

TOLNAI GÁBOR

## BAROKK PROBLÉMÁK\*

A felszabadulás után hosszú időn keresztül alig ejtettünk szót a barokkról. Szükségszerűen történt így. Marxista irodalomtörténetírásunk első periódusában egyéb kérdéseknek kellett előtérbe kerülni. De közrejátszott az is, hogy a két világháború között a barokk problematika csaknem teljes mértékben a szellemtörténet eszköze volt és akarva nem akarva, a Horthy-rendszer politikájának támogatója lett. Így — nem ok nélkül — új alapokra helyezkedő irodalomtörténetírásunk bizalmatlanul tekintett magára a barokkra is. Többnyire mellőztük még a terminust is, vagy ha szóba került, a XVII. és a XVIII. századi irodalom harmad-negyedrangú jelenségeire, mintegy negatív jelzőként alkalmaztuk; nem kis mértékben a XVII—XVIII. századi irodalom fejlődése szempontjából negatívat, a reakcióst jelentette számunkra.

Új irodalomtörténetírásunk e szakaszának tendenciáját mi sem jellemzi jobban, mint Klaniczay Tibor 1954-ben megjelent kitűnő Zrínyi-monográfiája. Ez a mű — az első marxista monográfia a régi magyar irodalom tárgyköréből — a barokk problematikáját teljességgel mellőzi; Zrínyi Miklós alakját és művét megmagyarázhatónak véli a barokk kategória kiiktatásával. Marxista irodalomtörténetírásunknak a XX. kongresszust követő mind mélyebb történetiségre törekvő szakaszában azonban elkerülhetlenné vált a kérdés újra való felvetése, most már a marxizmus elemzésével, a korábbi liberális, különösképpen a szellemtörténeti kutatások elemző kritikájával. Ebben az időszakban a sárospataki barokk vitán merült fel ismét a kérdés; azonban elsősorban Klaniczay Tiboré az érdem, hogy előbb egy könyvbírálatban, majd részletes elemző tanulmányban elsőnek tett kísérletet választ adni a magyar barokk kérdéseire.<sup>1</sup>

\* Elhangzott a Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának felolvasó ülésén, 1964. február 24-én.

<sup>1</sup> A sárospataki barokk vitáról lásd: VÉGH FERENC, *Vita a magyar irodalmi barokk kérdéseiről*. — Irodalomtörténet, 1957. I. sz. 50—60 l. — KLANICZAY TIBOR *bírálat, illetve tanulmánya*: GARAS KLÁRA, *Magyarországi festészet a XVII. században*. (Magyarországi barokk festészet. I.) — Irodalomtörténeti Közlemények, 1955. 3. sz. 382—386. l. *A magyar barokk irodalom kialakulása*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1960, 319—341. l. és 443—461. l. Franciául: Acta Litteraria III, 131—190. A tanulmány 1960. május

A magam felfogásának ismertetését hadd kezdjem szubjektív módon, a kérdés műhelybeli alakulásának felvázolásával, s részben ezzel párhuzamosan, részben ezután tegyek kísérletet egy új barokk-koncepció bemutatására, ami az eddigi elemzéseken, túl magyarázatot keres a stílus néhány, eddig nem vizsgált történelmi összefüggésére, elsősorban a barokk kibontakozására, genezisére.

Az én nemzedékem legtöbb képviselője számára ifjúságunkban ellen-szenves jelenség volt a barokk. Ez a szubjektív ellenszenv annakidején megakadályozta a helyes történelmi eligazodást. Szembeállított bennünket a XVII. és a XVIII. század uralkodó stílusával a Horthy-kori „neo-barokk”, s nem kisebb mértékben a Horthy-rendszert, a két világháború közti politikát igazolni óhajtó történelemszemlélet. Az a történelemszemlélet volt ez, amely a kor törekvéseinek igazolására rendkívüli jelentőséget tulajdonított a XVII. század elejével ismét megerősödő új magyar nagybirtoknak. A helyes történelmi eligazodást akadályozta továbbá, hogy a barokkal kapcsolatban Werner Weisbach műve forgott közkezen; ez volt akkor a barokk standard műve, amelynek koncepcióját tömören kifejezi a címe: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*.<sup>2</sup> Weisbach koncepciója alapján írta 1924-ben máig alapvető jelentőségű tanulmányát a magyarországi barokról Horváth János is, s Horváth tartózkodóan objektív írásával ellentétben, Szekfű Gyula történelmi koncepciója már megmagyarázhatónak vélte a barokkot a Habsburgokkal, az ellenreformációval és a jezsuita renddel.<sup>3</sup> Ilyen atmoszférában a hazai barokk tendenciákban mi a legszebbnek tartott magyar tradíciónak, a Mátyás-kori hagyománynak, a reneszánsznak a hanyatlását, az azzal való szembefordulást láttuk egyedül és magam érdeklődéssel fordultam a független erdélyi fejedelemség kultúrájához, ahol tovább élt a Mátyás-kori reneszánsz hagyomány a politikai törekvésekben, de a kultúra egészében, az építőművészetben, az irodalomban; az alkotó tevékenység minden területén. Annál inkább a Habsburg gyarmatosítással bekövetkező stílusnak tekintettük a barokkot, mivel a reneszánsz hagyományokat következetesen őriző Erdélyben — úgy véltük akkor — csak a fejedelemség megszűntével lesz otthonos a barokk, amikor Erdély is Habsburg tartománnyá válik. Akkor még az sem világosodott meg előttünk, hogy a sokáig tartó erdélyi késő reneszánsz ellentmondásokkal volt telítve, s nemcsak reneszánsz, hanem más elemeket is tartalmazott.

16-án megvitatásra került a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézetében. A vita ismertetését lásd: Irodalomtörténeti Közlemények, 1960. 626—628. 1. Klaniczay tanulmánya megjelent a szerző *Reneszánsz és barokk* című gyűjteményében is. (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961. 361—456. 1.)

<sup>2</sup> WERNER WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. — Berlin 1921.

<sup>3</sup> HORVÁTH JÁNOS, *Barokk ízlés irodalmunkban*. — Napkelet, 1924. Újra kiadva: HORVÁTH JÁNOS, *Tanulmányok*. — Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956. 72—89. 1. — Szekfű Gyula barokk-koncepciójához lásd: HÓMAN—SZEKFI, *Magyar Történet* 3. kiadás, 1955. IV. kötet

A harmincas évek végén foglalkoztam a barokkal ugyan én is, azonban kizárólag a „hanyatló hagyomány” részeként. Leszűkítő szemlélettel egyedül a főúri barokkot elemeztem; az Esterházy család három nemzedékében vizsgálva a hazai barokk három állomását. Amit írtam — úgy vélem — ma is helytáll, azonban ez a leszűkített szemlélet nem ragadhatta meg a stílus alapkérdéseit; akármennyire szemben is állt nézetem az akkori történetietlen magyarázatokkal, maga is a Weisbach-féle alapelveken nyugodott.<sup>4</sup>

A barokkal kapcsolatos személyes, de objektív töltésű ellenérzésem csupán egy kérdésben váltott ki bennem ellentmondást: Arany Jánossal kapcsolatban. Arany Jánost ifjúságomtól fogva csodáltam. Ő volt az egyetlen magyar költő, akit — miután el tudtam választani epigonjaitól, Adyék újításának ellenfeleitől — átmeneti válságok nélkül, minden korszakomban rajongva tiszteltem és szerettem. Egyetlen kérdésem volt vele kapcsolatban: — Hogyan lehet, hogy ez a feddhetetlen nagy költő, a magyar nyelvnek ez a zseniális művésze annyira lelkesedett — így fogalmaztam —, *szívvel és ésszel* írt tanulmányt arról a régi magyar költőről, akit a barokk iránti ellenszenvemben a harmad-negyedrangúak között könyveltem el, Gyöngyösi Istvánról?! — Az ellentmondásra igyekeztem magyarázatot keresni. Azonban magyarázatkeresés közben is jól tudtam, hogy szavaim felületen járó szavak, a lényegét igazi mélységében nem ragadják meg. Ilyenféléket mondtam: — Vonzotta Arany Jánost Gyöngyösihez a nyelvművész, a forma mestere, a népszerű epikus stb. stb. — Ismétlem, az efféle magyarázatok felületi magyarázatok voltak; a vonzalom lényegének megragadására ekkor még képtelen voltam.

A barokk iránti szubjektív ellenérzésben csak néhány esztendővel ezelőtt következett be valamelyes változás, egy tárgyilagosságra, helyes történeti szemléletre figyelmeztető élmény nyomán. 1960. februárjának végén és márciusának elején a szicíliai Taorminában voltam egy kongresszuson. A kongresszus szüneteiben megfordultunk a Taormina-környéki Szicília városaiban, így Siracusában is. Nem a siracusai antik élményekről óhajtok most szólni, hanem egy újkori műemlék kapcsán támadt megfontolásomról. Késő délután volt. A közelgő szubtrópusi naplemente jellegzetes színei, a lila és a sárga uralták a látóhatárt; mintha valami Csontváry-kép égi modellje terpeszkedett volna el fölöttünk. Siracusa főterén állott meg az autóbusz. A kocsiból kiszállva, egy barokk katedrális homlokzata pompázott előttünk. Barokk építmény életemben először most hatott reám elementáris erővel. Siracusa katedrálisa a XVII. században, spanyol uralom alatt épült. Eddig a barokk építészet is idegen volt számomra. Még Rómában is folyvást a barokkot megelőző emlékeket kerestem. A siracusai spanyol barokk katedrális előtt — jól emlékszem, — dialógust folytattam önmagammal: — Íme, a spanyol barokk!

<sup>4</sup> *Régi magyar főrak.* Életforma és műveltség az újkorban. — Budapest, A Magyar Történelmi Társulat kiadása, év nélkül (1939), 82—160. l.

Itt kellett volna keresned eddig is a stílus igazi teljességét! — Az első benyomás hatása alatt tüstént általánosítottam: — A spanyol barokk valóban hatalmas, lenyűgöző; valóságos nagyságában ez mutatja meg a stílust. — Izgatottan léptem át a katedrális küszöbét, bizonyosra véve, hogy odabenn, a belső ki-képzés, az oltárok és az oltárképek előtt hasonló élményben lesz részem, mint a homlokzat lenyűgöző varázsa nyomán. A belső élmény újra csak lenyűgöző volt, de újra valami más. Az első pillanatokban olyan érzés járt át, mintha álmodnék. A siracusai barokk katedrális belsejében ugyanis nyoma sem volt a barokknak; odabent egy tökéletes épségben maradt, antik Minerva-templomban találtam magamat. A XVII. századot teljes épségben megért Minerva-templomra tehát barokk homlokzatot és burkolatot vontak a spanyolok. A katedrálison belüli élmény különös hangsúlyt adott az első benyomásnak, a barokk homlokzat adta megfigyeléseknek. A megfigyelések végső hangsúlya a következő volt: — Az antik Minerva-templom tökéletes harmóniát alkot a barokk homlokzattal és burkolattal; a Minerva-templomban kiteljesedő antik stílus semmivel sem tűnt magasabb rendűnek a XVII. századi spanyol barokknál. — A spanyol barokknak ez a siracusai megvalósulása, az antik Minerva-templommal való szimbiózisban, a XVII—XVIII. század stílusának jelentős rangemelője lett számomra. Tudomásul kellett vennem, hogy a szubjektív, ifjúkorom Magyarországa helyzetéből következő, hosszú időn keresztül kevésre tartott stílus a műveltség történetének nagy stílusáramlatai közé tartozik.

A siracusai élmény nyomán három esztendőnek kellett eltelnie — újabb indításban részesülni —, hogy kísérletet tegyek a történeti valóságnak megfelelő elemzésére a barokknak. 1963. augusztusában végignéztem Moszkva kisebb egyházi műemlékeit, templomokat és klostromokat. Moszkva régi egyházi műemlékei csaknem kivétel nélkül barokk emlékek. Sajátos helyi színeket és ízeket kifejező barokk emlékek ezek, gyökerei ott csíráztak ki Bizáncon és az orosz feudalizmus kohójában formálódtak olyanná, amilyenekké váltak. Jellegzetesen tükrözik az orosz feudalizmus vonásait; úgy viszonylanak Bizánchoz, mint a magyarországi, vidéki katolikus és kálvinista barokk templomok a római Gesu-hoz, vagy a spanyol barokk katedrálisokhoz.

A siracusai spanyol barokk élménytől a moszkvai orosz barokkig terjedő megfigyelések nyomán, a stílus történelmi analiziséhez a hazai problémák vizsgálatával igyekeztem most már közeledni, hogy azután az egyetemes barokk egészéből levonható törvényszerűségekre figyeljek fel.

