

A századforduló irodalma az angolszász kutatásban

Naturalizmus, szimbolizmus, szecesszió: ez a három fontosabb nemzetközi áramlat jellemző a századforduló irodalmára. Mennyiben érvényesülnek az angolszász irodalomban a kutatók véleménye szerint? Elsősorban erre a kérdésre keresek választ, amikor röviden és csak bizonyos kérdésekre szorítkozva megpróbálom áttekinteni az utóbbi évtizedek, de főként a közelmúlt angol-amerikai szakirodalmát. A három közül leginkább a szecesszió az, amelynek kifejlődése a századforduló szűken vett korszakára esik, ezért először róla szóló kutatással foglalkozom.

I. A szecesszió

a) Annak, amit a kelet-európai művészettörténet szecesszióknak (37), a német pedig *Jugendstil*nek nevez (32, 24), a *Modern Style* volt a hagyományos angol megfelelője (8, 36), de a korszaknak az utóbbi másfél évtized során kibontakozott újrafelfedezése az *Art Nouveau* elnevezést tette uralkodóvá mind a nemzetközi, mind az angol művészettörténeti szakirodalomban (28, 12, 19, 20, 3, 33, 31, 9, 21, 22, 26). Az angol irodalomtörténetesek többsége — a művészettörténetesekkel ellentétben — nem ismer a szecesszióknak megfelelő egységes megjelölést. Ez részben azzal magyarázható, hogy az angol szecessziós képzőművészettel szemben a vele egyidőben és szoros kapcsolatban kibontakozott irodalom reneszánsza mindössze egy-két éve indult meg, s egyelőre nem érezeti hatását az irodalomtörténetírásban, csak divatszertű megnyilvánulásai vannak, mint például Wilde színműveinek sorozatos előadásai. Míg az angol szecessziós festőket, iparművészeket és építészeket a művészettörténet a századforduló legjellemzőbb és egyersmind legjelentősebb művészeiként tartja számon, addig az utóbbi évtizedek irodalomtörténeti kutatása arra a következtetésre jutott, hogy noha a századforduló egy jellegzetes irodalmi áramlata az említett művészeti stílushoz kapcsolódik, a korszak legértékesebb írói teljesítményei mégis ettől az áramlattól többé-kevésbé függetlenül jöttek létre.

A hagyományos angol irodalomtörténet nem tekinti önálló korszaknak azt az áramlatot, mely a képzőművészeti szecesszióval párhuzamosan alakult ki, hanem valamely korábban kiinduló fejlődés: a romantika (25) vagy a viktorianizmus végső szakaszának (15) tartja. C. M. Bowra szerint a preraffaeliták az angol romantikát folytatták, csak szűkebb keretek között, mert már nem sarkallta őket a ragyogó jövőbe vetett hit, hanem álomvilágba menekültek, érzékenységüket nem az élet közvetlen, hanem az irodalom közvetett romantikája ösztönözte (4). Mario Praz angol nyelvterületen nagyhatású művében sokoldalú példáival azt szeretné igazolni, hogy a romantika erotikus szenzibilitásának a jellegzetességei: az élvezetnek azonosítása a fájdalommal, a satanizmus, Sade öröksége, a byroni hős és a *femme fatale* az egész XIX. században uralkodnak, és ennek alapján úgy véli, hogy az európai irodalom Blake-től Gide-ig szerves és zárt egészet alkot, amelyen belül a szecesszió a szélsőséges fázis, amikor fény derül e jellegzetességek konvekció jellegére; közhelyekké, sallangokká válnak (30).

A *Pelican Guide* megfelelő kötetének az írói rámutatnak, hogy már a romantikus költők első nemzedéke hajlott rá, hogy a vigasztalannak látott valóságtól befelé forduljon, ez azonban az angoloknál sohasem vezetett annyira erős elégedetlenségre a valóság-

gal és költői önmagukkal szemben, mint a franciáknál, ezért náluk nem jött létre a szimbolizmushoz hasonlóan erőteljes költészet. A költők belső feszültsége nem erősödött, hanem csillapodott. A megnyugvásnak ezt a költészetét — T. E. Welby nyomán (38) — viktoriánus romantikának nevezik. Ennek a korszaknak a költői nem hoztak újat, a romantikus örökséget mélyítették el. A századvégi költő hajlama arra, hogy erősen szubjektív módon, monológ formájában filozofáljon, szerintük már Wordsworth *The Prelude* című művében nyilvánvaló. A viktoriánus költők: Tennyson, Browning, később Meredith és Patmore ezt a hagyományt folytatták, a század utolsó évtizedeinek a költői pedig szinte észrevétlenül léptek nyomukba. Ezért ezt a szecesszióknak megfelelő időszakot késő-Viktória-kornak nevezik. Megállapításuk szerint a késő-viktoriánusok közhelynek, önelégültnek, művészetellenesnek látták a Viktória-kori középosztály értékeit — melyekre a korábbi irodalom épült. A szóban forgó kötet szerzői elismerik, hogy a késő-viktoriánusok törekvésükkel függetlenséget hirdettek a korszak igényeivel szemben, de megítélésük szerint nem tudtak szakítani velük. Szükség lett volna komoly szatírára, de helyette csak részben intelligens, inkább pusztán szellemesen megbotránkosztató ellenviktorianizmust hoztak. Az Omár Khájján-fordító Fitzgerald „kölcsonzótt hedonizmusát”, Patmore „misztikus szerelmeskedését”, Rossetti „bujá idealizmusát”, Swinburne „kifejezésbeli erotikáját” mind a Viktória-kori puritanizmus visszájának tekintik. Szerintük még az esztéticista törekvésekkel szembenálló Kipling is a Viktóriakor jellegzetes elbizakodottságát folytatja, amikor dicsőímmuszokat zeng a brit imperializmusról. Az ellenhatást prédikáló Wilde pedig nem több kifordított viktoriánus közhelynél: a művészet és a valóság szembeállítása a jellegzetesen viktoriánus sztereotíp dualizmus új formája. A költő nem képes konkrétá tenni mondanivalóját: a Viktória-kor költészetének ezt a legfőbb fogyatékoságát az egész századvégre jellemzőnek tartják (16).

Kétségtelen, hogy az említett könyvek felhívják a figyelmet a századforduló irodalmának egyik lényeges jellemzőjére: a megelőző időszakok irodalmával való folytonosságára, de nem foglalkoznak a korabeli irodalomnak a korábbtól eltérő sajátosságaival. Állásfoglalásuk egyoldalú és elméletileg megalapozatlan: vagy fel sem vetik a korszakolás kérdését, s csak a romantikus stílusjegyek továbbélését jelzik, vagy — elődeik mintájára — az angol történelem konvencionális periódusába, a Viktória-korba szorítják a századforduló irodalmát. Az utóbbi években néhány külföldi szerző szakított ezzel a koncepciótlansággal, s azt a célt tűzte maga elé, hogy megállapítsa a korszak irodalmának specifikumait. Közülük talán a német Schmutzler írta a legjobb korszak-monográfiát, melyben a századforduló irodalmát — legalábbis jelzésszerűen — belehelyezi egy általános művészeti *Art Nouveau*-periódusba. Arra hivatkozik, hogy az ez időben kibontakozott irodalom kútfeje nem más, mint Blake, akit a képzőművészeti szecesszió legfőbb elődjének tekintenek, első művelői pedig ugyanazok a preraffaeliták, akik a szecessziós képzőművészetet megteremtették.

b) Az angol szecessziós irodalom forrásait meglehetősen egyértelműen jelöli meg a kutatás egyrészt a keleti és hellenisztikus művészetnek és irodalomnak, a meseélménynek, a kelta mondavilágnak, a pozitivista és új-idealista filozófiának és Schopenhauer tanításainak, Wagnernak a *Gesamtkunstwerk*ről, a művészetéről mint közösségi tevékenységről és a népművészetéről szóló gondolatainak (48, 31, 24, 27, 44), másrészt pedig az angol romantikus költőknek, elsősorban Keatsnek a hatásában (7, 16). Blake döntő szerepből kiindulva, mellyel a preraffaelitákat stílusuk kialakításához hozzásegítette (52, 54, 49), általános megállapítást nyert, hogy az ő munkássága a szecesszió legfőbb előzménye mind a képzőművészetben, mind az irodalomban (53, 42, 43, 50, 51, 31). Roger Fry megjegyezte, hogy a festészetében a formák leegyszerűsítésére törekszik az eszme közvetlen szimbólumának az elérése érdekében (46). Hasonló megállapítást találunk költészetéről T. S. Eliot esszéjében. Szerinte Blake az emóciókat leegyszerűsítve, elvont formában

mutatja be; „becsületes”, csupasz költő, aki mindent úgy közelít meg, hogy nem befolyásolják korának előítéletei, érdeklődését sohasem terelik el a vers értelmét közvetlenül nem érintő dolgok. De nem kerül el a meztelenség veszélyét sem. Mivel mind technikája, mind filozófiája egyéni, hajlik rá, hogy nagyobb fontosságot tulajdonítson nekik a kelletnél, és önmagukban jelentősnek higgye őket (45, 31). Nála gyökerезik a szecessziós írónak Bush és Robson által jellemzett szokása, hogy időnként „üzenetet” közvetítsen a világnak, egyébként pedig csak az anyagára, a nyelvre összpontosítsa figyelmét. A tanítás ezáltal csupasz marad s általánosságokban mozog, a nyelv pedig afféle szerep nélküli üres járat (7, 16).

c) Az elmondottak alapján természetesnek tűnik, hogy a preraffaelita költők tevékenységét tekintik az angol irodalmi szecesszió kezdetének. Eszerint a stílus Angliában fejlődött ki a leghamarabb, hiszen a preraffaelita mozgalom már 1848-ban megalakult, noha csak jóval később érezte hatását (16, 31). Jackson a hanyatlás jeleit a század utolsó éveiben látja: az írók családottan a misztikához fordulnak, egyre több szatíra jelenik meg a korizlésről, s az irodalom megváltozását az is elősegíti, hogy a szecessziós írók legfiatalabb nemzedéke szinte kivétel nélkül korán elhal (27). Mind Jackson, mind pedig Bernard Bergonzi (59) döntő jelentőséget tulajdonít annak, hogy 1895-ben egyidőben kerül sor Oscar Wilde bírói tárgyalására és Max Nordau szecesszióellenes könyve angol változatának, a *Degeneration*nek a megjelenésére. Arthur Symons, a szecesszió korának legkiválóbb kritikusa és egyik fontos folyóiratának, a *The Savoy*nak a szerkesztője, 1893-ben még azonosítja magát a stílussal, 1899-ben azonban már idejétmúlt divatként elutasítja (34, 35). Yeats 1900-ra teszi a stílusváltást. Állítását azzal próbálja igazolni, hogy ekkor kétféle ellenhatás is indult azzal a szándékkal, hogy elrugaszkodjék a késő-viktoriánus költői nyelvtől: egyrészt saját korai költészetének a kifejezésbeli egyszerűsége, másrészt egy klasszicizáló tendencia (40). Azóta kiváló kritikusok hangsúlyozták A. E. Housman, Robert Bridges és Thomas Sturge Moore költészetének klasszikus értékeit, melyek elválasztják őket a XIX. század végének a költőitől (92, 73, 93, 94).

