

Pál József

MEGJEGYZÉSEK A NEOKLASSZICIZMUS POÉTIKÁJÁNAK
KIALAKULÁSÁHOZ

A poétikák történetében a neoklasszicizmus két hagyomány ötvözete: egyrészt folytatja a XVIII. század első fele francia teoretikusainak¹ az arisztotelészi mímézis-elvet megújító, modernizáló törekvéseit, másrésztől szintetizálja - vagy legalább is erre törekszik - annak természetelvűségét az autonóm művészi alkotás teljes szabadságának platonai eredetű eszméjével. A klasszikus elméletek a "szelekció", a "korrekció" és más elvekkel a természet általános fogalmát, eszményi állapotát, a "belle nature"-t alakították ki, s ezt tekintették a művészi inspiráció forrásának. Mások² szerint a választás, a tökéletesítés nem a természethez tartozik, hanem kizárólag a művészi ítélőképesség és tehetség függvénye, az alkotó saját eszméjét vetíti rá a természetre, s ez egyben az imitáció-elv végét is jelenti. A művészi eszme és a dolgok örök, általános lényege közötti tökéletes azonosság feltételezésével /interior numbers, modèle intérieur stb./ azonban elméleti szempontból is fönnttartható volt a szintézis. A mai értelemben a XVIII. század által forgalomba hozott zseni-elméletekben még élesebben vetődik fel a probléma: a teremtő génusz mennyiben találja meg "teremtőménye" elemeit a külső világban, a természetben, meddig terjed - más

oldalról - a fantázia, a belső idea, a szuverén teremtés érvényességi területe.³

A kérdés körüli vita a XVIII. században egyáltalán nem volt új: a Cinquecento olasz teoretikusai egyszer már megütköztek a kifejezés teljes szabadsága és a normák, szabályok kötelező elfogadása ellentétes pozícióin.⁴ A XVII. századra eléggé egységesen elfogadták a klasszikus normákat és a mimézis-elvet, jóllehet az alkotói gyakorlatban egymástól erősen eltérő művek jöttek létre /a francia klasszikus tragédiák és az olasz barokk képzőművészet/.

Az újbóli egyeztetés jelentős kísérlete volt a század végén Giovan Pietro Bellori tevékenysége: a festészet Cimabuétól, Giottótól Raffaellóig tartó történetéből megtudjuk - mondotta -, hogy a fejlődés a természet közvetlen ábrázolásától, a naturalizmustól a természet idealizálásáig vezet. A csúcson az "isteni" Raffaello, aki a görög szobrászat után visszaadta a művészetnek a "grácia fenységét". Az ideo a "természeti szép tökéletességét alkotja meg ... egyesítve a valót a valószerűvel, mindig a legjobbra és a csodálatosra aspirálva",⁵ de a "lélek legfinomabb működése" ábrázolása közben sem válik pusztifikoióvává. A tökéletes egyensúlyt a vatikáni stanzák festője tudta megvalósítani. A Raffaello utáni festészet dekadenciájának oka, hogy a művészek elhagyták a természet tanulmányozását, s a manirra, a praxisra támaszkodtak pusztán, s "megmételtyezték a művészetet a maniera, vagy úgy is mondhatnánk "fantastica idea" által."⁶

Az Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura, 1672. /publ./ kétirányú küzdelmet folytat: egyrésztől támadja a művészetet szolgáló utánczásra lesüllyeszteni kívánó "naturalistákat" az alkotói szabadságról és az eszményitéről való lemondás miatt; másrésztől elítéli a "manneristákat", akiknél az idea ugyan megvan, de hiányzik annak hitelessége, a "vero". Holott a művészi alkotás egyetlen lehetséges módja Bellori szerint: a természet érzékszervekkel való szemlőlete kelti fel a művészen az eszmét, amely a katarzis erejével képes akár legyőzni is eredetét, "idea originata dalla natura supera l'origine, e fassi originale dell'arte."