Ismét Arany Jánoshoz fordultam. Azt az ellentmondást óhajtottam feloldani, ami a Gyöngyösi-tanulmány kapcsán régtől fogva bennem élt. Átfutottam Arany János tanulmányai, írói arcképei és kritikái gyűjteményeinek tartalomjegyzékét. Az évtizedek óta jól ismert írásoknak már a címei, a címenken keresztül az aranyjánosi szemlélet és mondanivaló most egyszerre új megvilágításba került és távlatot nyitott a kutatáshoz, valamint az elméleti

megfontoláshoz. — Ez a nagy költő és tudós — így beszélt most hozzám a címeiken keresztül, a régen ismert, azonban koncepcióba csak most összeálló mondanivaló —, korábbi megfogalmazásommal élve, *szívvel és ésszel* csak a barokk különböző típusú és színvonalú képviselőivel foglalkozott. Jól ismert tanulmányok ezek: *Zrínyi és Tasso, Gyöngyösi István, Orczy Lőrinc. Gvadányi József, Ráday Gedeon*. Ezekben a tanulmányokban, arcképekben — újra mondom — jelen van a nagy költő *szíve és esze*; más tanulmányaiban — bármennyire kiemelkedő munkák ezek is, — csupán a tudás, az ész, az értelem uralkodik. Az utóbbiak műhelytanulmányok, a költőnek, az epikusnak műhelyeredetű írásai; szóljanak akár a naiv *eposzról*, vagy *verstan kérdésekről*. (A teljesség kedvéért még annyit: a barokk reprezentánsain kívül egyedül a Bánk hánról szólott még Arany János szívvel és ésszel.)

Vajon, mi lehetett az erő, ami a XIX. századi költőt a barokkhoz vonzotta? Mi volt az a látószög, amelyből az értelemnek és a racionak párhuzamos sugarai vetültek Arany János gondolkozásából, ízléséből Zrínyire, Tassora, Gyöngyösire, Orczyra és a jó öreg Gvadányira? Ahogy a kérdésre adandó válasz ködösen kavarg bennem, a felelet megfogalmazása előtt egy másik kérdés merül fel az iménti probléma mellé. Garcíá Lorcára gondolok, a XX. századi nagy spanyol költőre, aki nyolevanegy esztendővel fiatalabb volt ugyan Arany Jánosnál, de hasonlóan népi költő volt; a népiességnek azzal a fázis-eltolódásával, ami a magyar fejlődésben Arany János és Bartók Béla között zajlott le. Lorca prózai írásait, tanulmányait nem kevésbé ismerem, mint Arany Jánosét. Különösnek tetsző analógiára figyelek fel. A XX. századi spanyol — aki a XIX. századi magyarhoz hasonlóan nemcsak nagy költő volt, hanem tudós költő is — irodalmi tanulmányaiban teljes odaadással és beleéléssel, — ahogy Arany-nyal kapcsolatban mondtam — *szívvel és ésszel* a spanyol barokk óriásaival foglalkozott: Góngorával és Lope de Vegával, valamint hazája, elsősorban szűkebb hazája, Andalusia népköltészetével és népi zenéjével. Arany János és Garcíá Lorca között erőszakos kísérlet lenne párhuzamot vonni; a hasonlóság legfeljebb annyi lehet, hogy mindketten népi költők. Kettejük esetében azonban a népiességnek két másfajta értelméről van szó; az utóbbié, a Lorcaé — az imént céloztunk rá — már egy bartóki, sőt bizonyos értelemben a József Attilához közeledő népiesség. Másról van itt szó. A közvetlen párhuzamnál, a közvetlen összefüggésnél, a hatásoknál és az egyszerű összecsengéseknél mélyebb és messzebbre mutató, a társadalom szerkezetéből következő rokonságról. Erről azonban majd később szólnunk. Egyelőre térjünk vissza ahhoz az Arany-problémához, amelyet félbeszakítottunk. Annál inkább, mivel — hadd bocsássam máris előre — a barokk helyes történelmi értelmezéséhez Arany János és Garcíá Lorca adta kezembe a kulcsot.

— Vajon mi lehetett az a vonzóerő, ami a XIX. századi költőt a barokkhoz vonzotta? — kérdeztük az imént. — Mi volt az a látószög, amelyből az

érzelemnek és a rációnak párhuzamos sugarai vetültek Arany János gondolkozásából, ízléséből Zrínyire, Tassora, Gyöngyösire, Orczyra és a jó öreg Gvadányira? — Igen mélyről jövő, mélyről táplálkozó szemléleti gyökerekből kell táplálkozni annak a vonzalomnak, ami Arany Jánost a XVII. és XVIII. század költőihez vezérelte. Felvethetjük a kérdést így is: — Milyen társadalmi, emberi élmények, tapasztalatok voltak azok, egyéniségének miféle vonásai, amelyeknek kibontakoztatásához a barokk kor alkotásai táplálékul, erjesztőül szolgáltak? — Hiszen az sem szorul magyarázatra, hogy Arany költői fejlődésére nem jelentéktelen befolyást gyakoroltak azok a költők, akiknek életművét költői és tudósi rátermettséggel analizálta. Mert hisz pontosan fogalmazta meg ezt a problémát elvileg Babits Mihály, amikor így írt: „... egy költő sem fejezheti ki azt, ami nincs benne, s még az irodalmi hatások sem csupán véletlenek, hanem lelki okokat és lelki eredményeket árulnak el”.<sup>5</sup> Feleletet a kérdésekre Arany János gyermek- és ifjúkora, szülőhelyének, Szalontának a világa adhat mindenekelőtt.

1833-ig, 16 éves koráig élt megszakítás nélkül Arany János Szalontán. Életrajzírói Szalontával kapcsolatban elsősorban a hajdú hagyományokat szokták emlegetni; az 1620-ban épített Hajdúvár maradványát, a Csonkatornyot, de alig szoktak szólni arról, hogy a szélesen elterülő mezőváros és környékének hatalmas területe Mária Terézia ajándékozása folytán, 1745 óta a legbarokkabb főúri családnak, az Esterházyaknak volt a birtoka. A „földesurat nem tűrő szalontaiak”-ról szólnak a monográfusok annak kapcsán, hogy nemességükből kiforgattattak, de arról nem beszélnek, hogy az Esterházyak csaknem egy évszázados uralma nyomán, a költő ifjúsága idején már régen barokk ceremóniák, szokások itatták át a várost. Szalonta kálvinista temploma a hajdani csúcsíves templom romjain, a XVIII. században épült provinciális barokk templom, mint az Alföld katolikus és kálvinista templomainak többsége. A házak, a szalontai parasztházak — egy részük még ma is — barokkos napsugarakkal, „isten szemé”-vel díszítettek. A kapubejáratok ugyancsak barokkos népi faragványokkal voltak — és részben még ma is vannak — díszítve. A néprajzi kutatások szerint, a költő gyerekkorát messze megelőző időkben már a nemességtől átvett, ugyancsak barokkos berendezések álltak a parasztházak földes szobáiban, szerte az országban, Arany szülőhelyén is.<sup>6</sup> De nemcsak Szalonta atmoszféráját járta át a barokk. A költő ifjúkori zsengeit, első megjelent műve előtti verseit alig ismerjük. Azonban ismerjük Nagyszalonta egykorú anyagi világa mellett azt a szellemi világot is, ami az ő számára az első korai tapasztalatokat, élményeket, tudást, irodalmi

<sup>5</sup> BABITS MIHÁLY, *Balassa*. — Élet és Irodalom című kötetében, Budapest, Athenaeum, év nélkül. Idézetünket lásd: 71. l.

<sup>6</sup> Vö. ROZVÁNY GYÖRGY, *Nagyszalonta története*. — 3 füzet, Gyula, 1870–1892.. Ugyancsak tőle: *Apróságok Arany János életéből*. — Pesti Napló, 1889. 275. sz. — VISKY KÁROLY, *Arany népe*, — Nagyvárad; 1919. Arany emlékegyesület könyvei 2. sz.

ízlést és irányulást nyújtotta. Olvasmányai, műveltségi élményei lényegében összhangban vannak azzal a környezettel, ami a szülővárosában körülveszi. Apjától hall helyi mondákat. Ott szerepelnek ezek a mondák valószínűleg többségükben — a Kodály Zoltán közreműködésével Szendrey Zsigmond szerkesztette *Nagyszalontai Gyűjtésben*.<sup>7</sup> Hall dalokat, amelyeket később maga jegyzett le emlékezetből szöveggel és dallammal együtt.<sup>8</sup> — Már az iskola előtt írni-olvasni megtanult gyerek — hallja felolvasni, énekelni és maga is olvassa a Bibliát és Szenczi Molnár zsoltárait. Olvassa a Brunsvik-ot, a Sár-mány királyt, Fortunátus históriáját, Vályi Nagy Ferencről a Pártos Jeruzsálemet, Gáti István eposzát, a II. József a máramarosi éhínségben-t, Dugonics András regényeit, Etédi Sós Márton Magyar Gyászát, Poots Andrást, Mátyási Józsefet, Varjas Jánost, Gyöngyösi Istvánt, a rímkovács Kovács Józsefet és Csokonait. Tizenhat éves koráig ezek voltak az olvasmányai. Mindent elolvas, amihez Szalontán hozzájut; s csak ezek kerülhettek a kezébe.<sup>9</sup>

Csaknem kivétel nélkül a hazai barokk irodalom termései azok a művek, amelyekhez Arany János Szalontán hozzájutott. Nagyrészt a stílus harmadnegyedrangú példái, közöttük sok a népi barokk ponyva. Az utóbbiak közül, amelyek címük alapján reneszánsz gyökerűeknek látszanak, azok is a XVI. századnak barokkizált XVIII. századi változatai. A barokkizált mezővárosban — az elmondottakból kitűnik — a barokk irodalom forgott közkézen, Arany János egyedül ezeket a műveket ismerhette, mást nem ismerhetett meg szülővárosában. A szalontai gyerek- és ifjúkor anyagi és szellemi atmoszférája meghatározóan befolyásolta későbbi fejlődését. A kieriált költő ezért fordul majd lelkesedéssel a barokk költészet nagyjaihoz, magasrendű példaképeket keresve bennük. Hiszen, amit a gyerek- és ifjúkorban, a kiterjedt, már a nép gondolkozását, költészetét is átható népszerű barokkban magáévá tett, annak példái, kialakítói voltak a Tassok, a Zrínyiek, a Gyöngyösiek, az Oreczyk és a Gvadányiak.

A szalontai gyerek- és ifjúkor olvasmányai más irányú megfontolásra is készítenek bennünket. Arany János — szó volt róla — 1833-ig élt szülővárosában. Irodalmunkban ekkor már régen megalkotta műveit Bessenyei, Kazinczy, Batsányi, Csokonai Vitéz Mihály, Berzsenyi és Kölcsény. Kisfaludy Károly már nem élt és nagy nemzedékének tagjai, köztük Vörösmarty Mihály műveket, jelentős műveket mondhatnak már magukénak. Szalontán azonban még hírük sincsen. A kiterjedt mezőváros továbbra is a barokk irodalom világában

<sup>7</sup> Magyar népköltési Gyűjtemény 14. kötet. Budapest, 1924.

<sup>8</sup> KODÁLY ZOLTÁN és GYULAI ÁGOST, *Arany János népdalgyűjteménye*. — Budapest, Akadémiai Kiadó, 1952.

<sup>9</sup> Lásd a 6. számú jegyzetben szereplő anyagot, valamint: Arany Jánosra vonatkozó alapvető életrajzi monográfiákat és HORVÁTH JÁNOS tanulmányát: A nemzeti klasszicizmus irodalmi ízlése, Tanulmányok című kötetben, — Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956. Elemzésünkhöz kapcsolódó bevezetések 359—363. l.

él. — Szalonta valami múltban élő, sajátos szigete lenne ekkor az országnak? — Aligha! Arany János szülővárosa egy csöpp az egykorú Magyarország tengereiből. Korántsem csak Szalontán, hanem a Dunántúlon és a Felvidéken, de az egykorú Pest-Budán is a barokk ízlés uralkodik még; a Bessenyei-vel induló és Arany János ifjúsága idejére már a romantikába beletorkolló új magyar irodalom még a kevesek ügye; a közízlés és a maga elismertetéséért harcoló új között óriási a szakadék, hatalmas távolság választja el a hosszú ideje harcoló, küzdő újat, a még mindig hatalmon levő régítől. Joggal felvethető: a műveltségben jelenlevő újjal párhuzamosan a társadalomban, a gazdaságban is jelen van már az új; például a mezőgazdaság sem egyoldalúan feudális mezőgazdaság már. De, ha így is van, az élet egészében van valami hasonló ahhoz a távolsághoz, ami az irodalomban jelen levő új és a közízlés között tátong. Törvényszerű jelenség ez. Az irodalomtörténetírás ritkán szokott felfigyelni erre a mozzanatra, pedig a társadalmi erőknek, az irodalomtörténet terén ezekkel összefüggésben a stílusoknak, az irányzatoknak a harcát aligha érthetjük meg a valóságnak megfelelően enélkül. Figyelemmel kell lennünk erre a törvényszerűségekre is, amikor Arany Jánosnak, illetőleg García Lorcának a barokk iránti vonzalma kérdésként mered előttünk. Ügyelnünk kell e problematikára, amikor a barokk alapkérdéseire közeledünk. Még akkor is, ha jól tudjuk, hogy Lorca Góngora és Lope de Vega iránti érdeklődése csak részben azonos indítású, s főként más eredményekkel járó, mint Arany János barokk-vonzalma.