Más források viszont ellene szólnak annak, hogy a korszak véget ér a legszűkebben vett századforduló éveivel. Diana Neill rámutat, hogy Wilde hagyománya 1900 után tovább él Ronald Firbank és Baron Corvo regényeiben (29). Peter Ure Yeats korai költészetének szecessziós jellegét hangsúlyozza (88). H. W. Garrod és Ezra Pound kimutatta, hogy a dikció klasszicizálásának a szándéka kimondottan szecessziós költőknél, R. L. Stevensonál és Lionel Johnsonnál is megtalálható (69, 80), mások pedig bebizonyították, hogy Housman, Bridges-t és Moore-t is a legerősebb szálak fűzik a szecesszióhoz (15, 7, 60).

Mind Jackson, mind Rodway kiemeli, hogy a szecesszió korszaka a 90-es években éri el virágkorát, de egyrészt erre az évtizedre sem jellemző kizárólagosan, másrészt ettől mindkét irányban nagyobb időszakot zár magába (27, 16). Rodway esszéjében hangsúlyozza e hosszabb fejlődés egységét, de ugyanakkor a számottevő különbséget is, mely két végső pontját elválasztja egymástól. E. D. Mackerness rámutat, hogy Ruskin, a preraffaeliták eszmei tanítója, még határozottan elutasította a *l'art pour l'art* elvét (16, 23). Ruskin és Rossetti — írja Rodway — erkölcsi értéket látott a művészetben. Eszményük valamely általuk elképzelt középkor volt, amelyben a kultúra egységes, fontos feladatot és kielégítően lát el. Számukra az alkotás társadalmi kötelezettséget jelentett. A 90-es évekre Ruskin helyébe Pater került eszmei irányítóként, Rossetti hatását Swinburne-é váltotta fel, a preraffaeliták „irodalmias” képei helyébe Whistler „zenei” festményeit akasztották. A közösségi szellemet sugárzó középkor helyett az individualista reneszánsz lett a példakép, az alkotást az embernek önmagával szembeni köteletségének tartották, az erkölcs értékeit a szenzibilitás értékei váltották fel (16).

d) Ezen a hosszabb fejlődésen belül három fázist különböztetnek meg. Az elsőt a preraffaelitizmussal azonosítják, melyről Mumford Jones megállapítja, hogy nem költő-

csoportosulás, hanem a fejlődésnek olyan állomása, amelyhez a társuláson kívüli költők közül Meredith és Patmore is elérkezett kései műveiben. Legjellegzetesebben a két Rossetti képviseli, Morris a későbbiekben a stílus fejlődésének újabb szakaszához közeledik (15). Lafourcade és Welby véleménye az, hogy Swinburne ugyancsak átment ezen a fejlődési fokon (76, 38), mielőtt megteremtette egyéni nyelvét. Érett költészete a szecesszió középső szakaszának legtisztább megnyilvánulása, melyet Bowra és Rodway két dologgal jellemez: a zenei képzelet előtérbe kerül a vizuális rovására és a *l'art pour l'art* tendenciája nyíltan jelentkezik. Rodway az angol szecesszió harmadik periódusát Viktória királynő 1887-es jubileumától számítja, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy Anglia a birodalmi imperializmus korszakába lépett. Jackson szerint ekkor bontakozik ki igazán a preraffaeliták hatása, az idősebb írók stílusa is az induló új nemzedék szélsőségeiből közeledik, s ekkor ébred tudatra a kelta eredet az írekben, skótokban, walesiekben, nemzeti irodalmuk újkori fejlődése ekkor veszi kezdetét. A szecesszió ezekben az években terjed ki az irodalmi élet egészére. Jellegzetes színházának a Savoy-operákat (90) és a kibontakozó ír nemzeti drámát tekinti. Fontos tényezőként említi, hogy a szecesszió megteremti a maga kiadóit és sorra hozza létre az olyan folyóiratokat, amelyek a stílus terjesztését tekintik egyedüli céljuknak: *The Century Hobby Horse* (1884), *The Dial* (1889), *The Studio* (1893), *The Yellow Book* (1894), *The Chap Book* (Chicago, 1894), *The Evergreen* (Edinburgh, 1895), *The Savoy* (1896), *The Page* és *The Dome* (1900). Jackson Wilde, Francis Thompson, John Davidson, Ernest Dowson, Lionel Johnson, William Watson, Alice Meynell, Henry Newbolt, Lawrence Binyon, Symons, Richard Le Gallienne, W. E. Henley, S. Moore, Housman és a korai Yeats műveit tartja számon a harmadik periódus legjellegzetesebb költészeteként (27, 5, 6, 17, 14, 18, 11). Neill Pater-t, Wilde-t és Stevensont tekinti a legjelentősebb prózaíróknak (29), Jackson azonban ide számítja Kiplinget, Wellset, a korai Conradot is, Shaw-t pedig — bármennyire is túlélte a korszakot — lényegében szecessziós íróknak tartja. Wells művészi maradandóságát Bernard Bergonzi a 90-es években írt szecessziós utópisztikus történetekre korlátozza (27). Conradot előbb korai prózájának egzotikus színeiért értékelték (95, 62), majd a hangsúly szinte kizárólagossággal áttevődött a szecessziótól eltávolodó középső korszakára, s kifejezetten szecessziós indulásáról így sokáig nem esett szó, egészen a legutóbbi évekig (89). Előbb Pound, újabban Eben Bass szecessziós korszakot különböztetett meg Henry James tevékenységén belül, melyet körülbelül a *The Rebarbarator* (1888) és az *Embarrassments* (1896) című kötetek zárnak közre s legjellegzetesebb példái a *The Yellow Book* számára 1889 és 1893 között epigrammaszerű mondatokban írott fantáziaszerű elbeszélései, kitűnően megrajzolt művész-hősökkel, de olyan történettel, mely nem akar meggyőző lenni, csak valamely helyzetet túloz el (81, 57). F. W. Dupee hangsúlyozza, hogy ez az időszak csak átmenet James művészi fejlődésében, 1869 körüli leveleiben bírálja a preraffaelitizmust, a *The Beast in the Jungle* (1903) pedig Pater esztéticizmusának a bírálata (65). Douglas Goldring és R. A. Cassell rámutattak arra, hogy Ford Madox Ford korai művein számottevő preraffaelita hatás érezhető, noha már 1907-ben a *The Pre-Raphaelite Brotherhood* című könyvében leszámol vele (72, 61).

e) Melyek az angol szecesszió jellegzetességei? A legutóbbi években marxista tanulmányok szembeszálltak azzal a polgári tudományban korábban uralkodó nézettel, hogy a nemzetközi szecesszió egyértelműen a *l'art pour l'art* törekvések uralomra jutását hozta volna magával (2, 21, 37). Az angolok egymásnak ellentmondó tendenciákról írnak saját irodalmukban. Mumford Jones szerint 1849-ben Millais és Hunt a természeti jelenségek igaz, tudományos szellemű ábrázolását tűzi ki célul, 1857-re azonban, Rossetti és Morris bekapcsolódásával, a preraffaelitizmus — mint azt Oliver Elton is megállapította — már a szép díszítésben látja a művészet feladatát (15, 13). Ennek ellenére, M. Jones úgy véli, hogy Rossetti költészete mélyebb erkölcsi értékkel bír, mint a didaktikus

viktoriánus költőké. Bowra két egymással ellentétes törekvést lát Christina Georgina Rossetti verseiben: egyrészt pusztán díszítő részleteket rak egymás mellé, másrészt a vallásos meditációt műveli. Robson szerint ez a keresztényi elfogadás úgy is értelmezhető, mint keserű ironia az élettel szemben (15, 4, 16). Klingopulos még Wilde, Johnson és Dowson dekadenciájában is lát lázadást a korral szemben (16). Robson és Bush a „tanítás” és a „stílus” végzetes szétválasztásában, a valóság és a művészet viktoriánus szembeállításának az eltúlzásában látja a szecessziós költészet legfőbb jellemzőjét (16, 7). Jackson megítélése szerint Shaw darabjai a l'art pour l'art-ral ellentétes törekvés megnyilvánulásai, bennük az író megfeledekezik a művészet viszonylagos önállóságáról a társadalommal szemben (27). Fontosnak tartja, hogy a szecesszióknak ebben a harmadik szakaszában megnő a szocialista eszmék iránti érdeklődés, érezhetővé válik Zola és Ibsen hatása, kibontakozik a fábiánus mozgalom. Mennyiben befolyásolja ez a szecessziós irodalmat? A kérdésre nehéz választ adni. Jackson, J. B. Glasier, majd sokan mások is bebizonyították, hogy Morris esetében nem férhet kétség a szecessziós írónak a szocializmus eszméjével való mélyen gyökerező elkötelezettségéhez. A vita arról, vajon elmenekülést vagy szociológiai kommentárt kell-e látni *The Earthly Paradise* című költeményében, eldöntetlen maradt. Sem M. Jones, sem Robson nem lát összefüggést szocialista nézetei és költői gyakorlatok között (74, 71, 15, 16). Alick West viszont még Pater és Wilde munkásságát is szocialista irodalomnak szándékozik elkönyvelni (39).

Jackson és Rodway úgy véli, hogy a szecesszió utolsó szakaszában az ellentétes tendenciák két írói csoportosulásban csúcsosodtak ki. A *The Yellow Book*ba írói esztéticisták francia hatás alá kerülnek, a kiválasztottak kisebbségét képviselik, hisznek a demokráciában, szocialisták, nyíltan a l'art pour l'art mellett vallanak színt és világosan megkülönböztetik egymástól a prózát a költészettől. Velük szemben a *The Daily Mail* jingoista írói minden kozmopolitizmust elutasítanak, a középrétegek, tehát szélesebb tömegek szószólói, társadalmi eszményük az autokrácia, a szélső jobboldalhoz tartoznak, az elkötelezett művészet hívei és kifejezési formájuk a költészet és a próza között áll — amit Eliot versnek nevezett (67). Mind a két irodalomtörténész összetartozónak véli ezt a két tendenciát: Jackson az esztéticizmust a szellem imperializálásának nevezi, Rodway pedig kiemeli, hogy Kipling első „patrióta” verse, az *Ave Imperatrix* (1882), Wilde egy évvel korábbi, hasonló című költeményének az utánezata (27, 16). A liberális polgári kritika, így Edmund Wilson és Lionel Trilling, egyértelműen reakciónak tekinti Kiplinget, E. M. W. Tillyard és Bush pedig hasonlóan reakciós eszméket vélt felfedezni más szecessziós költők, Swinburne és Davidson költészetében (91, 87, 85, 7). T. S. Eliot, W. H. Auden és J. M. S. Tompkins elismerik ugyan, hogy a reakciós eszmék fontos szerepet játszanak a 90-es évek irodalmában és így Kipling műveiben is, de úgy látják, hogy mindazonáltal Kipling közelebb jár a kor alapvető problémáihoz és legjobb műveiben emberibb és realitábbb módon közelíti meg őket, mint szocialista nézeteket valló kortársai, akik félrevonultak a társadalomtól és elromantizálták azt (67, 55, 86, 82). Hasonló következtetésre jutott Kiplingről egykor már James is, és hasonló megállapítást tesz Bush Davidsonról (75, 7).