A cartesiánus módszeren és a XVII. századi akadémizmuson túl a Cinquocento esztétikájához nyúl vissza a bellori gondolatot továbbfejlesztő Gianvincenzo Gravina. A fantázia és a költői invenció túlzott szabadságával szemben a költői értelem és a szabályok védelmének álláspontjára helyezkedik. A Ilagion poetica-ban, /1708/, Szokratész és Platon alapján fogalmazta meg, hogy az igazság /verità/ "inkább az általános dolgok értelem segítségével való szemléletében nyilvánul meg, mint a végtelen és bizonytalan tapasztalás által a részletekben."⁷ A művészet területén a valóság törvényei szerint kell eljárni, a logika és a történelmi szokás normái alapján, de a külső valóság értékelésétől el kell jutni a "valódi és alapvető okokhoz a megfigyelt természetben", a tudo-

mány: "szabad beszélgetés az általánossal".⁸

"Minden műalkotást megelőz a szabály és minden szabályt az értelem" - minden túlzás, a túlzott hanyagság vagy pedantéria egyaránt káros: a mű a való és a költött /finzione, finto/ érzékeny egyensúlyára épül. A költészet a verità egyik formája, olyan tudomány, amelyben az elvonatkoztatott konkrét formában fejeződik ki. "Mágus a költészet, de józan varázsló, olyan delirium, amely föl-oszlatja az örületet."⁹ Gravina az értelem szabályozása alá vonta az alkotó képzeletet is, ami átvezeti a valót /vero/ a költöttbe.

A valószerűben /verosimile/, a természet elvonatkoztatásában és kivonatában ölt testet a költött, amely - mivel intellektuális tevékenység révén jött létre - eredetibb és hitelesebb magánál a valónál. A világ mélyebb összefüggéseinek meglátásával, a fantáziára gyakorolt hatással a költészetnek egyetemes szerepe van a civilizálódásban. Orpheusz és a régi költők "felkeltették az emberek tudatában az értelem rejtett fényeit és költői képekkel zsákmányul ejtve a képzeletet, egy a valódin túli világba emelték őket, hogy szellemüket a költötten áttetsző igaz és való felé élesítsék."¹⁰ A vero és a finto ilyen értelmi összefüggésében van a költészet tanító funkcióka is, az insegnamento morale. Az antik költők a mítoszok alakjainak példájával ítelték el a bűnt és tették vonzóvá az erényt és a tisztességet. Olyan mértékben, hogy a költészet Gravinánál összefonódik a val-

lással és az etikával.

A Cinquecento hagyományaihoz leginkább hűséges olasz irodalom- és művészetelmélet mindvégig megpróbálta fönntartani a két szélsőséges elmélet közötti szintézist. A neoklasszikus kánon külföldi létrehozói /Winckelmann, Mengs, Lessing, Reynolds stb./ mind erősen kötődtek az ezt példásan megvalósító korábbi olasz teóriákhoz és Raffaello festészetéhez. Erwin Panofsky Bellori általunk idézett maximája mellé teszi Charles Batteux-ét¹¹: az esztéticien a "belle nature" általa kidolgozott fogalmával a legmesszebbre jutott, ameddig a mimózis-elv keretein belül jutni lehet. Az eszményi modell a valóság fölé emelkedik, szabályai pedig az esztétikai ítőlet számára meghatározóak: "... nous formerons un modèle idéal supérieur à tout ce qui est; et ce modèle sera la règle souveraine de toutes nos décisions."¹² Les Beaux-Arts réduits à un même principe, /1746/ a klasszikus szelekció-elv tökéletesítésével véli kialakíthatónak a természet általános fogalmát. Amikor Zeuxis festő a tökéletes szépséget akarta megfesteni- idézi Battoux, L.B. Alberti, L. Dolce, F. Zuccari és Bellori után¹³ az antik anekdotát - nem a város egyik legszebb lánya volt a modellje, hanem a hat legszebbet szemelte ki, hogy azok legszebb testrészeiből megalkossa a náluk is tökéletesebb szépséget, Héliénát, a műalkotást. A "beauté" természetben szétszórt vonásainak egyesítésével alkotja meg a művész magában a mesterséges ideát /idée factice/,

ami "le prototype, ou le modèle de son tableau."