Azok a műköltők, akiket Arany János Szalontán olvasott, a nemesi műköltészet képviselői. Közülük több közel áll a népihez; műveik a vulgáris, deákos kollégiumi barokk hangjának a szószólói. Amikor a szülőváros atmoszférájának paraszti, barokkos világát érzékeltettük, sejtettük azt is, hogy a paraszti, a népi műveltséget, a népköltészetet is áthatják a barokk-stílus jegyei. Tanúsítja ezt a már idézett *Nagyszalontai Gyűjtés*: a benne foglalt, többnyire epikai és nem lírai természetű anyag; az epikában is legnagyobb számban szereplő népi balladák, valamint a kötetlen szövegű helyi anekdoták bősége, amelyeknek sorait — ugyanúgy mint a verses alkotásokéit — barokk stíluselemek hatják át. Ugyanezt tanúsítják a gyerekkori emlékekből öregkorban feljegyzett — szintén már idézett — *Arany János Népdalgyűjteménye*. E gyűjtemény darabjait is a népivé vált barokk, s a népivel összefonódó kollégiumi deák, barokk stíluselemeket tartalmazza. Arany János gyerek- és ifjúkorában nemcsak e népivé vált barokk költészettel, valamint a nemesi barokk műköltészettel találkozott, hanem szembetalálta magát a nemesi barokk műköltészet folklorizálódott formáival is. Csupán egy példát idézünk: Ugyancsak Arany *Népdalgyűjteményének* van egy kétszakaszos darabja, amelynek második szakasza Gyöngyösi, *Kemény János*ából való, az első pedig minden valószínűség szerint a XVIII. században virágzó barokk diákköltészetre megy vissza, s ebben a kollégiumi diákköltészetre Gyöngyösit követő



formájával, valamint a Gyöngyösi-től szó szerint kölcsönzött szakasszal vált a vers a szalontai nép tulajdonává.<sup>10</sup>

A szemlélet legbelsőbb lényege szerint hasonló tendenciák vezették García Lorcát a barokkhoz. Lorca dél-spanyol volt. Az ő gyerek- és ifjúkorának az andaluziai népi világ volt az alapvető élményanyaga, valamint az arab dekorációs hajlamnak Hispániának legelőször a déli részein, az ő tájain meghonosodó, az egész spanyol kultúrát, a barokkot is átítató atmoszférája. Azt a spanyol népi atmoszférát, költészetet és zenét szívta magába García Lorca, amit a XVIII. század közepe óta — nem másként, mint Magyarországon a barokk Gyöngyösinek és társainak a költészete — mélységesen átította Góngorának, Lope de Vegának és a többi spanyol barokk költőnek a világa, alkotó módszere; stílusuknak vonásai a folklórnak szinte állandósult elemévé váltak. García, Lorca Arany Jánoshoz hasonlóan, a gyerek- és ifjúkori élmények nyomán nyúl kiérett költőként, a 20-as évek második felében kiváló kortársaival, Manuel de Fallával, Damaso Alonsoval és Ortega y Gasset-tel — csaknem tíz esztendővel a német szellemtörténet spanyolországi befolyásának kezdete előtt — Luis de Góngorához. Amikor 1927-ben készült tanulmányában Góngora költészetét elemzi, nem mindennapi elemzőkézséggel ismeri fel a spanyol barokk költő alkotásaiban a népi elemeket, rokonelemeket azokkal, amelyek a spanyol népköltészet tulajdonai; nem is sejtve, hogy a Góngora költészetében népinek vélt sajátosságok egy része származás szempontjából nem népi, hanem a reneszánsz hagyományokból barokk tulajdonba átment, átformált vonások, amelyek csupán a barokknak a spanyol parasztságra és költészetére való kiterjedése által lettek a népi gondolkozás, költészet és népzene tulajdonává.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> A kétszakaszos vers így hangzik:

Jöszte velem, jöszte, vitéz a csatára,  
Fecscsent török vére lovának farára,  
Hogy itt van a magyar, kit várnának mára,  
A török-törökből készült vacsorára.

Keménynek esendesen ballag paripája,  
Két sütéssel jegyes a jobbik pofája,  
Oláhországi ló, mutatja formája,  
Tajtékos zabláját rágdogálja szája.

Arany János népdalgyűjteménye jegyzetanyagában a kétszakaszos versről a következők olvashatók: „A dal élére, a dallam violinkulcsa fölé ezt írta Arany: '(Régi)'. A második négy soros versszakot sűrített sorokba a dallam utolsó taktusa után írta s ez alá ezt: '(Ez a versszak Gyöngyösiből való)'. — Az első versszak, melyről Arany ezt mondja: 'Régi', egyik-másik gyűjtemény téves állítása ellenére, nem Gyöngyösi-szöveg. Eredete ismeretlen. Bizonyára valamely régi históriás ének töredéke, amit némileg homályos gondolatmenete s kifejezéseinek kezdetlegessége is bizonyítani látszik. A második versszak azonban, mint azt Arany is megállapította, valóban Gyöngyösi Istvántól (1625—1704) való: a 'Porából megelégedett Phoenix avagy Néhai Gyerő Monostori Kemény János Erdéli Fejedelemnek Lónyai Anna Asszonnyal való házassága' c. 1693-ban megjelent elbeszélő költeménye első könyve második részének 31. strófája. (Vö. *Arany János népdalgyűjteménye*. Adatai: 81. számú jegyzetben, 141. l.)

<sup>11</sup> FEDERICO GARCIA LORCA, *Obras Completas*, Recopilacion y notas de Arturo del Hoyo. — Prologo de Jorge Guillen, epilogo de Vicente Aleixandre, — Madrid, Aguilar, S. A., 1954. (Idézett tanulmány címe: La imagen poética en don Luis de Góngora,

Említettük, hogy García Lorca Góngora és Lope de Vega iránti érdeklődése csak részben azonos indítású, s főként más eredményekkel járó, mint Arany János barokk vonzalma. Hispániában az irodalom és az egész műveltség történetében a XVIII. század közepéig volt uralkodó stílus a barokk. A közízlésben azonban jelen van ott is még hosszú időre. Az irodalmi és a művészeti újítás világában azonban a XVIII. század utolsó évtizedeitől a klasszicizmus járja a maga útját. Viszont a népköltészetben, a népművészetben ott is tovább él megszakítatlan folytonossággal. A klasszicizmustól kezdve a XIX. századi Hispániában különben egymást követik majd szabályos egymásutánban az európai stílusáramlatok, jellegzetes helyi vonásokkal. A század vége felé Spanyolország irodalma azonban mind akadémikusabbá válik, leginkább akadémikussá abban az időben — törvényszerű jelenségnek vélem —, amikor a spanyol világbirodalom végső fikciója is megszűnik; amikor az utolsó tengeren túli gyarmatot, Kubát is elveszítik. Az ún. 98-*asok* valóságra döbbenő nemzedéke nyomán, Lorcaék számára — Horányi Mátyás értékes megfigyelése ez — a barokk és a népi bizonyos értelemben pótolni fogja Spanyolországban annak a formai, nyelvi, stílusbeli reformnak a hiányát, amit a XX. századi francia költészet számára Baudelaire, Verlaine és Rimbaud alkotása jelentett.<sup>12</sup> A népnek és a barokknak az apercepciója nyitja meg számára, számukra az utat — Lorca mellett elsősorban Rafael Albertire, Jorge Guillénre gondolok — a bartóki, illetőleg a de fallai zenével párhuzamos, modern spanyol költészet és dráma megteremtésére.

Összefoglalóan állapítsuk meg, hogy a modern spanyol irodalom, művészet és zene — amelynek tendenciái egyenesen vezetnek el a spanyol Népfronthoz, a köztársaság megvalósításához —, az ibériai félsziget népi műveltségének és a barokknak a szintéziséből jön létre. A teljesség kedvéért hasonló jelenségeket figyelhetünk meg a spanyolországhoz hasonlóan elmaradott társadalmi fejlődésű Portugáliában és nem másként Latin-Amerikában. Odaát, túl a tengeren: Panamától és Kolumbiától le Argentínáig és Chiléig, a modern irodalom és művészet a spanyol és portugál gyarmatosítók meghonosította, s a fejlődés során helyi sajátosságokat öltő barokknak, valamint a tájanként, országonként különböző jellegű és eredetű népnek a szintéziséből jött ugyancsak létre. Elegendő utalni a kubai Nicolás Guillén, a chilei Gabriela Mistral és Pablo Neruda költészetére, valamint a mexikói Diego Rivera, Siquieros, a brazil Portinari és Emilio Cavalcanti festészetére. De utalhatnánk Latin-Amerika új építőművészetének egy részére, egyebek között például a mexikóira

— 67—90. l.) — García Lorca Góngora tanulmánya magyarul is megjelent: *Federico García Lorca válogatott írásai*, Válogatta és szerkesztette TOLNAI GÁBOR, a bevezető tanulmányt írta BÉNYHE JÁNOS, fordította ANDRÁS LÁSZLÓ, — Budapest, Gondolat Kiadó, 1959. Auróra XI. Szerkesztik: ORTUTAY GYULA és PAMLÉNYI ERVIN. (Az idézett tanulmány címe a magyar kiadásban: A költői kép don Luis de Góngoránál, — 7—37. l.)

<sup>12</sup> HORÁNYI MÁTYÁS szóbelileg közölte velem érdekes megállapítását. Ír erről Antonio Machado-ról készülő monográfiájában.

és a kubaira. A latinamerikai költészet, festészet és építőművészet egyaránt magába szívta a helyi barokk hagyományokat, valamint a népi elemeket.

Amikor arról volt szó, hogy Arany János és a nálánál nyolevanegy esztendővel fiatalabb García Lorca egyként vonzalommal elemezték a barokk reprezentánsait, hogy teljes érzelmi és értelmi odaadással szinte csak barokk költőkkel, valamint a népi alkotásokkal foglalkoztak, — azt is említettük — ez a hasonlóság összefüggést jelez: mélyebb összefüggést, mint amit az úgynevezett hatások és közvetlen összecsengések jelezhetnek. — A hasonló társadalmi helyzet, a rokon társadalmi fejlődés párhuzamosságáról van itten szó; a spanyol s a magyar feudalizmus hasonlóságáról, rokonvonásairól az alapkérdésekben; a részletekben persze jelen vannak a helyi sajátosságok, a helyi különbségekkel.

Az eddigiek alapján egyelőre csupán annyit szögezzünk le a barokkal kapcsolatos koncepciónk első tételeként, amennyi a felvázolt kérdések alapján megfogalmazható: — Azokban az országokban — elégedjünk meg egyelőre az ismertetett magyar és spanyol példával —, ahol a feudalizmus restaurációja bekövetkezett és a restaurált feudalizmus hosszú ideig, nem egy országban sok századon át fenntartotta magát; a reneszánszt felváltó új stílus, a barokk is sokáig tartott. De nemcsak sokáig tartott, hanem részben hosszú időtartama folytán, másrészt és elsősorban a barokk ideológusok következetes elképzeléseinek véghezvitele nyomán igen mélyre is hatolt. Mélyrehatolása — a részletes analízis előtt máris szögezzük le — az egymást követő időben kiterjedt az összes társadalmi osztályra. Az egyházi és a világi arisztokráciától — a refeudált országokban az ő érdekeiket támasztotta alá a barokk ideológia és az ideológiát reprezentáló barokk stílus — áthatotta fokozatosan a középnemességet és ennek utána kiterjesztette befolyását a parasztságra is. Ez a jelenség nemcsak Magyarországra és a jórészt még ma is feudális viszonyok között élő Spanyolországra vonatkozik, hanem Ausztriára, Csehországra, Lengyelországra, Dél-Németországra, Olaszországra, Portugáliára és Latin-Amerika államainak műveltségére is. A felvázolt tétel csak a restaurált feudalizmus és ugyanakkor a hosszú életű refeudált országokra érvényes. Talán nem érdektelen máris leszögezni, hogy azokban az országokban, ahol korán győzött a polgárosodás, fokozatosan megszűnt a paraszti népköltészet is; így Hollandiában, Angliában és Franciaországban. A kérdés további elemzése meg fogja mutatni az összefüggések háttérében meghúzódó társadalmi és ideológiai szükségszerűséget, valamint a refeudált, hosszú életű feudalizmusban élő, az összes társadalmi osztályokra fokozatosan kiterjedő barokk műveltség rendkívüli ellentmondásosságát is. A barokk egyébként a román, a gótika és a reneszánsz nyomán különben is az a stílus, amelyben minden elődjénél több az ellentmondás, az eltérő, különböző hatású és különböző irányú tendencia. A részletes elemzéskor fel fogjuk vázolni a barokk létrejöttének társadalmi és ideológiai okokra visszanyúló törvényszerűségeit és ki fog derülni,

hogy létrejötte azonos indításokra megy vissza azokban az országokban, ahol az átmeneti polgári fejlődés után a feudalizmus restaurálódik és azokban, amelyekben a polgári társadalom továbbra is fenntartja magát, győzedelmeskedik, jóval korábban, mint azokban az országokban, amelyekről az imént szó volt. Az utóbbi országok — nem kell mondani: — Hollandia, Anglia és Franciaország. Jegyezzük meg azt is — hisz Magyarország ezeknek az országoknak a sorába tartozik —, a barokk genezise az előző országokéval azonos ott is, ahol a reneszánsz nem polgári, hanem nemesi bázisra épült.