A szakirodalom számottevő jelentőséget tulajdonít annak, hogy a szecesszió a művészetek egységesítésére törekszik s ezt előbb a festészet és költészet szintézisében, később a szecessziós könyvművészetben keresztül próbálja megoldani, melyben a költemény és díszítése egymással összeforr (19, 24). A szecessziós nyelvezet egyik fő sajátosságának a zeneiségre való törekvést tartják, amely eleinte részletező vizuális képzelettel párosul (96), később azonban kizárólagossá válik: Swinburne számára — írja T. S. Eliot — a szó jelentése és zenéje közül már csak az utóbbi számít (66, 15, 64, 4), Bowra az irodalmiasságot tartja a szecesszió legáltalánosabb érvényű vonásának. Mind Jackson, mind Rodway döntőnek tartja a francia írók, különösen Gautier, Baudelaire, Barbey D'Aureville és

Huysmans hatását a stílus kialakulása szempontjából (27, 16). M. Jones elsősorban abban látja a preraffaeliták jelentőségét, hogy idegen kultúrákat asszimiláltak az angol irodalom számára (15). A Swinburne-irodalom túlnyomó része az őt ért idegen hatásokkal foglalkozik (15, 2, 30). Robson rámutat arra, hogy a szecesszió kozmopolitizmusa elzárja a költőket az angol nemzeti irodalom fő hajtásától, Shakespeare hagyományától, mely az igék energiájából és nem a névszók másodlagos zeneiségéből táplálkozik. Bush szerint a szecesszió félreérti és meghamisítja más korok és népek irodalmát (16, 7). Megállapították, hogy még legszélsőségesebb időszakának legjellemzőbb termékeiben, Wilde és Shaw darabjaiban is eklektikus marad (83, 27), legmaradandóbb sikerei, Wilde vígjátékai, Stevenson regényei s Max Beerbohm szatírja, a *Zuleika Dobson* a könnyű műfaj területéről valók (56, 58, 1, 68). Jackson a műkedvelő esztétát tekinti az irodalmi élet jellemző alakjának, akit az a cél vezet, hogy személyiségét a legfeltűnőbbben tudja érvényre juttatni. Ezért elsősorban azokat a műfajokat kedveli, melyek a legtöbb lehetőséget kínálják erre: az esszét és az epigrammát. Stílusával is elsősorban saját egyéniségére akarja felhívni a figyelmet. Irtózik a közhelyektől, szóhasználatában is a kivételest keresi, feltűnő szín-szimbolikát alkalmaz (27, 31). A szecesszió legjelentősebb íróinak inkább egyénisége, mint életműve érdekes: ez Bush véleménye Morrisről, ezt látszik bizonyítani az a tény, hogy mind a preraffaelitákról, mind Swinburne-ről, mind a 90-es évek költőiről szóló szakirodalomnak mintegy négyötöde kizárólag életrajzi vonatkozású (7, 15). A kortárs Gide esszéje éppúgy Wilde egyéniségének a jelentőségéről szól, mint Aatos Ojala gondos filológiai tanulmánya, Symons pedig abban látja egyedüli szerepét, hogy sikerült neki a művészet jelentőségét elismertetnie egy alapjában véve művészetellenes korról anélkül, hogy ő maga művész lett volna (70, 78, 84). Szándék és megvalósulás nemegyszer ellentmond egymásnak a szecessziós író esetében. Stevenson, aki Jamest leszámítva a legtisztábban látta a magas igényű próza megteremtésének a módját, csupán utolsó töredékében, a *Weir of Hermiston*ban fogott a megvalósításhoz (63).

Schmutzler szerint a szecesszió jellemző magatartása az önimádat, a magamutogatás és a befelé tekintés. Robson, Bush és Mark Longaker egyes írókon keresztül mutatja be a szecessziós irodalomra jellemző végtelen szubjektivizmust, és a belőle eredő egyhangúságot tekintik legfőbb hibájának (31, 16, 7, 77). Bush rámutat, hogy a szubjektív szecessziós író, egy Morris vagy Swinburne, képtelen alakokat teremteni, felszínesen és vér nélküli eszményit. Mások a homályosságban látják a monotónia okát: Robson szerint Rossetti szonettjeiben a szavak csak általános értelemmel bírnak, Eliot Swinburne-nél a jelentés helyett csak a jelentés hallucinációját találja meg (7, 16, 66).

A szecesszió motívumrendszerét erotikus fogantatásúnak tartják. Schmutzler könyve utolsó részében ennek az összes művészetre érvényes kitűnő elemzését adja. Michel Décaudin a kor két legjellegzetesebb motívumát írja le: Heródiás egyedüllétrögeszméjét, a meddőség kínzó gyötrelmét, a Szép és a Tökéletes álmát és Salomé forró vérű, fellázadt testi érzékiségét, majd kimutatja, mint egyesül a két motívum a korszak legszélsőségesebb periódusának jellemző alkotásában, Wilde *Salomé*jében. Helene Grace Zagona pedig arra mutat rá, mint fonódik össze ebben a képrendszerben kettős értelem: egyrészt az élet forrására utal, másrészt az önmagáért való művészet eszméjét hivatott szimbolizálni (31, 10, 41).

II. A naturalizmus

a) A naturalizmus áramlatáról szóló irodalom lényegesen kevesebb tisztázatlan kérdést vet föl, mint a szecesszióé. A terminológia azonban itt sem azonos az általunk használttal, s a különbség az elsődleges irodalom jellegéből következik. Angliában

a naturalizmus — Neill szavaival élve — ellenhatás a szecesszióra (111), Jacob Korg, Hough és Allen pedig nem tekinti többnek néhány kisebb áramlat egyikénél, valamely nagyobb időszakon, a Viktória-, később pedig az Edward-koron belül (115, 109, 98). Egészen más a helyzet az amerikai naturalizmussal. Amerikában a realizmus csak későn fejlődött ki, majd — ahogyan Marcus Cunliffe írja — észrevétlenül, fokozatos átmenetekkel ment át a naturalizmusba (100). Így azután az amerikai irodalomtörténészek a realizmus és naturalizmus elnevezéseket bizonyos mértékig hasonló értelemben használják. Míg Darrel Abel és Roger B. Salomon a realizmusnak egy korábbi fázisáról beszél Howells és James műveiben, addig Donald Heiney egy további periódusán belül ír Norris és London szociológiai vagy Crane közgazdasági naturalizmusáról (97, 112, 107). Charles C. Walcutt az amerikai naturalizmusról szóló ezidáig legátfogóbb könyvben összefoglalja az amerikai tudósok felfogását a naturalizmusról. E szerint a meglehetősen tág értelmezés szerint a naturalizmus nem stílus, hanem elsősorban filozófiai orientáció, a hatás végleteit és intenzitását hangsúlyozó romantikának és a valósághoz való hűséget jelentő realizmusnak afféle metszéspontja. Fő témái és motívumai a determinizmus, a fennmaradásért folytatott küzdelem, az erőszak, a tabuk elleni támadás; formái a klinikai tanulmány, a panorámaszerű bemutatás, az úgynevezett „une tranche de vie”, a tudatfolyam és „az elkeseredettség krónikája”; stílusa lehet dokumentumszerű, szatirikus, impresszionista vagy szenzualista (117).

b) Az angolszáz naturalizmust általában kései keletűnek tartják. Jackson George Moore *Esther Waters* (1884) és Thomas Hardy *Jude the Obscure* (1896) című regényeinek megjelenésétől számítja az angol naturalizmus kezdetét, Malcolm Elwin viszont azt állítja, hogy Charles Reade *Drink* (1879) című színdarabja vezette be az áramlatot a szigetország irodalmába (110, 102). Walcutt és Robert Spiller egyaránt körülbelül 1890-re teszi az amerikai naturalizmus megindulását. Mindketten megegyeznek abban, hogy kialakulását elősegítette az evolucionista tanok elterjedése. Walcutt egészen a középkor kettős világegyetem-felfogásától eredezteti, s előkészítői közül Newton determinizmusát, a deizmusnak az ember eredeti jóságáról szóló tanítását, Comte pozitívizmusát és Marx hatását emeli ki. Spiller a hazai források jelentőségét hangsúlyozza. Szerinte az áramlat megjelenését a korszerű amerikai társadalomtudomány: a lélektan (William James), a szociológia (Bellamy) és a történettudomány (Adams) kidolgozása tette lehetővé, s a romantika haldoklása váltotta ki ellenhatásként (117, 114). Az angol naturalista korszakot Allen Bennetnek, Wellsnek, Galsworthynak és Maughamnak a XX. század első másfél évtizedében írott regényeivel zárja. Igaz ugyan, hogy ezek az írók jóval túléltek a háborút, de egyrészt lényegében már mit sem változnak, másrészt ekkor már nem az uralkodó stílust képviselik. Allen 1919-től, Virginia Woolf első naturalizmusellenes programnyilatkozatától számítja az új korszak kibontakozását. Nehezebb azonban az amerikai naturalizmus korának végső időpontját meghatározni. Heiney és Walcutt megegyezik abban, hogy az áramlat mélyen benyúlik a XX. századba, s új hullámát látja Anderson, Farrell, Steinbeck, Hemingway, Dos Passos és mások műveiben (107, 117).

c) Az angol naturalizmust a szecesszióhoz hasonlóan tendenciának tartják a századforduló irodalmában. Míg az angol eredetű szecesszió — mint írják — szülőföldjén bontakozik ki a legteltesebben, addig a franciáktól kapott naturalizmus sokkal kisebb érvényességű. Noha ellenhatás a szecesszióra, ez nem jelenti azt, hogy időben szűkséggéppen követi, a kutatás inkább szoros összefüggésüket, párhuzamos fejlődésüket hangsúlyozza. Mind Neill, mind Allen úgy gondolja, hogy George Moore az egyedüli angol író, aki a naturalizmust tiszta formájában képviseli, s ő is csak tevékenysége korábbi időszakában, később — mint azt már James Huneker is hangsúlyozta — egyre messzebb került tőle (111, 98, 135, 136). Mi több, R. P. Sechler, John Freeman és Helmut

E. Gerber igazolta, hogy még munkássága első felében is egyszerre volt Zola és Pater tanítványa, mindvégig telítve volt szecessziós formaigénnyel, esztétikai nézetei pedig a 90-es évek esztéticista álláspontjának felelnek meg (147, 132, 133).

Allen szerint Moore-t leszámítva Angliában nincs naturalizmus a francia értelemben véve, hanem az úgynevezett cockney iskola — melynek hatására Wells felhagy a szecessziós utópiák írásával és társadalmi regényekbe fog — Dickens realizmusát folytatja naturalista tematikával, azaz csak témájában válik naturalistává, módszerében és stílusában nem. Allen, W. T. Young, William C. Frierson és Frank Swinnerton kimutatják Zola és Maupassant hatását Gissing regényeiben, ám végkövetkeztetésük az, hogy ez a hatás a leírásokra korlátozódik, az angol író minduntalan visszalép a Viktória-kori melodramatikus cselekményhez, az angol jellemregény, Dickens és Meredith hagyományához, s karakter-regényei jobbakkörnyezetanulmányainál. Henry James, majd Q. D. Leavis bebizonyította, hogy módszerében és technikájában teljességgel viktoriánus regényíró marad (98, 118, 104, 150, 137, 143). Edith Sickel, Frederick Dolman, Wells, P. W. Moore, May Yates, Madelaine Cazamian és Korg pedig egy sor írói tulajdonságára mutattak rá, melyek elkülönítik a naturalizmus íróitól: a tudomány és az ipar fejlődését konzervatív szemszögből elítéli, nőalakjait romantikus konvenciók alapján érzélgőssé teszi és eszményíti, a munkássággal nem rokonszenvez, s gyakran enged didaktikus hajlamának (115).