Mig Batteux a mimézis-elv kereteit próbálta tági-
tani a XVII. századi akadémizmushoz képest, addig a né-
met Winckelmann az "összeegyeztetés" legnagyobb hatású
alakja volt, s egyben a neoklasszicizmus első teoreti-
kusa. Művészetelméletének középpontjában a "szép termé-
szet" és a művész "szellemi erejének" az alkotás egysé-
ges folyamatába való összevonása áll. A példa nála is,
mint Bellorinál, a görög szobrászat: a derült ég, a me-
diterrán klíma, az emberek testkultúrája már eleve szebb
környezetet biztosított a művészeknek. Mivel a ma festőjé-
nek és szobrászának mindez nem adott, ezért az eszményi
szépség megvalósításához a görögökhöz kell folyamodniuk.
A Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke
/1755/ Platonra hivatkozva magyarázza, hogy a mestermű-
vek nem csupán a legszebb természetet követik, hanem va-
lami mást is, ami a képekből csupán az értelemben vázo-
lódik és jön létre. "A természet megfigyelésének ezek a
gyakori alkalmi készítették a görög művészeket arra,
hogy még tovább menjenek. Azzal kezdték, hogy a szépség-
nek 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 értelem-
ben vázolódott föl."¹⁴ A természet megfigyelése és a
szép általános /Platon/ fogalma szerint alkotta műveit
a legnagyobb újkori művész, Raffaello, aki következte-

sen egyszerre tudta megvalósítani a hasonlóságot és az eszményítést.¹⁵

Itáliában, az Iphigénia írása közben Vitruvius alapján kezdett el Goethe foglalkozni a "karakterszülő variációk" megtalálásával. Jóval később, Claude-Lorrain festményei kaposán állapította meg: "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 reális eszközökkel úgy tud élni, hogy az előtűnő igazság valóságként hat."¹⁶ A művészi igazság és a valóság harmónikus kapcsolatát tekinthetjük a neoklasszikus poétika egyik alappillérének.

Ugyanakkor az alany és a tárgy, a natura imitanda és a natura imitata határainak elmosásával az angol XVIII. századi művészetelméletek tagadták, hogy a szép a természet lényegéhez tartozna. A folyamatot a művésznak jelentéktelen, de elméletiróként annál hatásosabb Shaftesbury indította el a század elején, de a klasszikus művészetteóriákkal való végleges szakítás itt is csak az 50-es, 60-as évekre következett be, amikor az irodalom és a művészetek területén Európában szinte mindenütt megjelent az első nagy emocionális hullám /Sturm und Drang, Preromantika, stb./. Hume Of the Standard of Taste-je /1757/ kijelenti, hogy a szép nem a tárgyak minősége, hanem teljes egészében az érzékeléshez tartozik. "A szép

nem a dolgoknak maguknak a minősége, csak az őket szemlélő értelemben /mind/ létezik, és minden értelem más szépséget érzékel."¹⁷ A szép bennünk lévő állapot, ninos fix művészi értékskála. "Mindenesetre - írja Rudolf Wittkower - a saját törvényei szerint működő külső valóság és az egyéni tudat /sentimento individuale/ közötti határ Hume általi lerombolását úgy kell értékelnünk, mint a természetben uralkodó általános harmónia klasszikus meggyőződésére mért legdöntőbb csapást."¹⁸ Ugyanabban az évben Burke az "indulatteli" sublime és a "nyugodt" bello szisztematikus olhatárolásával és a fenséges - amelynek a legerősebb érzelmek, a fájdalom, a veszély, a félelem a forrásai - primátusával egyrészt rögzítette az angol költészetben akkor meglévő törekvéseket, másrészt lökést adott az emocionális poétikák kialakulásának és széleskörű elterjedésének.¹⁹ Nyomában Duff a sublimét a zseni fogalmával kapcsolta össze: a zseni a grandiózust, a csodálatost figyeli a természetben és az életben, megkülönböztető jegye a nagyság, a szabálytalanság, az ösztönös és lelkes képzelet.²⁰ Ezek az attribútumai az Encyclopédie /VII. köt., 1757/ "homme de génie"-jének /irrégulier, escarpé, sauvage stb./ szemben a világos szabályok szerint dolgozó "poète de bon goût"-vel.