\*

A részletes elemzés előtt vessünk egy pillantást a barokkal kapcsolatos könyvtárat kitevő tudományos irodalomra, hogy az olyannyira ellentmondásos irodalmat kritika tárgyává téve, a korábbi kutatások legjobb eredményeire ráépíthessük a magunk felfogását.

Kevés kérdése van az egyetemes irodalomtudománynak, ami olyan kiterjedésű irodalmat mondhatna magáénak, mint a barokk. És még kevesebb kérdésével találkozunk a világirodalomnak, amelynek annyira ellentmondásos lenne az irodalma, mint éppen a barokknak. Közel nyolcvan esztendeje, hogy Heinrich Wölfflin műve, a *Renaissance und Barock* napvilágot látott.<sup>13</sup> Ez a mű, bár a római barokk építészettel foglalkozik, nemegyszer említi, hogy a terminus alkalmazható az irodalomra és a zenére is. Wölfflin műve termékeny elindítója volt a kezdetben lassú egymásutánban, majd mind sűrűbben felsorakozó barokk irodalomnak. Alig nyolc esztendő telik el Wölfflin munkájának megjelenése után, amikor Riedl Frigyes *A magyar irodalom főirányai*-ban felveti a magyarországi barokk problémáját.<sup>14</sup> Riedl még csupán a XVII. század második felét tekinti a „barokk ízlés” hazai korszakának. A magyar tudós gyors reagálása a barokk kategóriára, mondanivalója tekintetében is, máig tanulsággal jár. Elemzése során fel sem merül — a majdani, két világháború közti szellemtörténeti kutatás főtézise — az ellenreformációnak és a barokknak az egysége; az ellenreformációnak a barokk szempontjából való abszolutizálása. Annál érdekesebb ez, mivel Riedl magyarázata feltételezhetően nem Wölfflinre, hanem arra a Jacob Burckhardtra megy vissza, aki a művészettörténetben mai rangjára emelte a barokk terminust. Burckhardt, a nagy reneszánsz kutató még a barokkot a reneszánsz *dekadens korszakának* tekintette, s az ellenreformáció túldíszített építőművészetének jelölésére használta.<sup>15</sup> Riedl *A magyar irodalom főirányai*-ban csak röviden foglalkozik a barokkal, azonban rövid elemzésében is lényeges vonásokra figyel fel.

<sup>13</sup> München 1888.

<sup>14</sup> Budapest 1896.

<sup>15</sup> BURCHARDT nézetével, miszerint a barokk a reneszánsz *dekadens korszaka*, már WÖLFFLIN foglalkozott a 13. számú jegyzetben i. művében: 10. l.

Nemcsak az irodalomról szól, hanem utal a barokk festészetre, szobrászatra, az épületek idomaira, a divatra, a barokk kertek jellegére. Néhány soros idézet is sejteti, hogy Riedl azt a Burckhardt-ot követi, aki a barokkot a reneszánsz dekadenciájának tekinti; azonban a néhány soros idézet azt is érzékelteti, hogy Burckhardt művészettörténeti indítása nyomán a magyar tudós érdekeset, eredetit és a maga korában újat tud mondani nemcsak a magyar, hanem az egyetemes irodalomtudomány számára is: „... mindenütt valami természetellenes cikornyát találunk, mely a renaissance eszményeinek túlhajtásából származik. Az épületek, meglágyítva a renaissance nemes vonásait, vájt idomokat, kagylókat, áttört és meggörbített párkányokat mutatnak. A szobrok, képek nyugtalanokká lesznek: mintha valami vihar tépdelné az alakok ruházatát és valami érthetetlen, meg nem okolt indulat dúlná lelköket. . . Az irodalomban az allegória és a metaphora túlzása dívik; a költők általában mindent túlhajtanak e korban, amit az ókortól tanultak: az eposz hagyományos compositiója eldurvul, mert a költők nagyon is kiemelik, nagyon is megkülönböztetik az egyes szerkezeti részeket; a mythológiai apparatus pompázó és tolakodó, az istenek, kiket az apparatus segítségével bemutatnak, kicsinyesek és édeskések”.<sup>16</sup>

Az a Riedl, aki a magyarországi ellenreformációt — *A magyar irodalom főirányai*-ban ugyanúgy, mint egyéb műveiben — még elkülöníti a barokktól, és a XVII. század második felét tekinti a hazai barokk korszakának, az új stílus főképviseelőjét Gyöngyösi-ben ismeri fel. Később egyetemi előadásai-ban ugyanilyen alapelvek szerint részletesen vizsgálja Gyöngyösit, s felfedezi a barokk festészettel, a németalföldi barokk festészettel való összefüggéseit.<sup>17</sup> Később néhány tanítványa hasonló alapelvek nyomán írt tanulmányt a magyarországi barokkról; újabb szempontokat nem vetve fel, azonban részletesen kidolgozva mesterük szempontjait.<sup>18</sup> A magyarországi irodalmi barokk tanulmányozása egyelőre nem is folytatódik; majd csak a második világháború után indul meg újra hazánkban a barokk-kutatás. Ez azonban a kérdés tanulmányozásának már egy lényegesen más periódusa.

Wölfflin kezdeményezése után és Riedl munkájának megjelenése közötti nyolc esztendőben mindössze egyetlen tanulmány jelenik meg külföldön is, Max Landau műve, amelynek fő jelentősége az, hogy az irodalomban elemzi Wölfflin művészettörténeti analízise nyomán a barokk stílus vonásait.<sup>19</sup> A kutatás első húsz esztendejében csaknem kizárólag német kutatók vizsgálják a kérdést, s ők is elsősorban a maguk műveltségének területén. Két ér-

<sup>16</sup> I. m.

<sup>17</sup> *A magyar irodalom története a XVII. században*, 1907. — *A magyar irodalom története Zrínyi halálától Bessenyei fellépéséig*, 1908.

<sup>18</sup> A kérdés kutatása terén tovább jutott: NAGY LÁSZLÓ, *Gyöngyösi és barokk*, Budapest, 1929.

<sup>19</sup> MAX LANDAU, *Zur Geschichte des Barockstils in der Literatur*. — Beilage der Allgemeinen Zeitung, 1890. No. 63 f.

demleges kivételt említhetünk ebből a periódusból, Corrado Ricci munkáját,<sup>20</sup> aki elsőnek éla terminussal angol nyelvterületen és a másik, egy dán tudósnak, Valdemar Vedel-nek a tanulmánya. Ez utóbbi nyelvi akadályok miatt nem válhatott részévé a barokk tudományos irodalomnak.<sup>21</sup> Vedel — mint ahogy elődei, de jó néhány évtizeden keresztül az utódai sem — nem ismerte fel a barokk társadalmi eredőit, azonban a maga korának tudományos szintjén értékeset, jelentőset alkotott; Riedl Frigyes művét természetesen nem ismerve, ugyanazon az úton halad, és másfél évtizednyi idő elmúltával természetesen messzebbre is jut, mint magyar elődje. Vedel irodalmi és művészettörténeti összevetéssel dolgozik; összehasonlítást tesz, párhuzamokat fedez fel Rubens művészete, valamint a francia és angol költészet között. Ez az irodalom, tudniillik a barokk irodalom — így fogalmaz a dán tudós — „nem másként mint Rubens művészete, dekoratív, színes, hangsúlyos”. A legjobb pozitivisták tájékozottságával, az anyagban való biztos eligazodás alapján ragadja meg azokat a témákat és kifejező eszközöket, amelyek a francia és angol barokk irodalmat, valamint Rubens művészetét egyaránt jellemzik. Néhány ezek közül: a *nagy* és a *magas* jelző, hangban a *harsonaszó*, színben a *lángoló vörös*, a témák között a *lovak*, a *vadászat*, a *háború*; az *arany*nak, a *látványosság*nak a kedvelése; a stílusban az *áradó hőmpölygés*, gyakran a *bombaszt* és a *kérkedő blank-vers*.

A barokk-kutatás első húsz esztendejének, mint a következő időszak publikációinak is csupán a jelzésére szorítokozom; kritikára és értékelő hangsúlyozásra. Az 1918-ig megjelent tanulmányok közül a további kutatás szempontjából különös jelentőségű Karl Borinski műve<sup>22</sup> és Wölfflin második idevágó munkája.<sup>23</sup> Wölfflin művészettörténeti „alapfogalmait” alkalmazza Fritz Strich a XVII. századi német költészetre,<sup>24</sup> és ezzel a művel megindul és mind szélesebb kutatógárdát biztosít magának a német barokk irodalom tanulmányozása. Olyan nevekkal találkozunk most, még az első világháború idején, akik majd később is sokat szerepelnek, mint a szellemtörténeti irányú barokk irodalomtudomány vizsgálói, köztük: Oskar Walzel, Max J. Wolff a legnevezetesebbek.<sup>25</sup> Az utóbb mondottak sejtetik azt is, hogy a barokk-kutatás kibontakozásának első két évtizedében már megjelenik a szellemtörténeti iskola néhány képviselője. Ebben a periódusban azonban, a szellem-

<sup>20</sup> CORRADO RICCI, *Baroque Architecture and Sculpture in Italy*. New York 1912.

<sup>21</sup> VALDEMAR VEDEL, *De digteriske Barokstil omkring aar 1600*. — 1914. In Edda II. 17—40.

<sup>22</sup> KARL BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*. — Vol. I. Mittelalter, Renaissance, Barock. — Leipzig 1914.

<sup>23</sup> HEINRICH WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. — München 1915.

<sup>24</sup> FRITZ STRICH, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*. — Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. — Festschrift für Franz Muncker. — München 1916.

<sup>25</sup> OSKAR WALZEL, *Shakespeare dramatische Baukunst*. — Jahrbuch der Shakespearegesellschaft, 1916. LII. 3—35. — MAX J. WOLFF, *Shakespeare als Künstler des Barocks*. — Internationale Monatschrift, 1917. XI. 995—1021.

történet későbbi jellegzetes képviselői is, még többé-kevésbé a pozitív valóság talaján állnak. 1918-ban nyilvánosságra kerül azonban az az összefoglaló mű, amelynek idevágó fejezetei megvetik a barokk későbbi, egyoldalú koncepciójának az alapját. A mű szerzője Josef Nadler, aki nagy, német irodalomtörténetének harmadik kötetében elsőnek vizsgálja a barokkot, mint a jezsuita ellenreformáció termékét.<sup>26</sup> Nadler osztrák volt. Úgy vélem, nem véletlen, hogy éppen egy osztrák kutató — az osztrák barokk vonásait látva — kanyarodik először annak a koncepciónak az útjára, amelynek nyomában kerek negyedszázadon keresztül, részben az ő felfogásának kiteljesítése, majd a szellemtörténeti módszer más magyarázatai létrejönnek, s ha érdekes részeredményeket mondhatnak is magukénak, a barokk teljes megértésétől, történeti megragadásától távol maradnak.