Arthur Mizener megerősíti Jackson állítását, hogy Hardy közel került a naturalizmusoz regényírói pályája végén, a *Jude the Obscure*-ban (145). Georges Markow-Totevy, Leon Edel és Dupee naturalista korszakról ír James középső alkotói periódusán belül. Szemben az időszak mások által szecessziósnek tartott elbeszélésével, M. Totevy és Dupee az ez időben írt *The Bostonians* (1886), *The Princess Casamassima* (1886) és *The Tragic Muse* (1890) című panorámaszerű regényeket sorolja ide, míg Edel már a *Washington-Square* (1880) című kisregényben is naturalizmust lát (144, 130, 128). Míg Dupee és R. P. Blackmur ezeket a regényeket túlsúlyfoltnak tartotta, intenzitást inkább csak a részletekben érzett és afféle kirándulásként fogta fel őket (128, 125), addig F. R. Leavis, majd Lionel Trilling James művészetének korábban elhallgatott erősségét, kora társadalmi kritikáját fedezte fel a *The Bostonians*-ban, Allen, M. Totevy, Trilling és Arnold Kettle pedig a *Th. Princess Casamassima*-ban — a kortárs írakkal, így Gissinggel és Welsszel szemben — az osztályharc felismerését látta meg, s figyelemre méltó közeledést a szegény néprétegek felé (142, 152, 98, 144, 151, 139). Edel Zolának, T. M. Segnitz Maupassantnak James-ra tett hatásáról írt, de Dupee figyelmeztet arra, hogy nem szabad megfeledkezni róla: James voltaképpen elutasította a naturalizmust, s számára az — akár a szecesszió — csak átmeneti tájékozódást jelentett (129, 148, 128). Irving Howe szerint hasonló a helyzet Edith Whartonnal, akinek korai művét, a *The House of Mirth*-öt a naturalista végzettségűség atmoszférája itatja át, de a későbbi regényeiben eltávolodik az áramlattól (134).

Allen Bennett korai alkotóperiódusában, egynéhány kései művében és Maugham munkásságában látja Moore naturalizmusának a hazai földben gyökeret eresztett, az angol regény hagyományába beajtott leszármazottait, azzal a fenntartással, hogy a naturalizmus hagyománya náluk sem folytonos. Virginia Woolf hírnevük tetőpontján vádolta meg Bennettet, Wellset és Galsworthyt azzal, hogy eltorzított, mechanisztikus képet adnak a világról (119, 120). Akkor megnyilatkozása korszakfordulót jelentett, de mennyiben állta ki általános értékelésként az idő próbáját? Ezt a kérdést a második világháború óta többen feltették, s arra a következtetésre jutottak, hogy amennyire érvényes megállapítása Bennett későbbi bestseller-termésére, annyira nem igaz legjelentősebb korai, tehát leginkább naturalista regényeire (140, 149, 121, 153). Wells és Galsworthy művészi tekintélyén azonban támadása maradandó csorbát ütött. Bergonzi

kimutatja, hogy Wells az új század első évtizedében, mikor a naturalista társadalmi regény műveléséhez fog, egyszer s mindenkorra letesz a művészi hivatásról, hogy a publicista egyáltalán nem jelentéktelen, de lényegében más szerepére vállalkozzék (122). D. H. Lawrence megállapította, hogy a *The Man of Property* (1906) szatírája után a Forsyte-sorozat érzelmességbe fullad, nemrégiben pedig V. S. Pritchett Galsworthy naturalizmusát fantáziaszegény, vulgáris leegyszerűsítésnek nevezte (141, 146). Művészileg még Maugham teljesítménye is figyelemre méltóbb — érvel Richard Cordell —, tekintetbe véve, hogy ő erejét helyesen mérte fel és sokkal szerényebb célt tűzött maga elé (127).

Cunliffe az amerikai naturalizmus kialakulását Howells-tól számítja, aki végigjárta a realizmus fejlődésének minden állomását és végül közel került a naturalizmus-hoz. Walcuttall egyetértésben Hamlin Garlandot, Norris-t, Stephen Crane-t, Londont és Dreisert tekinti az áramlat legjelentősebb képviselőinek a századforduló időszakában. De bizonyos fenntartásokkal is él: Garland féltón áll meg Howells realizmusa és Zola naturalizmusa között, Norris első regényei a naturalizmus számos sajátosságát mutatják, de befejezetlen trilógiájában az evolucionizmus igazának a hangoztatása mellett szecessziós módra kedveli az egzotikumot (100). John Berryman a naturalizmust Dreiser munkásságára korlátozza, akinek az értékét legtöbbször legalábbis vitathatónak tartják, mert stílusa a zsurnalisztika határán mozog, filozófiája végtelenül egyszerűsít és torz képet ad a világról, regényei egészükben teljességgel formátlanok (123, 138). A legjelentősebbnek nem őt, hanem Crane-t tekintik, de ugyanakkor elismerik, hogy Crane művészi magasabbrendűsége annak eredménye, hogy elfordult az áramlattól és a James és köre által képviselt ellen-naturalista irányzathoz közeledett. Berryman őt tekinti a legnagyobb amerikai novellistának. Elsősorban szimbolizmusra hajló stílusművészetében és ironikus pátozában lát a naturalizmustól távol eső értékeket (123). Spiller Crane, Sidney Lanier, W. V. Moody és E. A. Robinson verseiben a tudomány jegyében újjáteremtett, naturalista költészet megteremtésére lát kísérletet (114).

d) Az angol naturalizmus egyik fő sajátosságának a szubjektívizmust tartják. R. C. Churchill úgy véli, hogy Gissing jelentősége az önéletrajzíró Mark Rutherfordéhoz hasonlítható: részben történeti értékű, részben emberi dokumentumként érdekes. Allen szerint Gissing felfogása koráról megegyezik Flaubertével, de vele ellentétben megvetését nem tudja kivéteni, tökéletlen művész, szubjektív regényíró marad (103, 98). Virginia Woolf is fogyatékos képzeletű regényírónak látja, akinél a fiktív alakok élete csak részben fedi a szerzőt, Moore regényeiben pedig szubjektívizmusával magyarázza a drámai erő hiányát, s önéletrajzát tekinti legjobb művének (154, 155). A szakirodalom megegyezik abban, hogy az angolok a franciáktól átveszik a naturalizmust, de míg Stuart P. Sherman halva született, az angol nemzeti hagyománytól idegen kezdeményezésnek tartja ezt a kölcsönzést, addig Arnold Bennett egészséges ellenhatásnak az angol regény konvencióival szemben (113, 99). Allen Maupassant-hatást vélt felfedezni az *Esther Waters*-ban, az irodalomtörténészek többsége azonban Zola hatásáról ír (98, 104, 105, 101, 126). A naturalista regény — írja Allen — a környezet ábrázolására helyezi a főhangsúlyt, Neill szerint Moore a műfajt kortárs-történelemnek fogja fel, kora társadalmi környezetét akarja pontosan és teljességében megrajzolni, Frederick J. Hoffman pedig az amerikai naturalista regény dokumentum-jellegét hangsúlyozza. (98, 111, 108).

Hoffman és William N. Gibson az amerikai regény két fővonalát különbözteti meg, s lényegében ugyanerről a kettősségről ír Cunliffe az Európába költöző és otthon maradó írók vagy Trilling James és Dreiser szembeállításakor. James és követői a regény művészet voltát és kritikai esztétikájának a szükségességét, a technika és a módszer jelentőségét emelik ki, szemben a naturalistákkal, akik a regényíró anyagának társadalmi érvényét, az író felelősségét helyezik mindenek fölé, s céljuk hitelesen és becsületesen ábrázolni olyan állapotokat, melyek megjavítása a politikus dolga. Átfogó

képet adjon-e a regény vagy gazdagságos legyen s egységes, a társadalmi kérdéseket a tömegviselkedésen vagy az egyéni tudaton keresztül vizsgálja, szenttelenül-e vagy egyéni felfogásban, a matematika vagy pedig a szubjektív idő törvényeihez alkalmazkodják, súlyt helyezzen-e a nyelvre vagy pedig nem, naturalista vagy szimbolista legyen a stílusa, tanítson-e a regény, vagy élvezetet nyújtson, azaz jelentsen valamit, vagy pedig megálljon a maga lábán: a kutatók szerint ilyen élükre állított problémák körül keletkezett a két tábor ellentéte (108, 106, 100, 116).

Általánosan elfogadott megállapítás, hogy a naturalizmus evolucionista tanokra épül (100, 131). Tudományos objektivitását azonban Hoffman illuzórikusnak mondja. A *Sister Carrie*-t veszi példának s műkedvelő kémiával és élettannal, áltudományos formában jelentkező erkölcsi magyarázattal átítatottnak véli (108). Walcutt filozófiai, élettani, szociológiai és közgazdasági ismeretekkel hozza kapcsolatba a naturalizmus elméletét, de Hoffmannal együtt arra a következtetésre jut, hogy a naturalisták a gyakorlatban eltértek az elméletüktől (117. 108). Blackmur rámutat arra az ellentmondásra, melyből ez fakad. A naturalista a fennmaradásért való küzdelmet akarja ábrázolni, elmélete azonban determinista, s a következetesen determinista szemlélet minden emberi küzdelem létét tagadja (124). Mizener szerint a determinista naturalizmus hamis okozatiságot állít fel a dolgok között. A naturalista Hardy alakjai azért sokkal kevésbé érdekesek James hőseinél, mert szinte semmi szabadsággal nem bírnak. Hoffman véleménye az, hogy a naturalista regényben túlteng a környezet; az alak és a cselekmény előre kitervelt elv függvényei: a műből hiányzik a feszültség. Az *An American Tragedy* hősről felszínesen rengeteget tudunk, de jellemének nincs mélysége — vagy ahogyan Virginia Woolf mondta Bennett feltételezett hősnőjéről: sokat tudunk a körülményeiről és semmit sem sajátmagáról (145, 108, 120). Hoffman, Mizener és Walcutt egyaránt abban látják a naturalizmus nagy fogyatékoságát, hogy a szabadság és determinizmus, a test és szellem, a jó és rossz, a férfi és nő, az eszményi és valódi élet, a lázadó optimizmus és beletörődő pesszimizmus, az akarat és sors, a társadalmi radikalizmus és mechanisztikus elkeseredés, az idealizmus és szenzualizmus, az ész és ösztön, a tudomány és intuíció ellentmondását nem képes feloldani (108, 145, 117).