A normákhoz, a megújított mimézis-elvhez, a klasszikus hagyományokhoz való viszonylag gyors visszatérés a XVIII. század utolsó harmadában változást hozott a

zseni-elméletekben is. Míg az emocionalizmus évtizedeiben a misztikus, vallásos, teológiai génusz-kép volt divatban, s e szerint a művészi alkotás a semmiből való isteni teremtéssel analóg; addig a 80-as évekre egyre inkább a racionális felfogás tért vissza: "Le génie n'est pas la déraison, mais une raison supérieur."²¹

Az angoloknál Sir Joshua Reynolds volt a modernizált antik tradícióhoz való visszatérés központi alakja mind elméletiróként, mind művészként és tanárként. A természetet kell utánozni - mondotta a Discourses-ben /1769-1791/, de ugyanakkor bírálta Gainsborough naturalizmusát. Az a festői módszer, amely az "egyedi dolgok és a részletek aprólékos és esetleges megkülönböztetésére ügyel természetlen és gótikus ... elkerülhetetlenül szükséges, hogy a festő általánosítja eszméit, aki részleteket fest, nem a természetet festi." Hiszen a természet minden osztályának van olyan ideális, közös, központi formája, amely az összes, az osztályhoz tartozó egyedi formák elvonatkoztatása. "A természet tökéletes állapotának eszméje, amint a művész ideális szépségnek nevez, az a nagy vezérlő elv, amelynek alapján létrejönnek a génusz művei."²² Reynolds szerencsére megjárta Itáliát - mint Mengs, Winckelmann, Goethe és a többi neoklasszikus -, ahonnét azzal a meggyőződéssel tért haza, hogy az olasz "old masters"-et kell követni: Raffaello rajzkészségét, Tiziano koloritját. A kontinensen gyorsan egymás után megalakuló neoklasszikus kép-

zömivészeti akadémiák mintájára szervezte meg a művésze-
ti oktatást a Royal Academy of Art-on, amelynek első el-
nöke volt. Hitte - hiszen maga is festő volt -, hogy a
festészet műfogásai jobbra megtaníthatók, csak időt
kell adni a hallgatóknak, hogy elmélyülten tanulmányoz-
hassák az antik és a reneszánsz műalkotásokat.

A külső valóság mint az inspiráció forrása tételé-
nek elfogadása elhatárolja a neoklasszikus elméleteket a
pusztán belső rezgésekre figyelő, önmagát író, isteni su-
gallatra dolgozó zseni képét megalkotó, idealisztikus te-
óriáktól. Ugyanakkor a természetben megfigyelhető részle-
tektől el kell jutni az általános fogalmáig, a művésznak
ki kell alakítania önmagában azt az elvont eszmét, amit
követni akar - s ez a fontos kritérium eltávolítja a neo-
klasszicizmust a korábbi merev klasszicizmusoktól, s az
akadémizmustól is. Az irányzat sajátos középhelyzetéből
következik, hogy minden más klasszikus poétikánál nagyobb
teret enged a tudományos dedukciókkal meg nem határozha-
tó, a "raison" számára hozzáférhetetlen, szillogizmusok-
kal bizonyíthatatlan ismeretlen tényezőnek. Az alkotói
szabadság, a fantázia, érvényességi területének rohamos
növekedése, a grácia, a je ne sais quoi, az ineffabile
elméleti legalizálása a Cinquecento törekvéseivel roko-
nitja a neoklasszicizmust: csak míg ott az alkotói gya-
korlat megvalósította szintézis /Raffaello/ után merült
fel az ellentétes törekvések összeegyeztetésének elméle-
ti lehetetlensége, addig a XVIII. század vége költője

vagy művésze már maga mögött tudhatta az ellentétes teóriák ütközését.

Descartes diametrálisan tagadta a fantázia szerepét a megismerésben, ha a világos és elhatárolt eszmék mellett mégis jelen van, az az ismeret primitív fokának a mutatója.²³ Malebranche szerint is a valóság feltárásában csak a világos eszmékre kell figyelniünk. A poétikák és művészetelméletek azonban sohasem lehettek ennyire merevek a ráción, a szabályokon túli terület megítélésében. Szűk korlátok között ugyan, de Boileau is megengedi a pusztán intuícióval megragadható ismeretlent, a nescio quidet, amin keresztül a későbbi klasszikus elméletekbe is beszivároghatott egy bizonyos fokú érzékenység.