Az első világháború után a barokk-publikációk száma rendkívüli mértékben megnövekszik; a második világháborúig csaknem megtízszereződik a számuk. Valóságos divat lesz a barokk, s a barokk kutatása; továbbra is elsősorban Németországban. René Wellek, a cseh származású, Egyesült Államok-beli kiváló irodalomtörténész és kritikus, a németországi „barokk-rajongás” okát részben Spengler-nek, részben pedig annak a körülménynek tulajdonítja, hogy a német expresszionista költészet rokonságot vélt felfedezni a barokk „örvénylő, szaggatott dikciójával és tragikus világgépével”.<sup>27</sup> Welleknek igaza is van, meg nem is. Amit mond, mégis csak részzigazság. Spengler teóriája nem másként, mint az expresszionizmus, ugyanúgy következményei — ha nem is azonos jellegű következményei — annak a társadalmi, gazdasági és politikai helyzetnek, ami a veszített háború után, a maga tragikus ellentmondásaival létrehozta a weimari Németországot és végsősoron beletorkollik a náci-fasizmusba. Ebből a tragikus, ellentmondásos német társadalmi helyzetből táplálkozik az expresszionizmus, Spengler teóriája és maga a divattá lett barokk-kutatás is.

Ennek a periódusnak az elején születik meg Nadler már említett elemzése nyomán az a német szellemtörténeti barokk koncepció, ami hosszú időn keresztül olyan hatással volt a tudományra, hogy nem akadt egyetlen kutató sem, aki kísérletet tett volna arra, hogy a polgári, vagy erősen polgári befolyású barokk országok műveltségét közös alaphól kiindulva magyarázza a refeudált országok XVII—XVIII. századi kultúrájával. Mert ha Werner Weissbach műve sok tanulsággal is jár; teljességgel a refeudált országok barokkját magyarázza; a XVII. és XVIII. század stílusát az ellenreformáció és a jezsuita-rend tevékenységével hozza kapcsolatba, nem véve figyelembe

<sup>26</sup> JOSEF NADLER, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. — Vol. III. Regensburg 1918.

<sup>27</sup> RENÉ WELLEK, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship* — The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1946. 77—109.

— mást nem is említve — pl. a holland barokkot.<sup>28</sup> Az ő munkáját követve jelenik meg az első filozófiai természetű mű a barokról. Szellemtörténeti jellegű alkotás ez is: Arthur Hübschel műve.<sup>29</sup> Ezután egymást követik a szellemtörténet jellegzetes reprezentánsainak: Emil Ermatinger-nek, Hans Naumann-nak, Herbert Cysarz-nak, Günther Müller-nek könyvei, tanulmányai, a már korábban is publikáló szerzők (Fritz Stich, Oscar Walzer és mások) újabb munkái.<sup>30</sup> Az utóbbiak a német szellemtörténet legkiemelkedőbb, legtöbbet szereplő szerzői Weisbach után, — de mellettük a követők, a tanítványok egész hadserege sorakozik majd fel. A szellemtörténet képviselői az összefüggések feltárását tűzik ki célul maguk elé, azonban a társadalomtól független elemzésük folytán, szinte téren és időn kívülivé válnak magyarázataik; az irodalmi alkotások mélyére valóságos betekintést nem nyújtanak. Működésüknek mégis van nem is csekély történeti jelentősége. Alig néhány évtizeddel azelőtt a barokk terminus a nagyobb mérvű diminuációnak volt a jelzője. Ők rangot szereznek a barokknak; bár az is igaz, hogy szinte történetietlenül különleges rangot; a korábbi diminuálással szemben gyakran a rajongó dicséret jelzőjévé avatják a terminust. A barokknak történetietlenül eltűlése, rangemlése ellenére, a szellemtörténeti iskola érdemei közé tartoznak a stíluselemzések. Egyes barokk költők és írók stíluselemzései a mi számunkra is tanulságosak, s példamutatók további kutatásaink számára.

A német szellemtörténetnek a kezdeti időkben elsősorban hazájuk műveltségével foglalkozó könyveit, tanulmányait követve — eleinte ugyancsak ők — kezdik vizsgálni más országok barokk irodalmát is: az olaszt, a spanyolt, a franciát és az angolt. A német szellemtörténet hatására azonban a barokk kategória kezd elterjedni más országokban. Legelőször Olaszországban, ahol Mario Praz írja az első összefoglalást, igaz nem hazája, hanem Anglia irodalmának barokk jelenségeiről.<sup>31</sup> Olaszországban a barokk terminus a nagy tekintélyű Benedetto Croce nézetével találja szemben magát. Croce szerint ugyanis a barokk egyedül a „rút”, a „csúnya” jelölésére szolgálhat a művészetben. Idővel ő is elfogadja a terminust, mégpedig a *XVII. századi* olasz irodalom jelölésére. Olaszország után Spanyolország következik, ahol 1935-ben készül

<sup>28</sup> Lásd: 2. számú jegyzetet.

<sup>29</sup> ARTHUR HÜBSCHER, *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühl*: Grundlegung einer Phraseologie der Geistesgeschichte. — Euphorion, 1922. XXIX. 15. Ergänzungsheft, 517—62, 750—805.

<sup>30</sup> FRITZ STRICH, *Die deutsche Barocklyrik*. — Genius (München), 1922. III. 106. — HERBERT CYSARZ, *Deutsche Barockdichtung*. — Leipzig 1924. — EMIL ERMATINGER, *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*. — Leipzig 1926. — OSKAR WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. — Wildpark—Potsdam 1925. Handbuch der Literaturwissenschaft, szerk. O. Walzel. — GÜNTHER MÜLLER, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock*. — Wildpark—Potsdam 1927. Handbuch der Literaturwissenschaft, szerk. O. Walzel. — HANS NAUMANN és GÜNTHER MÜLLER, *Höfische Kultur*. — Halle 1929.

<sup>31</sup> MARIO PRAZ, *Donne's Relation to the Poetry of his Time*. — in A Garland for John Donne, szerk. T. SPENCER, Cambridge 1924.



el az első barokk monográfia, Eugenio d'Ors műve.<sup>32</sup> Meg kell jegyeznünk, hogy a német szellemtörténet hatására létrejött első spanyol barokk monográfiát megelőzik Hispániában azok a tanulmányok, amelyek Góngora halálának négyszázadik évfordulója alkalmával jelennek meg önálló dolgozatként, valamint a spanyol barokk költő műveinek kiadásához írott bevezetésként. A nagyszámú Góngora-tanulmány közül elsősorban Garcia Lorca, Dámaso Alonso és Ortega y Gasset tanulmányait kell kiemelnünk. Ezeket az írásokat — Garcia Lorcaét egyáltalában — alig érintette meg a szellemtörténet szele, s ennek következtében helyesebb kiindulópontul szolgálnak a spanyol barokk megértéséhez, mint azok a művek, amelyek Eugenio d'Ors kezdeményezésével a német szellemtörténet nyomán jelennek majd meg.<sup>33</sup>

A barokk kategória az elmondottak alapján Olasz- és Spanyolországban elég korán elterjed. Viszont teljesen elutasítja kezdetben a terminust az angol tudomány. Nagybritanniában csak a 30-as évek közepén kezd valamelyest polgárjogot szerezni magának; itt is — miként Spanyolországban — eleinte nem a tudomány, hanem egy költő, T. S. Eliot fedezi fel hazája barokk költészetének nagyjait. A 30-as évek elején kezdi írni tanulmányait Donneról, Miltonról, Marvell-ről, Crashaw-ról.<sup>34</sup> Ismét sokat sejtető módon, a barokk-kutatás Angliában csak a második világháború után, a 40-es évek végén honosodik meg. Franciaországban pedig csupán az 50-es évek elején. A második világháború előtt francia kutatók elvétve szólnak a barokkról; a francia barokk és klasszicizmus problematikájának megoldására teljes eredménnyel kecsegtető kísérlet pedig máig sem történt.<sup>35</sup>

Visszatérve a két világháború közti szakaszhoz: a német szellemtörténet nyomán a barokk-kutatás Közép Európa legtöbb országában törvényszerűen terjed el; így Ausztrián kívül Csehszlovákiában és Jugoszláviában, s a két utóbbi országnál nagyobb társadalmi és politikai bázisra építve Magyar- és Lengyelországban. A két világháború közti hazai barokk-kutatást sincs szándékomban teljes anyagában elemezni; itt is csupán néhány utalást óhajtok tenni. A sort — szó volt már erről, — Horváth János alapvető tanulmánya nyitja meg.<sup>36</sup> Horváth munkájából kiérződik hajdani mesterének, Riedl

<sup>32</sup> EUGENIO D'ORS, *Du Baroque*. — Paris 1935.

<sup>33</sup> GARCIA LORCA tanulmányának adatait lásd: 11. számú jegyzetet. — DÁMASO ALONSO, *Luis de Góngora Soledades*-ének kiadásához, Madrid 1927. — ORTEGA Y GASSET, *Góngora 1627—1927*, — *Espíritu de la letra*, Madrid 1927. 153—187.

<sup>34</sup> Az angol barokk költőkről készült tanulmányai összegyűjtve olvashatók: T. S. ELIOT, *Selected Prose*. — Edited by John Hayward, Penguin Books (1953).

<sup>35</sup> Az angol barokk kutatás kiemelkedő eredményt máig nem produkált. A francia irodalomtudomány legjelentősebb idevágó teljesítményei: JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*. Circé et le Paon. — Paris 1954. — MARCEL RAYMOND, *Baroque et renaissance poétique*. — Paris 1955. — *Rhetorica e Barocco*, Atti del III. Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15—18 giugno 1954., Roma 1955. című gyűjteményben VICTOR TAPIÉ *tanulmánya*. (Ismertetést írt e kötetéről: BÁN IMRE, A velencei barokk kongresszus eredményei és tanulságai. — Filológiai Közlöny, 1956.) — VICTOR TAPIÉ, *Baroque et Classicisme*. — Paris 1957.

<sup>36</sup> Lásd: 3. számú jegyzet.

Frigyesnek az indítása is; miként magyar elődje, ő is „barokk-ízlés”-ről beszél. Konceptiójának alapja azonban Weisbach műve; ő is az ellenreformáció-barokk egységét helyezi elemzése középpontjába. De mivel a magyarországi barokk-kor legjelentősebb alkotásai — miként a refeudált országokban általában — elválaszthatatlanok, vagy legalábbis összefüggnek az ellenreformációval, Horváth János műve egy sor kérdésben máig elévülhetetlen eredményt ért el. A nagy irodalomtörténész tekintélye folytán azonban nemcsak eredményei hatottak, hanem általa maga a Weisbach-féle koncepció is törvényerőre emelkedett, s mindazok, akik utána a barokról publikáltak, többnyire értetlenül álltak szemben a polgári, a Magyarországon is erőteljesen létező protestáns barokkal. Az ő művének megjelenése után nem egy értékes tanulmány kerül nyilvánosságra irodalomtörténet s történelemtudományunk képviselői részéről egyaránt, de még több az olyan mű, amely a szellemtörténet szélsőséges, valóságtól elszakadt koncepciói alapján konstruált.<sup>37</sup> A német szellemtörténet szükségszerűen lelt talajt a Horthy-kor Magyarországon. Ilyen körülmények között még az olyan tanulmány is, amely a barokk-ellenreformáció szinbiózist a tények alapján teljességgel nem fogadja el, csak-részben képes megragadni a stílusáramlatot a maga teljes társadalmi és történelmi összefüggéseiben.<sup>38</sup>

A második világháború után ismét új korszaka kezdődik a barokk-kutatásnak; Olaszországban, Nyugat-Németországban, Angliában, Franciaországban és az Egyesült Államokban. A szerzők között ott találjuk a szellemtörténet régi reprezentánsait, Walzelt, Fritz Strich-et — közülök nem egyet az Egyesült Államokban —, mint Vietort, Spitzert, Hatzfeldet, valamint a spanyol Americo Castrót. Mint már említettük, Angliában a barokk-kutatás a 40-es évek végén, Franciaországban pedig az 50-es évek elején indul meg nagyobb lendülettel. Az Egyesült Államokban már a második világháború befejezése után közvetlenül nagyszámú publikáció jelenik meg. Az Egyesült Államokbeli barokk-kutatás fellendüléséhez nyilván hozzájárultak a hitleri Németországból itteni emigrációba kényszerült tudósok jelenléte. De nemcsak ez a körülmény lendítette fel az Egyesült Államokban a XVII. és XVIII. század stílusának tanulmányozását. A tengerentúliakat ugyanúgy, mint az európai kapitalista országok egyes kutatóit, a társadalmi és politikai

<sup>37</sup> A két világháború közti hazai barokk-kutatás legértékesebb termékei Horváth János idézett tanulmánya után: TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF, *Az ismeretlen XVII. század*. — Magyar Nyelvőr, 1933. és Magyar Irodalom—Világirodalom című gyűjteményében, 1961. I. 308—317. — TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF, *Keresztény Seneca*. — Egyetemes Philológiai Közöny, 1937. és Magyar Irodalom — Világirodalom, 1961. II. 156—218. — TRENCSENÝI WALDAPFEL IMRE, *Gyöngyösi dolgozatok*, Irodalomtörténeti Közlemények 1952. — *Gyöngyösi István*, *Magyarságtudomány*, 1935.

<sup>38</sup> MÁLYUSZ ELEMÉR, *Magyar renaissance, magyar barokk*. — Budapesti Szemle, 1936. CCXLI. 158—179, 293—318; CCXLII. 86—104, 154—174. (Mályusz Elemér tanulmányának igen nagy jelentősége volt megjelenése idején, éppen azért, hogy a Weisbach-féle ellenreformációs barokk-koncepcióval szemben elemzi — és máig érvényes megfigyeléseket tesz — a protestáns barokk kérdéseiről.)

helyzetben beálló körülmények maguk is elvezették a barokkhoz; azonban több kiemelkedő nyugati tudós — túl a szubjektív indításon —, a korábbi, különösen a szellemtörténeti kutatások bírálatával nagy lépést tett előre a kérdés helyesebb történelmi értelmezése felé. Legjelentősebb eredményeket közülük is a már többször idézett René Wellek, a francia Victor Lucien Tapié és az ugyancsak francia Jean Rousset ért el. Hármójuk munkássága új megfigyelésekkel, a barokk lényegbeli kérdéseinek gazdagításával bővítette ismereteinket. Tapié voltaképpen társadalomtörténész, s éppen studiumának természeté folytán minden elődjénél hitelesebb megállapításokat tett a társadalom és a barokk stílus összefüggéseiről.<sup>39</sup> Jean Rousset elsőnek ad összefoglaló képet a francia barokról, s nagy anyagával, széles távlataival nagymértékben segíti az eligazítást a barokk helyes összefüggéseinek megértéséhez. René Wellek elsőrangú érdeme, hogy fölényes kritikával, racionalista biztonsággal bírálja a korábbi barokk irodalmat. Kritikai megjegyzéseit nagyrészt mi is magunkénak vallhatjuk; a szellemtörténet egyrészt szimplifikáló, másrészt túlkomplikáló nézeteiről kevesen mondtak olyan kritikát, mint éppen ő. Wellek szemben áll a marxizmussal. Egyik tanulmányában, amelyben a világ mai kritikai irányzatairól ír — igaz hogy alaposan csak Lukács György munkásságát ismeri —, bírálja a marxizmus alapelveit.<sup>40</sup> Mégis a barokkal kapcsolatban olyan megállapításokhoz jut el, amelyeknek nagy része tőlünk sem állhat messze. Tanulmányában többek között felteszi a kérdést: „Mi tehát a barokk?” Válasza a következő: „Két élesen elütő irányzat próbált választ adni erre a kérdésre. Az egyik a stílus-sajátságokban vélte megtalálni azokat a jellegzetességeket, amelyek a barokk művészeket összekapcsolják. Mások viszont az ideológiai állásfoglalás, vagy érzelmi, világnézeti rokonság kimutatásával próbáltak eredményt elérni.” Konklúziója ez: „... ezt a két módszert kombinálhatjuk és ezzel bebizonyosodik, hogy bizonyos stilisztikai sajátosságok határozott világvéleménynek felelnek meg”.<sup>41</sup> Ismétlem, az amerikai tudós kritikája a korábbi barokk irodalomról kiemelkedő jelentőségű, s a kritika nyomán kialakult, imént idézett megállapítása — még ha a megállapításon nem is jut túl a szerző, és ha maga nem is alakít ki koncepciót a barokról — ugyancsak figyelemre méltó megállapítás számunkra is.

\*

A barokk-kutatás legjellegzetesebb eredményeinek számbavétele után megállapíthatjuk, hogy egy marxista barokk koncepció nem teheti magáévá a szellemtörténet magyarázatait; legfeljebb a részkérdésekre vonatkozó egyes megállapításait és stílusanalíziseit hasznosítja. A szellemtörténet eredményei

<sup>39</sup> Lásd: 35. számú jegyzetet.

<sup>40</sup> *The main trends of twentieth — century criticism*, — *The Yale Review*, Yale, 1961. 102—118.

<sup>41</sup> Lásd: 27. számú jegyzetben idézett tanulmányát.

közül külön kiemelve: a Josef Nadler kezdeményezte és Werner Weisbach kidolgozása nyomán elterjedt koncepciót csak a refeudált országok barokk műveltségének csupán részbeni értelmezéséhez lehet felhasználni, az egyetemes barokk egészének megértését semmiképpen nem szolgálhatja. Az 1918 előtti, a szellemtörténettől még csak részben érintett, jórészt pozitivista kutatásoknak viszont — ha a történetiség hiányzik is belőlük — tényanyaga jelentős a mi számunkra is. És az anyagon túl — éppen a pozitívizmus tényítisztelete folytán —, amikor összevetéseket készítenek a holland, a francia, az angol és a refeudált országok barokk műveltsége között, ha nem is alakítanak ki koncepciót, s történelmileg a kérdés összefüggéseit nem is fedezik fel, akarva, nem akarva, azon az úton járnak, ami a különböző országok barokk műveltségének azonos genezise, rokon kialakulásának problematikája felé mutatja az utat. A második világháború utáni kutatásokból pedig — az imént szótunk róla — a legjobb tudósok bőséges anyaga, társadalomtörténeti megfigyelései, valamint a múlt eredményeinek kritikai elemzése és a helyes koncepció felé való tájékozódás jelentős segítség a marxista barokk-magyarázatnak.

A barokk genezise, kibontakozása kérdésének elemzésére térve, éppen csak utalunk az olyan történetietlen nézetekre, amelyek e stílust például a régi teuton költészettel hozzák kapcsolatba (Strich), vagy azokra, amelyek úgy vélekednek, hogy a barokk Spanyolországban kialakulva — a „szellemi hatások” kisugárzása nyomán — terjedt el más országokban (Hatzfeld).<sup>42</sup> Az utóbbi feltételezés nem gondol arra — Wellek ír erről idézett tanulmányában —, hogy abban a korban, amikor az angol Donne alkotott, nem volt olyan spanyol költő, aki a britt metafizikus poéta mintájául szolgálhatott volna. Korábbi szavaimból az is kitűnik, hogy a barokk genezisének magyarázatakor nem fogadhatjuk el az olyan nézeteket sem, amelyek a XVII—XVIII. század stílusát az udvari kultúrával hozzák kapcsolatba (Hans Naumann—Günther Müller).<sup>43</sup> Azok a felfogások is távol esnek — meggyőződésünk szerint — a történelmi valóságtól, amelyek a barokkot az arisztokrácia, a vezető uralkodó osztály műveltségeként igyekeznek magyarázni; hiszen ha így lenne, miként volna megmagyarázható a holland, az angol és részben a francia barokk?! A korábbiak során csupán a magyar és a spanyol irodalom területét vizsgáltuk, itt is csak azt a problémát, hogy a barokk behatolt a nemesség, majd a parasztság világába, áthatotta a népi kultúrát is. Más refeudált országokban végbement hasonló folyamatra csupán utaltunk. Idézzük most még a cseh nép műveltségét is kitűnően ismerő René Wellek szavait: „... a cseh népköltészet jórészt ebből a korból származik és stílusában, versformáiban barokk vonásokat mutat”.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> HELMUTH HATZFELD, *El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII.* — *Revista de Filología Hispanica*, 1941. III. 9—23.

<sup>43</sup> HANS NAUMANN—GÜNTHER MÜLLER, *Höfische Kultur.* Halle 1929.

<sup>44</sup> Lásd: 27. számú jegyzetet.

A barokk származása, kibontakozása, létrejötte nem magyarázható egy néppel, egy vallással, még csak egy osztállyal sem, és nem vezethető vissza a XVII—XVIII. század ideológiája, stílusa egyetlen mozgalomra, az ellenreformációra, a jezsuita rendre sem, akármilyen nagy szerepe is volt az utóbbinak a barokk gyors elterjesztésében a refeudált országokban. Szögezzük le máris: az ellenreformáció és a jezsuita rend csupán következménye valami társadalmi változásnak, miként maga a tridenti zsinat — ami az ellenreformáció kezdetét jelzi — ugyancsak folyamánya az egykorú társadalom mozgásának, a korábbi előremutató fejlődés átmeneti időre, törvényszerűen bekövetkező megtorpanásának. A barokk létrejöttének, kibontakozásának kérdésére egyedül a társadalomban bekövetkezett változás nyújthat egyértelmű, választ; azok a társadalmi jelenségek, amelyek a barokk kibontakozása előtt — nem fotografikus azonossággal és nem is azonos időben, s mégis — hasonlóképpen jelentkeznek a világhatalommá váló Spanyolországban, a polgárosodás hajnalát felvillantó, felülmúlhatatlanul gazdag reneszánsz műveltségű, ugyancsak katolikus Itáliában, nem másként, mint a protestáns Német-Álfdőn, vagy Angliában, Franciaországban, Dél-Németországban, Közép- és Kelet-Európában. A barokk kezdeteit — különböző országokban, különböző időben jelentkező kezdeteit — megelőző periódust kell vizsgálat tárgyává tenni ahhoz, hogy a barokk genezise, kibontakozása, létrejötte megvilágosodjék.

Ez a periódus a reneszánsz végső kicsengése, a reneszánsz társadalomnak és a reneszánsz ideológiának válság-szakasza. Valami befejeződött és valami vajúdik az „idők méhében”. Nem más ez a vajúdás, mint a reneszánsz társadalom vajúdása, válsága, s e válság nyomán fog kibontakozni egy tőle különböző, más intonálású és más koncepciójú szemléletre, ideológiára építő stílus.

A reneszánsz társadalom és ideológia bomlásával párhuzamosan háborúk sora járja át Európát, s a háborúkkal együtt jár az általános elbizonytalanodás. Az ember belső világát a vívódás, az ellentmondások, a disszonancia jellemzi. Magyarországon leverik a parasztmozgalmakat; itt is háborúk dúlnak és az ország három részre szakadása reális tényvé válik. Idehaza is — miként külföldön — az általános létbizonytalanság az uralkodó. Már nemcsak a török idézi elő a bizonytalanságot, hanem rá kell döbenni a Habsburg-veszélyre is. Megkezdődik a tizenöt éves háború, ami a magyarországi, különben sem fejlett termelésben rendkívüli pusztítást idéz elő. Mindezek a jelenségek a magyar irodalomban, költészetben a XVI. század utolsó évtizedétől fedezhetők fel. Előzményei azonban kielemezhetők már az 1570-es évek elejétől, amikor hosszú időre az utolsó parasztfelkelést is leverik, lezárul a reformáció felfelé ívelő szakasza, megkezdődik a „második jobbagyság” periódusa és föld alatti búvópatak élete nyomán ismét kivirágzik a reneszánsz, a késői, a megmagyarosodott reneszánsz; a magyar reneszánsz legszebb korszaka. A magyar késő reneszánsz azonban — ugyanúgy, mint a külföldi késő rene-

szánszok — ellentmondásos jelenség. Most hajtja ez a nagyszerű stílus legszebb virágait Balassi Bálint költészetében s egyebek mellett a széphistóriákban, de ugyanekkor e nagyszerű késő reneszánszban már jelen vannak a bomlás jelei, különösen a 90-es évek elejétől. Ettől az időtől kezdve mindjobban felismerhetők a reneszánsz ideológiában, valamint a stílusban a szétesés tünetei és a szétesés tüneteiben az új forma keresésének a vonásai; stílusterminussal élve, megjelenik a *manierizmus*.

A manierizmus a reneszánsz késői szakaszában, a polgári társadalom, a reneszánsz ideológia bomlásának periódusában jelentkezik Európa-szerte és előkészíti a talajt a barokk számára. Nálunk a XVI. század utolsó évtizedétől veszi kezdetét és a XVII. század 20-as évéig tart, leszámítva Erdélyt, ahol a független fejedelemség korszakában egy meghosszabbított, konzerválódott késő reneszánsz-manierizmusnak lehetünk tanúi. A manierizmus vonásai először Balassi Bálint utolsó periódusában figyelhetők meg; életének legnagyobb válsága után. Néhány esztendővel azt követően tűnnek fel költészetében a manierizmus vonásai, midőn érdekből katolizált, s az érdekkatolizálás után, régi eszményeiben csalódva, a bomló régít kifejező és az új felé mutató gondolkodásban keres kiutat, s zseniális költő módján meg is találja az új kifejező eszközöket. A manierizmust jelzik a Coelia-ciklus darabjai, de az első nagy magyar költő életének egész utolsó korszaka. A reneszánsz bekövetkezett válsága, a válságot kifejező diszharmonia, a kifáradás, a megbékélés, az enyhülés és a feloldódás keresése felfedezhető a Balassi-tanítványok alkotásaiban is; hazánkban a manierizmus első megjelenése a mélységes egyéni válságba zuhan, vallást változtató írónál kísérhető nyomon legjobban: Balassi után Rimay Jánosnál, Veresmarti Mihálynál és másoknál.

A korábbi kutatás képviselői között voltak, akik úgy vélték, hogy a manierizmus nem egyéb, mint a reneszánsz manírja, eltorzulása, epigonizmusa. A valóságban nem egyéb a manierizmus, mint a késő reneszánsznak, a reneszánsz válságának a terméke, s így igen sok benne még a reneszánsz elem, azonban nem kevés az új vonás sem, az addig nem ismert, a reneszánszsal szemben valami más; jelzései, előhírnökei az elkövetkező újnak. — Hasonló-nak vagyunk itt tanúi, mint a barokk korszak végén, az azt lezáró, de már a klasszicizmus elemeit is sok tekintetben magába foglaló rokokó stílus esetében. — A manierizmus jelzett vonásait mindennél világosabban példázza a stílus festészete. Jacopo Pontormo többnyire reneszánsz keretben megjelenített, elkínt arcú, gyötrődő figurái, vagy Parmigianino megnyújtott nyakú madonnái, nem másként, mint El Greco komor arcképei és tájai; a földi élet realitásából kiinduló, de a valóságot mindig egzaltáló ábrázolásokat mintha egy világ választaná el a reneszánsz szemlélettől és ábrázolási módtól. Valami szétesés, valami dekomponálódik ebben a periódusban, hogy majd az elkövetkező kor, a barokk ismét kompozícióba fogja össze a maga módján a szétesett valóságot. Hogy ha a festőművészetből idéztük is az első példákat,

hasonló jelenségeket figyelhetünk meg az alkotó tevékenység egyéb területein is. Az elkínzottság, a kifáradás, a reménytelenség és a magányosság módosítja a költő látását és kifejezőmódját is, nemcsak a festőét. A magyarok közül elég Rimay-ra utalni, aki a közösségi válságból következő egyéni vívódásában a magányba, a csendbe, a megbékélésbe vonul vissza. A formai tökély lesz úrrá alkotásain, azonban nem a klasszikus formai tökély ez, hanem a hanyatló periódusokban jelentkezni szokott intellektuális, raffinált formai eszközöknek a megvalósulása.

A reneszánsz válsága, s vele a manierizmus megjelenése egyetemes viszonylatban először Itáliában és Spanyolországban figyelhető meg. Olaszországban, ha a reneszánsz műveltség hatalmas alkotásokat hoz is létre, még a XVI. században, a társadalom már ismét feudalizálódott; a polgárság különböző okok miatt nem volt képes megtartani a hatalmát. Spanyolországban pedig, Amerika felfedezésével soha nem látott kincsek áramlanak Hispániába, s a rabszolgamunkával, olcsón szerzett hatalmas vagyonok nemcsak hogy nem kedveznek, hanem egyenesen akadályozói a polgári fejlődésnek, a munkával, szorgalommal, kereskedelemmel elérhető vagyonosodásnak. A manierizmus első nagy festőit a két földközi tengeri országban tartja nyilván a művészettörténet; Itáliában — nem véletlenül — éppen abban a városban tűnik fel az első nagy manierista festő, Pontormo személyében, ahol leghatalmasabb alkotásait hozta létre a reneszánsz, Firenzében. A firenzei reneszánsz válsága, a firenzei késő reneszánsz-manierizmus igen korán jelentkezik, hiszen az itteni manierizmus kiemelkedő festője alkotásainak egy tekintélyes részét már a 20-as években megalkotja, s maga a művész 1557-ben meghal. Természetesen sem Spanyolországban, sem Olaszországban nem egyedül a festészetben jelentkezik a manierizmus; mindkét országban tanúi vagyunk a stílus feltűnésének a műveltség egyéb területein is. Ezekről a kérdésekről azonban majd később szólnunk. Ennek ellenére mindenesetre az tény, hogy Itáliában és Spanyolországban jelentkeznek a manierizmus első festői, s első jellemző költői pedig a polgári Német-Alföldön tűnnek fel.<sup>45</sup> Itália mellett különben is Német-Alföld most az európai kulturális centrum, főként Leyden, ahol Justus Lipsius dolgozik. Miként magyar tanítványai, ő is a nagy társadalmi válságban egyéni konfliktusaival küzdő, harcoló, kereső ember. Ő is katolizál, csatlakozik a spanyolokhoz, s új stoikus gondolkodásával rendkívüli hatást tesz Európa-szerte. Egyik művében a Macchiavelli-féle reneszánsz fejedelem-típussal szemben új uralkodó eszményt formál meg; Justus Lipsius uralkodó eszménye ismét a középkori uralkodó típusa.<sup>46</sup>

De nemcsak Itáliában és Spanyolországban, majd Német-Alföldön, hanem Európa minden országában megjelenik a manierizmus, ahol akár pol-

<sup>45</sup> Vö. KLANICZAY TIBOR 1. számú jegyzetben idézett tanulmányát.

<sup>46</sup> Vö. KLANICZAY TIBOR 1. számú jegyzetben idézett tanulmányát.

gári, akár — mint Magyarországon igen kis mértékben polgári, inkább — nemesi bázisú reneszánsz virágzott. Így Franciaországban nem másként, mint Angliában, Rudolf prágai udvarában hasonlóképpen, mint Dél- és Közép-Németországban. Néhány példát is említve: az angol reneszánsz óriását, Shakespeare-t, a szellemtörténeti iskola gyakran elemezte, s elemzi ma is barokk alkotóként. Képtelen magyarázat ez! Az angol drámaíró életművének tekintélyes része jellegzetes reneszánsz alkotás, azonban pályájának utolsó szakasza — sajátosan hattýúdala, A vihar példázza ezt — már a manierizmus kategóriájába tartozik. Német példákat is említve: Lipcsében — ha más dokumentumunk nem is lenne rá — abban a Thomaskirchében, ahol a XVIII. században majd Johann Sebastian Bach működik, nem egy festményről hasonló atmoszféra tekint a nézőre, mint az olasz, vagy spanyol manierista festők alkotásairól. És Heidelberg és Marburg, a német késő reneszánsznak, a protestáns manierizmusnak lett egyik centruma. Itt a XVI. század végén már nem másként, mint a Rajna-vidéki kálvinizmus egyéb központjaiban, Herborn-ban, Altdorfban, ugyancsak lejátszódik a XVI–XVII. század fordulójának átfogó világnézeti válsága. Ez a társadalmi és a társadalmon belül, annak folyományakénti egyéni válság, ahogy az embert a nyugalom keresésére, a békességre, a csendre, a magányosság utáni vágyódásra készíteti; az írói, a művészi alkotó módszer területén létrehozója lesz az *önlelemzésnek*, az *önvizsgálatnak*, az egyén belső világa analízisének.

Egy évtizeddel ezelőtt foglalkoztatott már ez a kérdés, Szenczi Molnár Albertről készült tanulmányomban.<sup>47</sup> Annak idején arról szoltam, hogy Molnár Albert prózájában jelentkezik irodalmunkban először az a polgári elemekkel átítatott prózastílus, amely már mer beszélni érzelmeiről, könnyeiről. Akkor ismertem fel, hogy a magyar prózában nála jelentkezik először az érzelemnek, a szívnek a szabadsága. Ugyancsak megállapítottam, hogy Molnár számára e stílus közvetlen példamutatója kedves tanára, a marburgi egyetem professzora, Rudolf Goclenius volt. Goclenius (1547–1628) nem tartozott korának legkiemelkedőbb gondolkodói közé. Mégis, amit alkotott, azzal a haladást mozdította elő. Filozófiájában Ramus dialektikáját és Aristoteles logikáját igyekezett közös nevezőre hozni. Kortársai „marburgi Platon”-nak és „keresztény Aristoteles”-nek nevezték. Legfontosabb művei azonban nem azok, amelyekben Ramust és Aristotelest igyekezett közös nevezőre hozni, hanem 1590-ben megjelent *Psychológiája*. Ez a mű a filozófia történetében a nagy spanyol humanista Vives után az első rendszeres lélektan, modern értelemben vett pszichológia. Egy kérdés nem volt világos annak idején előttem, ami éppen mostani gondolatmenetünkhöz kapcsolódik. Sokat sejtet

<sup>47</sup> Szenczi Molnár Albert értékelésének néhány kérdése. — Irodalomtörténet, 1954. 2. sz. 152–162. 1. és Vázlatok és Tanulmányok című gyűjteményes kötetben, Budapest, Múvelt Nép, 1955. 23–41. 1.



a késő reneszánsz válságában, a manierizmus vívódásai, öngyötrő, önelemző atmoszférájában létrejövő *tudományos pszichológia*. Azt sejteti, hogy itt Közép-Németországban már elérkezett a manierizmus arra a fokra, hogy az életet tükröző, a valóságot kifejező irodalom és művészet nyomán létrejöhesse az a tudomány, amely összegezi és rendszerbe foglalja mindazt, amit az irodalmi és művészeti alkotó módszer a maga eszközeivel a valóságból megragadott. Nem hiszem, hogy tévednék, amikor azt a következtetést vonom le, hogy a pszichológia tudománya létrejöttékor jellegzetes terméke a manierizmusnak, szerves egységet alkot az egykorú valóságot tükröző irodalommal és művészettel.

A magyarországi manierizmus kutatása még a kezdeteknél tart.<sup>48</sup> Alapos előtanulmányok nélkül is kijelölhetünk azonban néhány hazai manierista centrumot. Az egyik ilyen centrum Nagyszombat; az a város, amely Esztergom török uralom alá kerülése (1543) után az esztergomi érsekség és káptalan székhelye lett, s központjává vált a magyarországi ellenreformációnak. A nagyszombati levéltár városi jegyzőkönyvei arról tanúskodnak, hogy jelen volt a manierizmus már a XVI. század legvégi életben.<sup>49</sup> A barokk egyetemi templomban ugyancsak felismerhetők a barokk kibontakozását megelőző, késő reneszánsz, manierista vonások. Egy másik felső magyarországi, a nagyszombattal erősen összefüggő centrum sejthető Késmárkon. Itt a Thököly-kápolna stílusvonásai idézik a manierizmust és ígérnek eredményt a műveltség egyéb területén folytatandó kutatásra.<sup>50</sup>

A harmadik centrumról bővebben kell szólnunk. Ez a centrum a független erdélyi fejedelemség. Erdély világának alapvetően jellemző vonása, hogy hűségesen őrzi a magyar függetlenség hagyományát, s ezzel együtt a mindaddig legnagyobb magyar tradíciót, a Mátyás-kori reneszánsz hagyományt. Ezt az erdélyi reneszánsz hagyományt korábban kevésbé elemeztük, s így nem figyeltünk fel ellentmondásos voltára sem. Hogyha közelebbi vizsgálat tárgyává tesszük az erdélyi késő reneszánszt, kiderül, hogy felfedezhetők benne a reneszánsz válságának, a manierizmusnak a vonásai. Ezek a vonások törvényszerűen jelentkeznek, de az erdélyi fejedelemség sajátos társadalmi, gazdasági és politikai helyzete folytán hosszú időre konzerválódnak. Erdélyben szinte a fejedelemség végéig felfedezhetők a manierizmusnak ezek a konzerválódott vonásai. Hivatkozunk legelőször a Szenczi Molnár Alberthez hasonlóan Közép-Németországban tanult, de az újító Molnárral szemben konzervatív irányba

<sup>48</sup> Egyetlen tanulmány jelent meg e témakörből: KLANICZAY TIBOR, *A magyar későreneszánsz problémái* (Stoicizmus és manierizmus). — Irodalomtörténet, 1960. 41–61. Újra megjelent a szerző *Reneszánsz és barokk* című kötetében, Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961. 303–339.

<sup>49</sup> E megállapításaimat eddig nem publikált saját kutatásaimra alapozom.

