Antologia foscoliana, Torino 1953. 147.; I Sepolcri 29-31 sorai: "Mennyei a szerető érzéseknek ez az összhangja, mennyei adomány az emberekben." 148. lap, I Sepolcri 41-2 sorok: "Csak annak nincs öröme a sirban, aki nem hagy örököül szeretetet."
39. Elena Bassi: La Gipsoteca di Possagno, Venezia 1957. 203.
40. A. Paravia: Notizie intorno alla vita di Antonio Canova, Roma 1823. 16.
41. Hugh Honour: i.m. 158.
42. Vajda György Mihály: Lessing, Bp. 1955. 49.
43. Az idézetek Goethe: Versek, Bp. 1963. c. kötetből valók, sorrendben: Genius /ford. Mészöly Dezső/: Sirkövet, urnát.. /a Velencei epigrammák-ban, ford. Rónay György/: Római elégiák
44. ford. 1. Gulyás Pál. 2. Weöres Sándor
45. Szauder József: i.m. 117.
46. Az adatra nézve lsd. Szauder: i.m. 387.
47. Itk 1975/4 467-74.

48. Kármán József: Művei, Bp. é.n. 67-8. A Fanni hagyományai
LV. és LIV. fejezetéből
49. Kazinczy Ferenc levelezése. Közzéteszi Váczy János, Harsányi István stb. 1-23. köt. Bp. 1890-1960. 4. 325-6.
50. idézi Walter Binni: Classicismo e Neoclassicismo nella
letteratura del Settecento, Firenze 1963. 133. "Az érzé-
kelhető /sensibile! / és anyagi szép segítségével fölemel-
kedni az emberfölötti szép nagyszerű szemléléséhez."
51. Erről legújabbban Klaniczay Tibor irt. Hagyományok ébresz-
tése, Bp. 1976. 311-4.
51. Kaz.lev. 4. 327.
53. A verset Kazinczy levelezéséből irtam ki, ezzel lényegé-
ben azonos: Goethe: Poetische Werke, Berliner Ausgabe,
Aufbau-Verlag, 1965. I. 361. A mű eredeti címe: Herzog
Leopold von Braunschweig, az Antiker Form sich nähernd
ciklusban. "Téged erőszakkal elragadott a folyó öreg ura, /
Fogva tart és megosztja veled áramló birodalmát. / Csend-
ben szunnyadsz immár az urna halk csobogásánál, / Amíg
téged a vizáradat ismét cselekvésre nem ébreszt. / Légy
akkor segítségre kész a népnek, miként halandón akartad, /
És vidd véghez istenként, ami neked, embernek nem sikerült."
54. Hugh Honour: i.m. 159.
55. Ugo Foscolo: I Sepolcri 88-90. "Óh, a sirokon / nem nő vi-
rág, ha nem koszoruzza emberi / tisztelet, és a szerető
siralom."

56. Mario Praz: i.m. 158-161.
57. Diderot: i.m. II. 243.
58. J. Delille: Oeuvres complètes, Paris 1855. 26-7.
59. Delille: i.m. 28.
60. Francia költők ant. i.k. II. köt
61. B. De Saint-Pierre: i.m. idézetek sorrendben: 101; 406; és
454; 457.
62. Kazinczy Ferenc: Válogatott művei I-II., Bp. 1960.360.
63. Goffis: i. antológia, 146.
64. Goffis: i. antológia, 148-9. I Sepolcri 41-2 és 47-8.
az első idézet fordítását lsd. 38.sz. jegyzetben, a második: "/hol/ nem fohászkodik szerelmes asszony, /és/ magányos vándor sem hallja meg a sóhajt.."
65. Cs. Szabó László: Három költő, Bp. - Franklin, é.n. 89.

TARTALOMJEGYZÉK

I. Vázlat a neoklasszicizmus olasz kritikájáról	2
I/1. Romantikus kritika	2
I/2. Pozitivisták kritika	9
I/3. Huszadik századi kritikák	15
Mario Praz művelődéstörténeti kritikája	20
A "romantikus" neoklasszicizmus kritikája	28
Attilio Momigliano szintetikus kritikája	32
Walter Binni eszméletörténeti kritikája	40
Ujabb kritikai törekvések	53
Összefoglalás	59
II. A képzőművészet és a neoklasszikus irodalom	62
II/1. A neoklasszicizmus kialakulása	63
II/2. Rokokó és Neoklasszicizmus	74
II/3. "Edle Einfalt und stille Grösse"	78
II/4. "Sur des penseurs nouveaux faisons des vers antiques"	100
II/5. "Beauty is truth, truth beauty"	105
II/6. A Neoklasszicizmus magyar kritikája	116
III/1. A neoklasszikus halál-szemlélet kialakulása	121
III/1-a. A XVII. századi sirköltészet	124
III/1-b. A halál motívuma a XVII. századi festészetben	128
III/1-c. A halál-motívum a XVIII. század első felében	134
III/2. A halál neoklasszikus ábrázolása	141
III/2-a. A megszépült halál	149
III/2-a-1. A halál gényusa	151
III/2-a-2. Ámor és Psyché	161
III/2-b. Az értelmes halál	167
A kertek költészete	168
III/2-b-1. A Pantheon-gondolat	174
III/2-b-2. A hazafias sirköltészet	176
Jegyzetek	183