A Cinquecento teoretikusai általában gráciának nevezték a testi szépség nem látható részét, s a grácia pusztán rációval nem magyarázható, csak intuícióval, intellektuális képességekkel fogható fel.²⁴ Vasari a szép két fokozatát különböztette meg: az egyik szabályoktól függő, racionális jelenség, a másik, az igazi, irracionális, meghatározhatatlan, s kizárólag a művészi ítélőképesség és látás függvénye. Ez utóbbi a grácia, ami a kifejezés érdekében megváltoztatja a természetes arányokat.²⁵ A festő, ha egy szép portrét fest - állította Francis Bacon - azt "egyfajta boldogságért teszi és nem szabályok szerint".²⁶ S a szabályokon túli "kimondhatatlant" kereste Alexander Pope is. Az Essay on Criti-

cism, /1711/ a baconi boldogság-fogalmat a vasari gráciával helyettesíti: To snatch a grace beyond the reach of art.²⁷

A XIX. század elejére azonban nyilvánvalóvá vált, hogy a szintézis tovább fenn nem tartható; a romantika kialakulásával végleg lezárult az a kisebb-nagyobb törésekkel a reneszánsz kialakulása óta tartó folyamat, amely az antikvitást tekintette modellnek és mórcóének. A régi etikai és esztétikai értékek válsága tragikus egyéni sorsokban is kifejezésre jutott; a neoklasszikus szintézis és egyensúly felborult, s mint a XVI. század vége "szomorú embereinél" itt is egyre inkább előtérbe kerültek az idealisztikus vonások, a platonizmus, egy távoli ideális világ, egy refugium megalkotásának a vágya. A neoklasszicizmus "lost generation"-e számára a je ne sais quoi, a non so che a magára maradás, a másokkal való közölhetetlenség tragikus emberi és művészi konfliktusába torkollott. A valóságtól elmenekülve a képzeletben megalkotott eszményi világ, az idea mindig fölötté áll a megvalósult műnek. Hölderlinnél, Foscolónál, Keatsnél /de Schillert, Chénier-t és Derzsenyit is ide sorolhatjuk/ fokozatosan túlsúlyra jut a platonizmus; a természetelvűség, a mimézis követelményei lassan elvesztik szabályozó, fékező szerepüket.

Hölderlin Platon Lakomájának nagyszerű, okos asszonyáról Diotimának nevezi el az ideális kedvest. Hyperion-Hölderlin arról panaszkodik neki, hogy lelke mélyén ma-

radt valami, amit érzett, látott, hallott, de kifejezni nem tudott: "Hidd el nekem, igaz lelkemből mondom: nagy fölösleg a beszéd. Ami legjobb bennünk, az úgyis mindig kimondhatatlan marad, önnön mélyén pihen, mint a gyöngy a tenger fenekén."²⁸ Az ember - vallotta a neoclassicismo idealistico olasz költője, Ugo Foscolo - lelkében hordoz valami kifejezhetetlen, titkos érzést az univsum harmóniájáról.

"A világmindenség harmóniája, amelyről az embereknek titkos sejtelmük van, jelen van életükben, jóllehet kifejezni nem tudják." A kései neoklasszicizmus egyik legnagyobb irodalmi alkotása, a Keats Hyperionjához hasonlóan befejezetlen és türedékes Le Grazie első soraiban Foscolo az istennők ajándékáról, az "arcana armoniosa melodia pittrice"-ről irt.²⁹ Keats az ineffabilét a görög váza képével, a muzsikáló szép görög ifjúval érzékelteti:

Édes a hallott dal, de mit a fül
meg sem hall, még szebb: halk sipocska, zengd!
Ne testi fülnek! gyöngyözd remekül
lelkembe ritmusát, mely csupa csend!³⁰