<sup>50</sup> Az eddigi magyar művészettörténeti kutatás nem figyelt fel ezekre a jelenségekre, annál inkább sem, mivel a manierizmus kutatása ezen a területen az irodalomtörténet érdeklődését sem közelíti meg.

kanyarodó, az orthodox protestantizmus fő képviselőjévé vált Geleji Katona Istvánra. A reá való hivatkozás azonban utalás Geleji Katona orthodox protestáns erdélyi utódaira is. Ez a késő reneszánszból következő, konzerválódott manierizmus még a XVII. század végén is felfedezhető. Ezt az atmoszférát fejezi ki az önálló Erdély utolsó fejedelmének, I. Apafi Mihálynak az udvara. Irodalmi síkon ez a világ fedezhető fel a fejedelem Marcus Fridericus Wendelinus teológiai művének fordításában s elsősorban a fordításhoz készített bevezetésében.<sup>51</sup> A fordítás bevezetéséből — ahogy ő nevezi — *előljáró beszéd*-éből rejtett líra szól felénk, olyan ember lírája, aki mélységesen kiábrándult múltbeli cselekedeteiből és önmagába mélyedve, a múltat és önmagát analizálva éli napjait. Csupa kiábrándultság, belső viaskodás járja át szavait; önmarcangoló önvád, magányos egyedüllét. Jókai az *Erdély aranykorá*-ban tragikomikus férfiként ábrázolta az önálló Erdély utolsó fejedelmét. A Wendelinus fordítás elé írt bevezetés azonban sokkal inkább a manierista festők esetjét igényeli, mint a tragikomikusra hajló ábrázolást.<sup>52</sup>

A manierizmus konzerválódott meglétét példázza az Apafi-korabeli Erdély iparművészete is, s az iparművészetben belül az az udvari könyvkötőművészet, amely a magyar könyvkötés történetének egyik kiemelkedő állomása. Ezek az aranynyomásos, gazdagon díszített kötéstáblák, amelyek a fejedelemnek, a fejedelemasszonynak, Bornemissza Annának, Teleki Mihály kancellárnak, a kancellár feleségének, Vér Judith-nak és más udvari előkelőségeknek készültek, jellegzetes példái a késő reneszánsz, manierista iparművészetnek. A zsúfolt, gazdag díszítésű kötéstáblákat többnyire reneszánsz keretek övezik, vagy reneszánsz kazettákra osztódnak a táblák, de a reneszánsz kereteken belül új elemek jelentkeznek; barokk felé mutató elemek bontják fel, bomlasztják a reneszánsz formákat. Az új elemek gyakran keleti eredetű formákban gyökereznek; közöttük is jórészt a távoli arab díszítő elemre visszanyúló forma, az úgynevezett „legyező-dísz” uralkodik.<sup>53</sup>

Az elmondottakat összefoglalva: Erdélyben a fejedelemség bukásáig él konzerválódott formában a késő reneszánsz manierizmusa; a manierizmusnak a barokkba való átmenete csupán a fejedelemség megszűnte után következik be, azzal a változással, amikor Erdély Habsburg-uralom alá kerül és itt is döntő szerephez jutnak a jezsuiták. Ennek ellenére korántsem az Erdélyben is megerősödő katolicizmus képviselői fogják egyedül reprezentálni a barokkot, hanem a függetlenségét elvesztett országrész protestáns írói, művészei is.

<sup>51</sup> *Marcus Fridericus Wendelinus* művének címe Apafi Mihály fordításában: *A keresztyén isteni tudományról*. Kolozsvár 1674.

<sup>52</sup> Vö. Tólem: „*Szegény, együgyű fejedelem*” (I. Apafi Mihály arképéhez) — *Nyugat*, 1940. 169–176. Újra kiadva: *Évek-századok* című kötetben, Bp. Magvető Könyvkiadó 1958. 132–145.

<sup>53</sup> Vö. Tólem: *Könyvkötőművészet Apafi Mihály udvarában*. — *Magyar Könyvszemle*, 1939. 247–265. Újra kiadva: *Évek-századok* című, 53. számú jegyzetben szereplő kötetben.

Legyen elég megemlíteni a protestáns Bethlen Miklós két klasszikus művét, az *Önéletírásá*-t, valamint *Imádságai*-t. Bethlen Miklós mindkét munkája reprezentatív alkotása a hazai barokknak; az írói alkotómódszer és ábrázolási mód eszközeivel fejeződik ki bennük az a stílus, ami Caravaggio sötét árnyalású képeit jellemzi, a kínszenvedések rajzát; Rubens dőzsölő részegeire emlékezünk, midőn a hanyatló Erdély képeit megeleveníti az író; ismétlem, Caravaggio és Rubens alkotómódszere ez, valamint más németalföldi festőké, az írói ábrázolás eszközeivel.<sup>54</sup>

\*

A késő reneszánsznak, a reneszánsz válságának s a válságot kifejező manierizmusnak hazánkban való jelenlétét, néhány jellemző tulajdonságát érzékeltettük az eddigiek során. Mielőtt a magyar barokk vonásait, tételeink szempontjából elemzést igénylő vonásait ismertetnénk, térjünk vissza az általánoshoz, az európai barokk problematikájához. Az eddigiekből is kiviláglott, hogy a XVII. és XVIII. század stílusát, a polgári, vagy polgári jellegű barokkot ugyanúgy, mint a refeudált országokét, azonos gyökerekből, a reneszánsz polgárság válságából eredtetjük. Éppen ezért általános elemzésünk során elsősorban a mindenütt, a különböző társadalmi szerkezetű országokban jelen levő közös vonásokra helyezük a hangsúlyt, de természetesen szólni fogunk a különböző országokban törvényszerűen fellépő eltérésekről is.

A reneszánsz válsága Spanyolországban jelentkezik először és vele egy időben abban az Itáliában, ahol a történelem folyamán legkorábban bontakozott ki és legnagyobb erőt jelentett a kezdődő kapitalizáció, a korai polgárság. A spanyol manierizmus nagy festője El Greco másfél évtizeddel volt öregebb kortársa Shakespeare-nek. A spanyol reneszánsz válságát kifejező manierizmusnak azonban nem ő volt a kezdete, hanem legnagyobb kiteljesedése. A kezdetek már a század első évtizedeiben felismerhetőek az irodalomban, a művészetben, valamint az alkotások mögött a spanyol társadalomban. A műveltség területéről mindössze egyetlen példát említek, az 1540-ben elhunyt humanista tudósnek, Vivesnek a példáját. A Közép-német manierizmusmal kapcsolatban felvázoltuk, hogy Goclenius, amikor megalkotja pszichológiáját, művével a tudományban is szankcionálja azokat a belső konfliktusokat, az ellentmondásoknak és vívódásoknak azt a sorát, ami a válságba jutott reneszánsz embert jellemezte. Jóval korábbi időben megtaláljuk az analógiáját e jelenségnek Spanyolországban. Modern értelemben vett pszichológiát elsőnek, Gocleniust megelőzve, a spanyol Vives hozott létre, még pedig több mint fél évszázaddal a marburgi előtt, a XVI. század 30-as éveit

<sup>54</sup> Vö. Tólem: *Bethlen Miklós*. — Vázlatok és tanulmányok című kötetben, Bp. Művelt Nép, 1955. 42—67.

ben. Mindössze csupán annyi megjegyzést az előadottakhoz: — ha helytálló az a tétel, amit Goelenius-sal, illetőleg a Közép-Német manierizmussal kapcsolatban előadtunk, akkor Vives alkotása is igazolja, hogy Hispániában igen korán, már a XVI. század elején bekövetkezett a reneszánsz válsága. Be kellett, hogy következék, mivel az irodalomban, a művészetben, a műveltség egészében lüktető válságot a tudomány csak a jelenségek megtörténte nyomán képes szankcionálni; már pedig a manierizusból következő tudomány, a pszichológia tudománya Vives által már a század 30-as éveiben létrejött Spanyolországban.

Korábban utaltunk az amerikai Helmut Hatzfeld-nek arra a tételére, hogy a barokk Spanyolországból indult el és innen terjedt el más országokban.<sup>55</sup> Utaltunk arra is, hogy a tétel történetileg nem állhat helyt. Most mégis visszatérünk reá, mivel van a spanyol műveltségnek egy vonása, ami könnyen támpontot adhat az ilyenféle történetietlen feltételezésnek. Ez a vonás a következő: — Hispániában a barokkot megelőző stílusáramlatokban — leginkább szembetűnik ez az építészetben — vannak olyan vonások, amelyeket könnyen minősíthet a szemlélő barokkos vonásoknak. Úgy is fogalmazhatnánk ezt, hogy ebben az országban már a harmonikus reneszánsz építményeken is felfedezhetők olyanfajta dekoratív elemek, amelyek később a spanyol barokkban teljeseznek ki; feltűnnek a barokkot megelőző alkotásokban hasonló teátrális vonások és festői elemek, amelyeket utóbb majd a barokk sajátágaiként könyvel el a műveltség kutatója. — Felfigyeltek ezekre a jelenségekre már korábban is, s a megfigyelések alapján születtek ama történetietlen magyarázatok, hogy a spanyol műveltség kezdettől fogva sajátosan „barokk-műveltség”, s maga a spanyol nyelv, a spanyol nép nyelve is alapvetően barokkos nyelv. Nyilván az ilyen megfigyelésekre és e megfigyelésekhez kapcsolódó magyarázatokra épített Helmut Hatzfeld maga is. A kérdés e leegyszerűsítő magyarázatnál sokkal komplikáltabb, s történetileg konkrétan megragadva, valami másról van itten szó.

Menendez Pidal, a kiváló spanyol irodalomtörténész és nyelvész több mint fél évszázaddal ezelőtt foglalkozott a spanyol Chanson de geste-k problematikájával. Kutatásai során a francia Joseph Bédier felfogásával szemben bizonyította a középkori spanyol költészetnek — és ennek alapján a középkori francia Chanson-oknak — arab összefüggéseit. Menendez Pidal ötven esztendőes kutatásai nemcsak a középkori epikus költészetre, hanem kiterjedtek a lírára is és vonatkoznak az egész spanyol középkori műveltségre.<sup>56</sup> A régi spanyol kultúrára ugyanúgy, mint a spanyol nyelvre rendkívüli befolyást gyakorolt az észak-afrikai eredetű arab műveltség, s az arab műveltségen belül ennek a kultúrának díszítő elemei. Ezek a díszítő elemek,

<sup>55</sup> Lásd: 42 számú jegyzetet.

<sup>56</sup> RAMÓN MENANDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid. Espasa-Calpe, S. A. 1951.

amelyek már a középkori hispániai építészetben is jelen vannak, tovább fejlődnek a barokkban; olyan elemek ezek, amelyeket egyes kutatók a barokkot megelőzően barokkos elemeknek tekintettek, pedig valójában az arab ornamentikának sajátosságai. Ilyen ornamentális elem például az úgynevezett „legyeződísz” is, ami részben Spanyolországon át, másrészt Velencéből, ugyancsak arab gyökerekből terjed el Európa-szerte; eljutva mint dekorációs elem egészen az iparművészetig; az erdélyi könyvkötőművészettel kapcsolatban más összefüggésben már utaltunk rá.<sup>57</sup>

A spanyol műveltség egésze különben is rendkívül konzerválódott műveltség; nyilván Hispánia elszigetelt földrajzi helyzetéből következően is. A középkorban kialakult formák és stíluselemek sokkal nagyobb mértékben élnek évszázadokon keresztül, szinte napjainkig, mint bármelyik más európai országban. A kiváló spanyol kutató, Meregalli ír erről, kifejtve, hogy a középkor népi és nemzeti kulturális öröksége belcolvad a barokkba és a barokk közvetítés folytán máig is elevenen hat.<sup>58</sup> A „virág-szerelem-halál” hármasmotívum egysége például a középkori románc költészetben alakul ki és máig jellemzője Hispánia költészetének. Továbbvezetve a szálát, a „rózsa és szegfű”, mint a *szerelem-élet-halál* jelképe ugyancsak jelen van a középkortól Garcia Lorcaig. Mindezek a motívumok, formai és stíluselemek a barokkban nyerik el teljességüket, de jelen vannak a spanyol irodalom minden későbbi korszakában. Más példára utalva: a középkori spanyol epikai hagyomány, a gesták és a románcok hagyománya minden irodalmi megújulás fontos tényezője volt. Jelen van az olaszos iskola elleni visszahatásban, Góngora és Lope de Vega költészetében, valamint a XVIII. századi Melendez Valdés-nek, a salamancai költői iskola reprezentánsának művében. Ez a hagyomány fő forrása a spanyol nemzeti drámának; ugyanezeket az epikai, valamint népköltési formákat és tematikát újítja fel a romantika; a XX. században pedig új virágkorát éli a románc műfaja Lorcanál és másoknál; és ezen túl is, Garcia Lorca, Antonio Machado és több kortársuk a középkori epikus formákhoz nyúlnak vissza példaadásért. Legyen elég hivatkozni Lorcanak a világirodalom klasszikus költeményei közé emelkedett alkotására, a *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejias-ra*.<sup>59</sup>

(Részlet egy nagyobb elméleti alapvetésből.)

<sup>57</sup> Lásd: 53 számú jegyzetet.

<sup>58</sup> FRANCO MEREGALLI; *Olaszország és Spanyolország irodalmi kapcsolatai a renaissance korban*, — Filológiai Közöny, 1963. 325—335.

<sup>59</sup> *Federico Garcia Lorca, Válogatott Művei*. — Bp. Európa Könyvkiadó, 1963. A kiadáshoz írt tanulmányom: 773—802.