III. Az objektív-szimbolista regény

a) A szimbolizmus megjelölés értelmezése sajátos. Az eddig ismertetett szakirodalom alapján arra következtethetünk, hogy a kutatók többsége irodalmi áramlatot is lát a szecesszióban és a naturalizmusban. Míg azonban, véleményük szerint, a szecesszió angolszász nyelvterületen éri meg legteljesebb kibontakozását, addig az angolszász naturalizmus idegen hatás révén jön létre, s vezető szerepe még sokkal rövidebb időszakon belül is vitatott. Egyesek hajlanak rá, hogy a szecessziót az angol irodalom önálló korszakának léptessék elő, mások az angolszász naturalizmusnak még a létezését is kétségbe vonják. A szimbolizmus elnevezéssel sokkal szűkebb kategóriát, pusztán stílust jelölnek. Érvényességi körét sokkal világosabban és egyértelműbben vonják meg, mint a szecesszióét vagy a naturalizmusét, a korábbiakhoz képest új, a műfaj történetében önálló fejezetet jelentő, a századfordulóra jellemző regénytípusnak a kialakulásával hozzák kapcsolatba. A szimbolista stílust e regénytípus egyik jelentős ismérvének, noha korántsem legalapvetőbb sajátosságának tekintik.

b) Allen a változás előzményeként George Eliot és Meredith regényeit említi, melyek magasabb formai igényt próbáltak támasztani a műfajjal szemben; az 1870-es angol törvényt a kötelező elemi iskolai képzettségről, mely a közönség nagyobb differenciálódását eredményezte; s végül azt, hogy a 80-as évekre a viktoriánus háromkötetes regényformát a gazdaságosabb egykötetes váltotta fel (156). Hough megjegyzi,

hogy a változás szükségességét több író, így Moore is, megérezte, de Allen leszögezi, hogy az angolszász regény megváltozása teljességében James tevékenységének az eredménye. (157). Sokáig váratott magára a felismerés, hogy James a századforduló legjelentősebb angolszász írója, az utóbbi harminc-negyven év róla szóló irodalma azonban már több mint bármely más amerikai íróé, s többen — így T. S. Eliot és Winters — a legnagyobb angolul író regényírónak tekintik (181, 273, 198, 272). Egyesek rámutattak, hogy a műfajnak általa kezdeményezett átalakítása másoknak: Conradnak, Whartonnak és Fordnak is lehetőséget biztosított önálló kibontakozásra (163, 173, 158, 159, 160, 177, 237). Sok kutatónak az a véleménye, hogy e négy író által képviselt tendencia a XX. századi regényt teremtette meg, sőt Winters és Herbert Read szerint az írók mindmáig a James kijelölt útton haladnak (241, 170, 175, 272, 166).

c) Általánosan elfogadott nézet, hogy James legjelentősebb vívmánya a regényírás új módszerének a megteremtése volt, s azáltal, hogy ezt utóbb elméletileg is megfogalmazta, önmagának máig legjobb bírálója lett. René Wellek szerint ő az egyetlen kritikus, akinek sikerült áthidalnia a XIX. és XX. századi kritika szemponjtjai közötti eltéréseket. Nem kétséges, hogy a James-irodalom bősége onnan is következik, hogy a modern regényelméletet, melyre a nyugati regénykritika döntő része támaszkodik, ő teremtette meg (207, 185, 250, 176, 188, 243, 268, 179).

James és társai módszerének a jellemzését általában azzal kezdik, hogy az ilyen típusú regényíró elutasítja az első személyű leíró-elbeszélő módszert, mert a formátlanság veszélyét látja benne, a cselekmény panorámaszerű, festői kezelése helyett a jelenetszerű választja, a stabil társadalmi csoportok és mozgó egyének közötti kapcsolatokat dramatiszálja, nem érezzük a jelenlétét, nem lép közbe, nem kommentál, az események alakulását nem befolyásolja, a drámai költeményhez közeledik, módszere objektív-drámai, szemben az írói egyéniségből szereplőt forogó irónikus-romantikussal, nem elmond, hanem bemutat, nem bábszínház, hanem történetíró, azaz nem tud mindent alakjairól, hanem megpróbálja kiismerni őket, nem ő irányítja a cselekményt, hanem az „vezeti” őt (188, 176, 225, 265, 216, 229, 234, 180). Lubbock rávilágít, hogy James célja ellentétes Tolsztojevvel: a gazdagságos kifejezést keresi, szerinte a sikerült regényben egyetlen felmerülő gondolat vagy motívum sem maradhat kidolgozatlan és mindennek egyetlen központhoz kell tapadnia, különben az író nem találta meg az igazi témáját (188, 176). Ez a góc rendszerint valamely központi megfigyelő, aki a közvetett elbeszélés megvalósítója; szándékában tárgyilagos, de valójában a többi hőshöz hasonlóan egyéni korlátai vannak (199, 187, 157, 236, 157, 241, 188, 214, 194, 235). Azaz a történetet valamelyik szereplő nézőpontjából látjuk, helyesebben — ha az író változtatja a nézőpontot — egyes hősök szemszögéből. Az alakok egymásban tükröződnek, a történetnek csak előítéletekkel fűszerezett változatait ismerjük, a valóságot az olvasónak kell kihámozni (168, 224, 194). A nézőpont mellett a belső kapcsolatok elvét tartják az objektív-drámai módszer legfontosabb ismérvének: a cselekményen belül minden összefügg és fényt derít egymásra, de a cselekménynek egyetlen része sem hivatkozik rajta kívüli dolgokra, egyedül a valóság egészéhez fűzi kapcsolatot. Az író sohasem tudat előre valamit az olvasóval, az olvasó együtt éli a regényt a szereplőkkel (138, 230, 231, 198, 171). Többen hivatkoznak arra, hogy a cselekmény (az események sorrendje az elbeszélésben) és a történet (ahogyan az események a valóságban követték egymást) megkülönböztetése a társalgás analógiájára támaszkodik, melynek során a dolgok nem a valódi sorrendjükben kerülnek tudomásunkra. Ez az eredete Conrad és Ford regényeiben a gyakori időbeli ugrásoknak (249, 204, 177, 157). Cassell és Robert Liddell kétféle szerkesztést figyeltek meg az objektív-drámai módszerű regényekben: vagy kulcsjelenetekre épül a cselekmény, amelyek előre és hátra tekintenek: folytatások és új kiindulópontok, vagy pedig egyetlen helyzet vagy epizód ki- szélesítése, illetve kifejtése (194, 174).

d) Allen hangsúlyozza a műfaj James által előidézett átalakulásának kettős: esztétikai s egyszerűs mind etikai jelentőségét. M. Totevy a kor erkölcsi történelmét látja James és követői regényeiben. F. R. Leavis és cambridge-i kritikai iskolája — Cornelia Kelley nyomán — George Eliotnak Jamesra tett hatásából vezeti le mély erkölcsi érzékület, míg Winters szerint az erkölcsi küzdelmet dramatizáló és élére állító új-angliai kálvinizmus öröksége, tehát az amerikai viszonyokból következő történelmi fejlődés eredménye (227, 172, 182, 272). Blackmur úgy gondolja, hogy ezek a regények arra a kérdésre keresnek választ, vajon az erkölcs a szabadság vagy a tönkretétel eszköze? Van Ghent szerint arra, a szereplők hányféle emberi kapcsolatot tudnak teremteni, anélkül, hogy elvesztenék integritásukat. Mathiessen a szabad akarat illuzórikusságának a bizonyítékait látja bennük; C. B. Box a liberális erkölcs kifejezésének tekinti őket; Trilling D. H. Lawrence erkölcsi tanítása, Mildred E. Hartsock az egzisztencialista etika előzményeinek (190, 265, 242, 165, 263, 218). Winters és Van Ghent azért tartják nagy moralistának Jamest és a nyomában járókat, mert azzal, hogy a lehető legteljesebb szabadságot adják hőseiknek, az erkölcsi problémákat mintegy kihívják. Robert J. Reilly összeveti őket Zolával, Hemingway-vel, Camus-vel: míg ez utóbbiaknál az erkölcsi tényezők senkit sem lepnek meg, mert könnyen levonatkozathatók, addig Jamesnél és Conradnál problémát jelentenek és foglalkoztatják az embert, mert nem absztrahálhatók. Ők nagyobb művészek, anyaguknak, a nyelvnek jobban birtokában vannak, művük szövése gazdagabb (272, 265, 178). Sokan hívják fel arra a figyelmet — így például M. Totevy a *The Princess Casamassima*ról szólva —, hogy ezek a morális gondolatmenetek gyakran tevődnek át a politika síkjára (241). A marxista Kettle véleménye az, hogy Conrad az egyedüli angol-emberben politikai regénynek tekinti, mert a mozgásban levő társadalmat, a készülő történelmet mutatja be, ahogyan azt egyik kései levelében Engels céllal tűzte ki. Pritchett úgy vélekedik, hogy a regényt napjainkban inkább írhatták volna, mint 1904-ben, Lerner pedig a legkitűnőbb marxista regénynek nevezi (171, 172, 157). Horst Bien fényt derített Conradnak az anarchista mozgalmakhoz fűződő kapcsolataira, lengyel levelezésének a kiadása és E. K. Hay könyve pedig arra, hogy regényei — akár Londonban, akár elképzelt dél-amerikai államban játszódtak — mindig Kelet-Európa politikai helyzetének a problémáit próbálták megfejteni (186, 246, 220, 191, 239). Douglas Brown, Pritchett és Douglas Hewitt szemében Conrad és Ford erkölcsi komolysága szkeptikus intelligenciájukból következik, Cassell és John Hafley a regényeikben szereplő morális értékek és az elbeszélő szerkezet, az időbeli ugrások összefonódására hívja fel a figyelmet (167, 177, 223, 194, 215).

e) Sokan azok közül, akik az objektív-drámai módszerű regények morális aspektusával foglalkoznak, a kétértelműséget tartják e regények legfőbb jellemzőjének. Winters és Marius Bewley ezt speciálisan új-angliai örökségnek tartja (272, 161). Ez a kétértelműség egyes műveknél egymásnak látszólag ellentmondó tolmácsolásokat eredményezett, melyekről utólag általában az derült ki, hogy nem külön-külön, hanem együtt igazak (206, 269, 253, 184, 199, 275, 219). Többen rámutattak, hogy az irónia alapvető sajátossága az ilyen típusú prózai elbeszélő műveknek (226, 205, 208). Edmund Wilson végigvezette az elfojtott ösztönök motívumát James egész életművén, és a benne mélyen gyökerező kétértelműséget freudista módon értelmezte (271). Kiindulópontjául a *The Turn of the Screw* mélypszichológiai elemzése szolgáltak. Lélektani elemzése heves ellenkezést váltott ki, s a legkülönbözőbb cáfolatok születtek, melyek az objektív-drámai módszernek ezt a legvitatottabb példáját a hagyományos szellemtörténet zseniális továbbfejlesztéseként fogták fel; cáfolták, hogy akár a legkisebb részletében is kétértelmű lenne; keresztény szimbolikát láttak benne; vagy éppen a viktoriánus társadalom maró szatírájú kritikájának fogták fel (274, 174, 195, 221, 222, 56, 196, 258).

f) F. R. Leavis és Richard Chase szerint a századforduló irodalmának egyik sajátossága a regényíró új típusának, a *költő-regényírónak* a feltűnése. Gibson ezzel hozza összefüggésbe azt, hogy az angol-amerikai próza a naturalizmustól a szimbolizmus felé fejlődik (234, 164, 169). Allen és David Lodge megállapította, hogy a századforduló szimbolista prózája a költészet kötöttebb formájához közeledik, s fejlődése rokon vonásokat mutat a XVII. századi blank verse átalakulásával (156, 238). Mások bebizonyították, hogy a strukturális képek és a szimbolista szerkezet megjelenése a szimbolizmus és az objektív-drámai módszer szerves összefüggését jelenti (194, 193). Kettle, Henry Gifford és Van Ghent pedig arra figyelmeztetnek, hogy a prózai szimbolizmus és az objektív-drámai módszer 1880 körül egyszerre alakult ki (171, 167, 265). Cassell jellemzőnek tartja, hogy James és követői regényeiben az alakok egymást képekben látják, azaz a nézőpont-technika és a szimbolizmus is egymás vejejárói. Egyszersmind — Guérard-ral egyetemben — azt is kiemeli, hogy a Gonosz megjelenítésében a szimbolizmus a morális értékek, illetve kétértelműségük bemutatására szolgál. Lobus Snow szerint a képalkotás a művészet és az erkölcsiség tökéletes egységét hangsúlyozza (193, 213, 257).

Az angolszász prózai szimbolizmus teljességében az 1890-es évek második felében bontakozik ki, de virágkorát az új század első évtizedére teszik (156, 244, 189, 167, 262). Ebben a formájában a képek bonyolult hierarchiáját jelenti, melynek lépcsőfokai az egyszerű költői kép, az irodalmi utalás, a jelentőséggel teljes metafora, a tárgyiasított jelkép és a mitikus utalás bibliai idézetekre (244, 242, 194). A részlettanulmányok eddig jobbra a szimbólumok szétágazó, kimeríthetetlennek látszó gazdagságát látszanak bizonyítani (199, 254, 183, 248, 247, 217, 211, 245, 260, 267). Megegyezés született arra nézve, hogy jelentős részüik logikai-intellektuális gyökerű (232, 233, 209, 240, 266, 238), a szimbolizmus a nyelv legkisebb részleteit is döntően befolyásolja (255, 251 197), és a kidolgozottságnak és bonyolultságnak ez a foka a művek többségében funkcionálisan indokolt (204, 199, 177). Douglas Brown ugyan támadta Conrad szimbolista értelmezőt (223, 213, 259), és — F. R. Leavis nyomán — kizárólag politikai regényíróként próbálta értelmezni (167), de Marion B. Brady azóta bebizonyította, hogy szimbolizmus és politikai tematika mindig összeforr műveiben (192).

g) A szakirodalom hangsúlyozza James realizmus-igényét, azt, hogy az objektív módszerű és szimbolista stílusú regény létrehozásával a valóság teljes ábrázolását akarta szolgálni (157). Korai korszakában Amerika társadalmi történetének egy fejezetét (272, 249, 199), Hawthorne és George Eliot realizmusának a továbbfejlesztését (201, 202, 203 261), a 90-es évek második felében írt műveiben az erkölcsi érzék és a megváltozott, romlottá vált társadalom szembeállítását (241, 199), kései periódusában Balzac realizmusának a továbbfejlesztését látják (179, 199, 200). Már korábban említettem azokat a forrásmunkákat, amelyek Conrad politikai realizmusáról írnak. Whartont társadalmi prófétának tekintik, akinek legjobb regényeiben az amerikai társadalom szétesése a témája (270, 252, 177). Ford egész írói munkásságában fokozatos közeledést vélnek felfedezni a háborús tetralógiában megvalósított realizmushoz (184, 212).

A századforduló angolszász irodalmáról szóló újabb szakirodalom áttekintése után a következő következtetéseket vonhatjuk le. A korszak íróit nagy mértékben átértékelték az utóbbi három évtizedben. A század elején Swinburne, Wilde, Shaw, Wells, Galsworthy tevékenységét tartották a korszak legjelentősebb művészi teljesítményeinek, ma James, Conrad, Crane, Wharton, és Ford áll az érdeklődés középpontjában. Úgy vélik a kutatók, hogy az angol-amerikai századforduló a regény műfajában alkotott maradandót, annak ellenére, hogy a korabeli írók túlnyomó többsége költő volt. Az átértékelések azt mutatják, hogy a szecesszió és a naturalizmus művészi súlya, s ezért jelentősége is, csökkent az irodalomtörténelem szemében. Sem a naturalizmus, sem a szecesszió nem érte el célját, a társadalmi regény, illetve a magas művészségű stílus

megteremtését, mindkettő olyanoknak sikerült, akik egészükben kívül maradtak mindkét áramlaton. Végül a szecessziót és a naturalizmust egymással összefüggőnek és tendencia érvényűnek tekintik, míg a szimbolizmus fogalmának sajátos értelmet adnak.

Megállapíthatjuk, hogy a századforduló irodalmának angolszász kutatói részletkérdéseket igen gazdagon, általánosabb összefüggéseket azonban vajmi ritkán világítanak meg. Ennek okát elsősorban abban kereshetjük, hogy angol nyelvterületeken a kritika az irodalomtudomány legfejlettebb ága. A kutatók vagy egyszerűen kétségbevonják az irodalomtörténet létjogosultságát, vagy pedig a XIX. század irodalomtörténeti iskoláinak színvonalatlan epigonjai. Az igényes irodalomelmélet vagy hiányzik, vagy pedig túlságosan elvont, mессze elrugaszkodik az irodalom konkrét jelenségeitől. Az angol-amerikai kritikások ismeretelmélet kiindulópontja az empirizmus: konkrét jelenségekkel foglalkoznak, de céljuk az, hogy leírják őket, s legtöbbjük tartózkodik minden általánosítástól. Sokoldalúan elemeznek egy-egy szecessziós, naturalista vagy szimbolista jelenséget, de nem válaszolnak arra a kérdésre, mit is jelent a szecesszió, a naturalizmus, a szimbolizmus az angolszász irodalomban. Alkalmyszerűen használnak olyan elnevezéseket, mint korszak, irányzat, áramlat, stílus anélkül, hogy tisztáznák a megjelölt fogalmak értelmét az általuk tárgyalt időszak irodalmára nézve. Részleges kudarcuk arra enged következtetni, hogy lehetetlen pusztán konkrét irodalmi jelenségek alapján valamely nagyobb irodalomtörténeti korszak általánosabb összefüggéseit megállapítani.

IRODALOM

I. A szecesszió

a) Általános művek

1. WALTER ALLEN: *The English Novel*. New York, 1954. „The Novel from 1881 to 1914”.
2. LOUIS ARAGON: *Les Cloches de Bâle*, „Préface”, *Oeuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*. Paris, 1965.
3. VITTORIO—TRABUCHELLI BINI: *L'Art Nouveau*. Milano, 1957.
4. C. M. BOWRA: *The Romantic Imagination*. New York, 1961.
5. BERNARD BUDDIMAN: *The Men of the Nineties*. London, 1920.
6. OSBERT BURNETT: *The Beardsley Period*. London, 1925.
7. DOUGLAS BUSH: *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*. New York, 1937.
8. YVAN CHRIST: „Faut-il classer le modern' style?” *Arts*, 1959. 727.
9. ITALO CREMONA: *Il tempo dell'Art Nouveau, Modern' style—Sezession—Jugendstil—Arts and Craft—Florence—Liberty*. Firenze, 1964.
10. MICHEL DÉCAUDIN: „Une Mythe 'fin de siècle': Salomé”, *CLS* 4: 109—117.
11. L. ECKHOFF: *The Aesthetic Movement in English Literature*. London, 1959.
12. TUDOR EDWARDS: „Art Nouveau”. *Art*, May 1955. 5.
13. OLIVER ELTON: *A Survey of English Literature 1830—1880*. London, 1920.
14. J. FARMER: *Le mouvement esthétique et „décadent” en Angleterre, 1873—1900*. Paris, 1931.
15. F. E. FAVERTY (ed.): *The Victorian Poets, A Guide to Research*. Cambridge, Mass. 1956.
16. BORIS FORD (ed.): *The Pelican Guide to English Literature, Vol. 6. From Dickens to Hardy* (rev. ed.) Harmondsworth, 1960.
17. RICHARD LE GALLIENNE: *The Romantic '90' s*. London, 1926.
18. W. GAUNT: *The Aesthetic Adventure*. London, 1945.
19. JAMES GRADY: „A Bibliography of the Art Nouveau”. *JSAH*, 14: 18—27.
20. Üö.: „Nature and the Art Nouveau”. *AB*, 37: 187—194.
21. ROGER—H. GUERRAND: *L'Art Nouveau en Europe, précédé de „Le Modern Style' d'où je suis” par Aragon*. Paris, 1965.
22. PIERRE GUERRE: „Aspects actuels de l'Art Nouveau”. *Critique*, 24: 631—648.
23. W. HAMILTON: *The Aesthetic Movement in England*. London, 1882.

24. HANS H. HOFSTÄTTER: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei: Ein Entwurf. Köln, 1963.
25. GRAHAM HOUGH: The Last Romantics. London, 1946. (Ismertette Szili József, Helikon, 9: 68—69.)
26. HERIBERT HUTTER: Art Nouveau. London, 1967.
27. HOLBROOK JACKSON: The 1890's. Harmondsworth, 1939.
28. HENRY F. LENNING: The Art Nouveau. The Hague, 1951.
29. S. DIANA NEILL: A Short History of the English Novel (rev. ed.) New York., 1964. „Aesthetes and Social Realists”.
30. MARIO PRAZ: The Romantic Agony, transl. by A. Davidson (2nd ed.) New York, 1951.
31. ROBERT SCHMUTZLER: Art Nouveau—Jugendstil. Stuttgart, 1962 és London, 1964.
32. HELMUT SELING (Herausg.): Jugendstil: Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg, 1959.
33. PETER SELZ—MILDRED CONSTANTINE (ed. s): Art Nouveau, Art and Design at the Turn of the Century. New York, 1959.
34. ARTHUR SYMONS: „The Decadent Movement in Literature”. HNMM, Nov. 1893.
35. Üö.: The Symbolist Movement in Literature. London, 1899.
36. PARICK WALDBERG: „Modern Style”. L'Oeil, 71: 48—61.
37. MIECZYSLAW WALLIS: Secesja. Warszawa, 1967.
38. T. F. WELBY: The Victorian Romantics 1850—1870. London, 1929.
39. ALICK WEST: The Mountain in the Sunlight, Studies in Conflict and Unity. London, 1958. (Ismertette Gergely Ágnes, Helikon, 5: 204—207.)
40. W. B. YEATS: Introduction to the Oxford Book of Modern Verse. Oxford, 1936.
41. HELENE GRACE ZAGONA: The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake. Paris, 1960.

b) *A szecesszió előzményei*

42. LAURENCE BINYON: The Drawings and Engravings of William Blake. London. 1922.
43. Üö.: The Followers of William Blake. London, 1925.
44. EUGENE J. BRZENK: „Pater and Apuleius”, CL, 10: 55—60.
45. T. S. ELIOT: „Blake”, The Sacred Wood. London, 1920.
46. ROGER FRY: „Three Pictures in Tempera by William Blake”, Vision and Design, London, 1920.
47. H. R. HOPE: The Sources of Art Nouveau. Cambridge, Mass. 1943.
48. S. T. MADSEN: Sources of Art Nouveau. New York, 1956.
49. K. PRESTON: Blake and Rossetti. London, 1944.
50. ROBERT SCHMUTZLER: „The English Origins of Art Nouveau”. AR, 117: 108—117.
51. Üö.: „Blake and Art Nouveau”. AR, 118: 90—97.
52. A. C. SWINBURNE: William Blake, A Critical Essay, London, 1868.
53. ARTHUR SYMONS: William Blake. London, 1907.
54. JAKOB WALTER: William Blakes Nachleben in der englischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Schaffhausen, 1927.

c) *Részlettanulmányok*

55. W. H. AUDEN: „The Poet of Encirclement”. NR 109: 579—581.
56. S. BARNET—M. BERMAN—W. BURTO (ed. s): The Genius of the Later English Theater. New York, 1962.
57. EBEN BASS: „Lemon—Coloured Volumes of Henry James”. SSF 1: 113—122.
58. ERIC BENTLEY: The Life of the Drama. New York, 1965. 235—236.
59. BERNARD BERGONZI: The Early H. G. Wells. Manchester, 1961.
60. CLEANTH BROOKS—R. P. WARREN: Understanding Poetry (3rd ed.) New York, 1966. 52—59., 100—103., 539—544.
61. R. A. CASSELL: Ford Madox Ford. Baltimore, 1962.
62. DAVID DAICHES: The Novel and the Modern World (1st ed.) Chicago, 1939. „Joseph Conrad”.
63. Üö.: Stevenson und the Art of Fiction. New York, 1951.
64. BONAMY DOBRÉE: Introduction to Selected Poems by A. C. Swinburne. Harmondsworth, 1961.

65. F. W. DUPEE: Henry James. New York, 1951.
66. T. S. ELIOT: „Swinburne as Poet”, The Sacred Wood. London, 1920.
67. Uő.: Introduction to a Choice of Kipling's Verse. London, 1941.
68. E. M. FORSTER: Aspects of the Novel. New York, 1927. 116—119.
69. H. W. GARROD: The Profession of Poetry and Other Lectures. London, 1929. „The Poetry of R. L. Stevenson.”
70. ANDRÉ GIDE: Oscar Wilde. Paris, 1910.
71. J. B. GLASIER: William Morris and the Early Days of the Socialist Movement. London, 1921.
72. DOUGLAS GOLDRING: The Last Pre-Raphaelite. London, 1958.
73. ALBERT J. GUÉRARD: Robert Bridges: A Study of Traditionalism in Poetry. Cambridge, Mass. 1942.
74. HOLBROOK JACKSON: William Morris, Craftsman—Socialist. London, 1908.
75. HENRY JAMES: A Critical Introduction to Stories by R. Kipling. Leipzig, 1911.
76. G. LAFOURCADE: La Jeunesse de Swinburne. Paris, 1928.
77. MARK LONGAKER: Ernest Dowson. London, 1944.
78. AATOS OJALA: Aestheticism and Oscar Wilde. Helsinki, 1954.
79. DEREK PATMORE: „The Pre-Raphaelites”, The Spectator, 1 Oct. 1948.
80. EZRA POUND: Preface to Poetical Works of Lionel Johnson. London, 1915.
81. Uő.: „Henry James”. (1918), Literary Essays of Ezra Pound. London, 1954.
82. V. S. PRITCHETT: „The Short Stories of Rudyard Kipling”, The Working Novelist, London, 1965.
83. G. B. SHAW: „An Old New Play and a New Old One”. Sat. Rev. 23 Feb. 1895.
84. ARTHUR SYMONS: A Study of Oscar Wilde. London, 1930.
85. E. M. W. TILLYARD: Five Poems. London, 1948.
86. J. M. S. TOMPKINS: The Art of Rudyard Kipling. London, 1959. (ismertette Kovács József, Helikon, 6.: 79.)
87. LIONEL TRILLING: „Kipling”, The Liberal Imagination. New York, 1950.
88. PETER URE: Yeats. Edinburgh, 1963.
89. IAN WATT: „Conrad Criticism and The Nigger of Narcissus”. NCF 12: 257—283.
90. A. WILLIAMSON: Gilbert and Sullivan Opera. London, 1953.
91. EDMUND WILSON: „The Kipling that Nobody Read”, The Wound and the Bow, New York, 1941.
92. Uő.: „A. E. Housman”, The Triple Thinkers. London, 1952.
93. YVOR WINTERS: „Traditional Mastery”. HH 5: 321—327.
94. Uő.: „T. Sturge Moore”. HH 6: 534—545.
95. VIRGINIA WOOLF: „Joseph Conrad”, The Common Reader. London, 1925.
96. Uő.: „I Am Christina Rossetti”, The Common Reader, Second Series. London, 1932.

II. *A naturalizmus*

a) *Általános művek*

97. DARREL ABEL: Masterworks of American Realism: Twain, Howells, James. New York, 1963.
98. WALTER ALLEN: The English Novel. New York, 1954. „The Novel from 1881 to 1914.”
99. ARNOLD BENNETT: Fame and Fiction. London, 1901.
100. MARCUS CUNLIFFE: The Literature of the United States (rev. ed.) Harmondsworth, 1964. „Realism in American Prose”
101. C. R. DECKER: The Victorian Conscience. London, 1952.
102. MALCOLM ELWIN: Old Gods Falling. London, 1939.
103. BORIS FORD (ed.): The Pelican Guide to English Literature. Vol. 6. From Dickens to Hardy (rev. ed.) Harmondsworth, 1960.
104. WILLIAM C. FRIERSON: „L'Influence du naturalisme français de 1885 à 1900. Paris, 1925.
105. Uő.: The English Novel in Transition, 1885—1940. London, 1942.
106. WILLIAM N. GIBSON: Introduction to The Red Badge of Courage by Stephen Crane. New York, 1956.
107. DONALD HEINEY: Recent American Literature. New York, 1958. 17—83. o.
108. FREDERICK J. HOFFMAN: The Modern Novel in America (3rd ed.) Chicago, 1963.
109. GRAHAM HOUGH: Edwardians and Late Victorians. London, 1959.
110. HOLBROOK JACKSON: The 1890's. Harmondsworth, 1939.

111. S. DIANA NEILL: *A Short History of the English Novel* (rev. ed.) New York, 1964. „Aesthetes and Social Realists”.
112. ROGER B. SALOMON: „Realism as Disinheritance: Twain, Howells, James”. *AQ* 16: 531—541.
113. STUART P. SHERMAN: *On Contemporary Literature*. London, 1917.
114. ROBERT F. SPILLER: *The Cycle of American Literature*. New York, 1956. „A Problem in Dynamics: Adams, Norris, Robinson.”
115. LIONEL STEVENSON (ed.): *Victorian Fiction, A Guide to Research*. Cambridge, Mass. 1964.
116. LIONEL TRILLING: „Reality in America”, *The Liberal Imagination*. New York, 1950.
117. CHARLES C. WALCUTT: *American Literary Naturalism. A Divided Stream*. Minneapolis, 1956.
118. A. W. WARD—A.R. WALLER (ed. s): *The Cambridge History of English Literature*. 14 vols. Cambridge. 1907—1916. XIII.
119. VIRGINIA WOOLF: „Modern Fiction” (1919), *The Common Reader*, London, 1925.
120. Üö.: „Mr. Bennett and Mrs”. Brown, 1924, *The Captain's Deathbed*. London, 1950

b) *Részlettanulmányok*

121. WALTER ALLEN: *Arnold Bennett*. London, 1948.
122. BERNARD BERGONZI: *The Early H. G. Wells*. Manchester, 1961.
123. JOHN BERRYMAN: *Stephen Crane*. New York, 1950.
124. R. P. BLACKMUR: „The Shorter Poems of Thomas Hardy”, *Language as Gesture*. New York, 1952.
125. Üö.: *Introduction to The Wings of the Dove*. New York, 1958.
126. J. P. COLLET: *George Moore et la France*. Paris, 1957.
127. RICHARD CORDELL: *Somerset Maugham*. London, 1961.
128. F. W. DUPEE: *Henry James*. New York, 1951.
129. LEON EDEL: *Introduction to The Tragic Muse*. New York, 1960.
130. Üö.: *Henry James*. Minneapolis, 1960.
131. DAVID FITELSON: „Stephen Crane's Maggie and Darwinism”. *AQ* 16: 182—194.
132. JOHN FREEMAN: *A Portrait of George Moore in a Study of His Work*. London, 1922.
133. HELMUT E. GERBER: „George Moore: From Pure Poetry to Pure Criticism”. *JAAC* 25: 281—291.
134. IRVING HOWE: *Introduction to The House of Mirth*. New York, 1962.
135. JAMES HUNEKER: *Overtones*. New York, 1904.
136. Üö.: „The Later George Moore”, *The Pathos of Distance*. New York, 1943.
137. HENRY JAMES: *Notes on Novelists with Some Other Notes*. London, 1914.
138. ALFRED KAZIN—CHARLES SHAPIRO (ed. s): *The Stature of Theodore Dreiser*.
139. ARNOLD KETTLE: „The Portrait of a Lady”. *Introduction to the English Novel*. London, 1951—53. II.
140. IRVING KREUTZ: „Mrs. Bennett and Mrs. Woolf”. *MFS* 8: 103—115.
141. D. H. LAWRENCE: „John Galsworthy”. *Phoenix*, London, 1936.
142. F. R. LEAVIS: *The Great Tradition*. London, 1948.
143. Q. D. LEAVIS: „Gissing and the English Novel”. *Scrut* 7: 73—81.
144. GEORGES MARKOW—TOTEVY: *Henry James*. Paris, (1958).
145. ARTHUR MIZENER: „Jude the Obscure as Tragedy”. *Modern British Fiction*, ed. Mark Schorer. New York, 1961.
146. V. S. PRITCHETT: „The Forsytes”, *The Working Novelist*. London, 1965.
147. R. P. SECHLER: *George Moore „a Disciple of Walter Pater”*. Philadelphia, 1932.
148. T. M. SEGNIETZ: „The Actual Genesis of Henry James's Paste”. *AL* 36: 216—219.
149. STEPHEN SPENDER: *The Struggle of the Modern*. London, 1963.
150. FRANK SWINNERTON: *George Gissing: A Critical Study*. London, 1912.
151. LIONEL TRILLING: „The Princess Casamassima”, *The Liberal Imagination*. New York, 1950.
152. Üö.: „The Bostonians”, *The Opposing Self*. New York, 1955.
153. JOHN WAIN: „The Quality of Bennett”, *Preliminary Essays*, London, 1957.
154. VIRGINIA WOOLF: „George Gissing”, *The Common Reader, Second Series*. London, 1932.
155. Üö.: „George Moore”, *The Death of the Moth*. London, 1942.

III. Az objektív-szimbolista regény

a) Általános művek

156. WALTER ALLEN: *The English Novel*. New York, 1954. „The Novel from 1881 to 1914.”
157. Uő.: (ed.): *The Novelist as Innovator*. London, 1965.
158. MILLICENT BELL: „Edith Wharton and Henry James”. *PMLA* 74: 619—937.
159. Uő.: *Edith Wharton and Henry James*. New York, 1965. (bíráltta Denis Donoghue. *Enc Nov.* 1966; a vita folytatása: *Enc Sep.* 1967, 92—95. 1.)
160. Uő.: „The Eagle and the Worm”. *LM* 6: 5—46.
161. MARIUS BEWLEY: *The Complex Fate*. London, 1952.
162. WAYNE C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1961.
163. E. K. BROWN: „James and Conrad”. *YR* 35: 265—285.
164. RICHARD CHASE: *The American Novel and its Tradition*. New York, 1957.
165. C. B. BOX: *The Free Spirit*. London, 1963.
166. EDWARD DAHLBERG—HERBERT READ: *Truth is More Sacred*. New-York, é. n.
167. BORIS FORD (ed.): *The Pelican Guide to English Literature Vol. 7. The Modern Age*. Harmondsworth., 1961.
168. NORMAN FRIEDMAN: „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept”. *PMLA* 60: 1160—1184. (Ismertette K. L., *IrodF* 2: 382—384.)
169. WILLIAM M. GIBSON: *Introduction to The Red Badge of Courage by Stephen Crane*. New York, 1956.
170. K. A. HORST: *Das Spektrum des modernen Romans*. München, 1960 (ismertette Z. Wittmann Livia, *Helikon*, 8: 255—256.)
171. ARNOLD KETTLE: *Introduction to the English Novel*. London 1951—53. II.
172. F. R. LEAVIS: *The Great Tradition*. London, 1948.
173. Q. D. LEAVIS: „Henry James's Heiress”. *Scrut* 7: 261—276.
174. ROBERT LIDDELL: *A Treatise on the Novel*. London, 1947.
175. BRUCE LOWERY: *Marcel Proust et Henry James*. Paris, 1964.
176. PERCY LUBBOCK: *The Craft of Fiction*. London, 1921.
177. V. S. PRITCHETT: *The Working Novelist*. London, 1965.
178. ROBERT J. REILLY: „Henry James and the Morality of Fiction”. *AL* 39: 1—30.
179. ROBERT WEIMANN: „New Criticism” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle, 1962 (magyarul: Budapest, 1965), 265—274.
180. RENÉ WELLEK—AUSTIN WARREN: *Theory of Literature* (2nd ed.) New York, 1956. 213—215.

b) Részlettanulmányok

181. *American Literature* I—XXX: 46 cikk és 21 recenzió James műveiről.
182. H. G. BANTOCK: „Morals and Civilisation: Henry James”. *CJ* July, 1953.
183. A. H. BARELL: *The Development of Imagery and its Functional Significance in Henry James's Novels*. Winterthur, 1959.
184. B. D. BART: „The Good Soldier: Comedy or Tragedy”, *20th CL* 12: 194—201.
185. J. W. BEACH: *The Method of Henry James*. New Haven, 1918. (enl. rev. ed.) Philadelphia, 1955.
186. HORST BIEN: „Joseph Conrad und der Anarchismus”, *ZAA* 1955, 447—470. (Ismertette A. L., *IrodF* 2: 164—165.)
187. J. F. BLACKALL: „The Sacred Fount as a Comedy of the Limited Observer”. *PMLA* 78: 384—393.
188. R. P. BLACKMUR (ed.): *The Art of The Novel*. New York, 1934.
189. Uő.: *Introduction to The Wings of The Dove*. New York, 1958.
190. Uő.: *Introduction to The Portrait of a Lady*. New York, 1961.
191. E. A. BOJARSKI: „Poland Looks at Conrad”. *BA* 39: 29—32.
192. BARION B. BRADY: „Conrad's Whited Sepulchre”. *CE* 24: 24—29.
193. J. X. BRENNAN: „Ethan Frome: Structure and Metaphor”. *MFS* 7: 347—356.
194. R. A. CASSELL: *Ford Madox Ford*. Baltimore, 1962.
195. D. P. COSTELLO: „The Structure of The Turn of the Screw”. *MLN* 75: 312—321.
196. T. M. CRANFILL—R. L. CLARK JR.: „Caste in James's The Turn of the Screw”. *TSL* 5: 189—198.
197. C. R. CROW: „The Style of Henry James”, *Style in Prose Fiction*, ed. H. C. Martin. New York, 1959.

198. F. W. DUPEE (ed.): *The Question of Henry James*. New York, 1945.
199. Uö.: *Henry James*. New York, 1951.
200. Uö.: *Introduction to The Wings of the Dove*. New York, 1964.
201. LEON EDEL: *Introduction to The Portrait of a Lady*. Boston, 1956.
202. Uö.: *Introduction to Roderick Hudson*. New York, 1960.
203. Uö.: *Introduction to The American*. New York, 1963.
204. T. S. ELIOT: „Milton I”, *On Poetry and Poets*. London, 1957.
205. C. R. FISH: „Indirection, Irony, and the Two Endings of James's *The Story of a Masterpiece*”. *MPh* 62: 241—243.
206. WILSON FOLLETT: „Portrait of Henry James”, *NYTBR* 23 Aug., 1936.
207. FORD MADOX FORD: *Henry James*. London, 1913.
208. G. S. FRASER: *Lord Jim: The Romance of Irony*. *CQ* 8: 231—241
209. R. L. GALE: *The Caught Image*. Chapel Hill, 1964.
210. H. S. GODDART: „A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*”. *19th CF* 12: 1 és köv.
211. ARNOLD GOLDSMITH: „The Maltese Cross as a Sign in *The Spoils of Poyton*”. *Permanence* 16: 73—77.
212. AMBROSE GORDON JR.: „Parade's End: Where War Was Fairy Tale”. *TSLI*, 6: 25—41.
213. ALBERT J. GUÉRARD: *Conrad the Novelist*. Cambridge, Mass., 1958.
214. JAMES GUETTI: „Heart of Darkness and the Failure of the Imagination”. *Sew Rev* 73: 488—504.
215. JOHN HAFLEY: „The Moral Structure of *The Good Soldier*”. *FMS* Summer, 1959.
216. DONALD HALL: *Afterword to Washington Square*. New York, 1964.
217. G. M. HARPER: „Conrad's Knitters and Homer's Cave of the Nymphs”. *ELN* 1: 53—57.
218. MILDRED F. HARTSOCK: „The Dizzying Crest: Strether as Moral Man”. *MLQ* 26: 414—425.
219. Uö. „The Exposed Mind”. *CQ* 9: 49—59.
220. E. K. HAY: *The Political Novels of Joseph Conrad*. Chicago, 1963.
221. R. B. HEILMAN: „The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*”. *MLN* 62: 433—445.
222. Uö.: „The Turn of the Screw as Poem”. *UR* 14: 277—289.
223. DOUGLAS HEWITT: *Conrad: A Reassessment*. Cambridge, 1952.
224. C. G. HOFFMAN: „Point of View in *The Secret Sharer*”. *CE* 23: 651—654.
225. IRVING HOWE: *Introduction to The House of Mirth*. New York, 1962
226. D. W. JEFFERSON: *Henry James*. Edinburgh, 1960.
227. C. P. KELLEY: „The Early Development of Henry James”. *UISLI* XV. Nos. 1—2.
228. EDNA KENTON: „Henry James to the Ruminant Reader: *The Turn of the Screw*”. *Arts* 6: 245—255.
229. L. C. KNIGHTS: „Henry James and the Trapped Spectator”. *Explorations*. London, 1946.
230. DOROTHEA KROOK: „The Wings of the Dove”. *CJ* Aug., 1954.
231. Uö.: „The Golden Bowl”, *CJ* Sep., 1954.
232. Uö.: „Principles and Method in the Later Works of Henry James”. *LM* 1: 55—70.
233. Uö.: „The Ordeal of Consciousness in Henry James.” Cambridge, 1962. (Ismertette Vámosi Pál, *Helikon*, 9: 84—86.)
234. F. R. LEAVIS: „The Novel as Dramatic Poem” (III): *The Europeans*, *Scrut* 15: 209—221.
235. NORMAN LEER: *The Limited Hero in the Novels of Ford Madox Ford*. Michigan State UP, 1967.
236. RICHARD LEHAN: „Ford Madox Ford and the Absurd: *The Good Soldier*”. *TSLI* 5: 219—213.
237. R. W. LID: „Ford Madox Ford and His Community of Letters”, *Prairie, Schooner*, 35: 132—136.
238. DAVID LODGE: „Strether by the River”, *Language of Fiction*. London, 1966.
239. F. P. W. McDOWELL: „Two Books on Conrad”. *PhQ* 46: 109—124.
240. BRUCE R. McELDERRY: *Henry James*. New Haven, 1965.
241. GEORGES MARKOW—TOTEVY: *Henry James*. Paris, (1958)
242. F. O. MATHIESSEN: *Henry James, The Major Phase*. London, 1944.
243. F. O. MATHIESSEN—KENNETH B. MURDOCH: *Introduction to The Notebooks of Henry James*. New York, 1947.
244. GIORGIO MELCHIORI: „Cups of Gold for the Sacred Fount”. *CQ* 7: 301—316.

245. R. M. MURRAY: „The Balcony, the Pond, and the Literary Traveller”. *Antioch Rev* 25: 333—336.
246. ZDZISLAW HAJDER (ed.): *Conrad's Polish Background*, transl. Halina Carroll. London, 1964.
247. H. S. NELSON: „Eden and Golgotha: Conrad's Use of the Bible in *The Nigger of the Narcissus*”. *Iowa Engl Yearbk* 8: 63—67.
248. JOHN PATERSON: „The Language of Adventure in Henry James”. *AL* 32: 291—301.
249. EZRA POUND: „Henry James” (1918). *Literary Essays of Ezra Pound*. London, 1954.
250. Uő.: „The Notes to *The Ivory Tower*”. *Literary Essays of Ezra Pound*, London, 1954.
251. J. H. RALEIGH: „Henry James: The Poetics of Empiricism”. *PMLA* 66: 107—123.
252. J. H. RANDELL: „The Genteel Reader and *Daisy Miller*”. *AQ* 17: 568—581.
253. MARK SCHORER: *Introduction to The Good Soldier*. New York, 1951.
254. R. W. SHORT: „Henry James's World of Images”. *PMLA* 68: 943—960.
255. Uő.: „The Sentence Structure of Henry James”. *AL* 18: 71—78.
256. R. M. SLABEY: „The Holy Innocents and The Turn of the Screw”. *Die Neueren Sprachen* 4: 170—173.
257. LOBUS SNOW: „A Story of Cabinets and Chairs and Tables”. *ELH* 30: 413—435.
258. MARK SPILKA: „Turning of the Freudian Screw: How Not to Turn it”. *Lit and Psych* 13: 105—111.
259. R. W. STALLMAN (ed.): *The Art of Joseph Conrad*. Michigan UP, 1960, (ismertette Vámosi Pál, *Helikon* 8: 449—450).
260. TONY TANNER: „The Watcher from the Balcony”, *CQ* 8: 35—52.
261. Uő.: „The Fearful Self”. *CQ* 7: 205—219.
262. R. T. TODASCO: „Theme and Imagery in *The Golden Bowl*”. *TSSL* 4: 228—240.
263. LIONEL TRILING: „The Princess Casamassima”, *The Liberal Imagination*. New York, 1950.
264. Uő.: „The Bostonians”, *The Opposing Self*. New York, 1955.
265. DOROTHY VAN GHENT: „The Portrait of a Lady”. *The English Novel*. New York, 1953.
266. IAN WATT: „The First Paragraph of *The Ambassadors*”. *EC* 10: 250—274.
267. CHRISTOF WEGELIN: „The Image of Europe in Henry James”, *The Ambassadors*. New York, 1958. 442—458. o.
268. RENÉ WELLEK: „Henry James's Literary Theory and Criticism” *AL* 30: 293—321.
269. EDWARD SACKVILLE WEST: „The Sacred Fount”, *NSN* 4 Oct. 1947.
270. EDMUND WILSON: „Justice to Edith Wharton”, *The Wound and the Bow*. New York, 1941.
271. Uő.: „The Ambiguity of Henry James”, *The Triple Thinkers*. London, 1952.
272. YVOR WINTERS: „Maule's Well, or Henry James and the Relation of Morals to Manners”, *Maule's Curse*. New York, 1938.
273. JAMES WOODRESS: *Dissertations in American Literature, 1891—1955*, with Supplem., 1956—1961. Durham, N. C., 1962. 103 disszertáció James műveiről.
274. VIRGINIA WOOLF: „The Ghost Stories of Henry James”, *Granite and Rainbow*. London, 1958.
275. W. F. WRIGHT: *The Madness of Art*. Lincoln, 1962.

BAKCSI GYÖRGY:

Az orosz századforduló az irodalomtörténet lapjain

Az orosz századforduló irodalmának megismerése és az orosz irodalomtörténet folyamatosságában való elhelyezése az utóbbi évek egyik fontos irodalomtörténeti problémája. Növekszik a szövegközlések és monográfiák száma; viták folynak egyfelől a szovjet és a nyugat-európai irodalomtörténészek között, másfelől a szovjet irodalom-