/Tóth Árpád fordítása/

J e g y z e t e k

- 1 Crousaz, Jean-Pierre: *Traité du beau*, 1714.
Du Bos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, 1719.
André, Yves-Marie: *Essai sur le Beau*, 1741.
Batteux, Charles: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746.
- 2 Shaftesbury, A. Ashley Cooper: *The Moralist*, 1709.
Hume, David: *Of the Standard of Taste*, 1757.
Burke, Edmund: *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.
- 3 V.ö.: Grappin, Pierre: *La Théorie du Génie dans le pré-classicisme allemand*, Paris, 1952. p. 99.
- 4 V.ö.: Garin, Eugenio: *L'umanesimo italiano*. Roma-Bari, 1978.
Klaniczay Tibor: *A manierizmus esztétikája*. In *Hagyományok ébresztése*. Bp. 1976.
- 5 Bellori, Giovan Pietro: *Vite de' Pittori Scultori et Architetti moderni*. Roma 1672. pp. 4-5.
- 6 Bellori, i.m. p. 20.
- 7 V.ö.: Ulivi, Ferruccio: *Scheda sul Gravina e l'estetica neoclassica*. In *Il visibile parlare*. Caltanissetta-Roma, 1978. p. 290.
továbbá: *È la natura in varie guise dall'ingegno ed industria umana rassomigliata in vari e diversi artifici, che tutti sono immagini della natura; ed essendo essa e tutto l'universo, con quanto nel suo grembo raccoglie, un'impronta della divina idea, la di cui somiglianza s'imprime nelle cose, come figura in cera, perciò con verità non meno che con sottigliezza Dante chiamò l'arte nipote di Dio*. Gravina, Gianvincenzo: *Scritti critici e teorici a cura di Amadeo Quondam*. Roma-Bari, 1973. p.54.
8. U.o.
- 9 V.ö.: Wellek, René: *A History of Modern Criticism: I, The Later Eighteenth Century*. New Haven, Yale University Press, 1955.
- 10 Gravina, Gianvincenzo: *Della Ragion poetica a cura di Giulio Natali*. Lanciano, 1933. pp. 62-63.

- 11 L'Idée /'une idée factice'/, originata dalla natura /'qui résulte de tous ces traits - de plusieurs beautés existantes - réunis'/ supera l'origine /'peindre une beauté parfaite' - 'former un tous exquis ... plus parfait que la Nature elle-même'/ e fassi originale dell'arte /'et cette idée fut le prototype ou le modèle de son tableau'/ vö.
Panofsky, Erwin: *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*. Firenze, 1973. pp. 22-24, 83, 161-163.
- 12 Batteux, Charles: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris, 1773. /repr. Genève, 1969/, p. 141.
- 13 Alberti, Leon Battista: *Della Pittura*, 1436.
Dolce, Lodovico: *Dialogo della pittura*, 1557.
Zuccari, Federico: *Idea de' Pittori, Scultori, ed Architetti*, 1608.
Bellori, Giovan Pietro: *Idea ... 1672*. /publ./
- 14 Winckelmann, Johann Joachim: *Művészeti írások*. Bp. 1978. p. 16.
- 15 Winckelmann: i.m. pp. 16-17.
- 16 Eckermann, Johann Peter: *Beszélgetések Goethével*. Bp. 1956. p. 151.
- 17 V.ö.: Cassirer, Ernst: *La filosofia dell'Illuminismo*. Firenze, 1944. p. 420.
- 18 Wittkower, Rudolf: *La teoria classica e la nuova sensibilità. "Sensibilità e razionalità nel Settecento"*, a cura di Vittore Branca. Firenze, 1967. pp. 16-7.
- 19 Burke: i.m.
- 20 Wittkower: i.m. pp. 17-18.
- 21 Grappin: i.m. p. 14.
- 22 V.ö.: Wittkower: i.m.
- 23 Descartes, levél Marsenne-nek 1641. idézi Cassirer: i.m. p. 389.
- 24 Varchi, Benedetto: *Libro della beltà e grazia*, 1543.
Danti, Vincenzo: *Trattato delle perfette proporzioni*, 1567.
- 25 V.ö.: Klaniczay: i.m. p. 359.
- 26 idézi Wittkower: i.m. p. 13.
- 27 U.o.

28 Hölderlin, Friedrich: Versek - Levelék - Hüperión - Empedoklész. Bp. 1961. p. 210.

29 a kérdésről olasz vonatkozásban, ld. Binni, Walter: Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento. Firenze, 1963.

30 Az idézet eredetiben:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone: