

ÚJABB FELFOGÁSOK A BAROKKRÓL

A MODERN TÖRTÉNELEMTUDOMÁNY egyik nagy érdeme az, hogy megtanított bennünket a történeti élet színopsisára, az emberi alkotások minden fájának, a kultúra minden területének egészként való nézésére. Régen a politikai, művelődés-, irodalom- és művészettörténelem egészen izoláltan dolgozott, egymás jelenségeit éppen csak korhatározóként vette figyelembe, legjobb esetben laza és külsőséges pragmatikus viszonyt pillantott meg köztük. Ma egészen más a helyzet. Látjuk az egész történeti élet, a kultúra minden funkciójának szétoldhatatlan összeszövődöttségét, tudjuk, hogy a szaktudományok csak a kutatás ökonomisztikus szempontjai okán szabdalhatják ezt szét elméletben, s éppen ezért örökösen tudatukban kell tartaniok ezt az összeszövődöttséget és ábrázolásukban rá kell mutatniok. Az utolsó évtizedek fejlődése, mely ezt az eredményt létrehozta, a legérdekesebb jelenségek sorába tartozik. Kezdődik a jelenségek mélyebb, szellemtörténelmi értelmezésével és folytatódik a szinoptikus szemlélettel. A metodikai szükséglet megérzése és az új szemléleti mód bevezetése az egyes szaktudományokon indul meg, s ennek következtében természetesen számos zavaró mozzanat merül fel, számos félreismerés, egyoldalúság, szakszerű elfogultság, s eredményükként a tárgy eltorzulása keletkezik. Metodikai eljárások és kategóriák vitetnek át idegen területekre vagy pedig ugyanaz a jelenség csak a más és más szaktudományok eltérő terminológiájában mutatkozik más és másnak. Sok ellentmondás csak ilyen külső velejárója a fejlődés folyamatának és számos vita dül, amelynek voltaképpen nincsen is reális alapja. Az eredmények magasabb egyeztetése bizonyára tisztázza is majd a helyzetet és eloszlik az a zavar, mely a fejlődés mai fokával szükségszerűen együtt jár.

A folyamat legjobban egy tárgy fonalán kísérhető figyelemmel s mi itt egy olyan tárgyat választunk ki, melynek gazdag az irodalma és amúgy is az érdeklődés előterében áll: a barokkot.

A szó mint művészettörténelmi fogalom a XVIII. század végén bukkan fel, az újklasszicizmus használja megbélyegzésül az őt megelőző s az ő szemében „ferde“ ízlésű stílusra. Ez az értelme meg is marad hosszú évtizedeken keresztül, hiszen még a múlt század közepén innen is értetlenül és elítélőleg állottak szembe a barokk művészettel, s a művészettörténelem legfőbb tekintélye, Burckhardt sem revideálta ezt az álláspontot, noha, úgy látszik, ő maga hajlott a megértés felé. A barokk „rehabilitációja“ a század végén következett be.¹

¹ A századvég barokk-irodalmáról Gerevich Tibor adott áttekintést 1910-ben, A barokk-kutatás mai tudományos állása. Budapesti Szemle, 143. k., 44. sk. 1.

Eleinte azonban nem egyéb ez a meginduló munka, mint pozitívista adatgyűjtés. Egyetlen értelmezésről tudunk, a lengyel diplomata historikus Chledowski Kazimir kísérletéről,¹ aki a barokk művészeti stílus társadalmi alapjait kereste. Ítélete azonban a régi elmarasztaló, a kort reakciónak és hanyatlásnak tartja a renaissance-szal szemben. Első mély megértője Heinrich Wölfflin volt, kinek 1915-ben megjelent „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“-je korszakalkotó nemcsak a barokk-kutatás terén, hanem általában az egész művészettudományban. Műve még nem tartozik abba a körbe, melyet szellemtörténelemnek nevezünk. Nem a művészi alkotás belső szellemi tartalmát vizsgálja, hanem formáját, az ábrázolás módját. A szemlélet kategóriáit igyekszik megállapítani, ő úgy fejezi ki, hogy a művészet belső történetét figyeli, nem a külsőt. A renaissance klasszicizmusának és a barokknak formáit elemezve, öt ellentétpárban állapítja meg a művészettörténelem alapfogalmait, noha elismeri, hogy talán több ilyen fogalomra is bukkanhatnak mások. Ezek: lineáris és festői, felület és mélység, zárt és nyitott forma, sokaság és egység, világosság és ellentéte. Ezeknek a váltakozását nemcsak a XVI. és XVII. századok viszonyában — mert hajlandó a renaissance-ot egyértelműnek venni a XVI. századdal, a barokkot pedig a XVII-vel — állapítja meg, hanem ráismer más korszakokban is, úgyhogy általános érvényű tételként jelenti ki, hogy minden stílusnak két fejlődési korszaka van, egy klasszikus és egy barokk. Az egész művészettörténetben e két stílus váltakozik. Vonatkozást lát azonban a stílus és népielek között is és szerinte a déli román népek inkább a klasszicizmusra, az északi germánok inkább a barokkra hajlamosak. Noha nem szellemtörténelmet ír, tudatában van a stílus és a korszerű művészet összefüggésének és rámutat olyan tartalmi vonásokra, melyekből megállapíthatjuk, milyennek látta a barokk kor szellemét. Ezek a vonások: a mozgás, a levés, a határtalan, a kolosszális, a történés iránti rokonszenv. A barokk számára az élet a mindenén titokzatosan átvonuló mozgás. A hangsúly a levésen, a változáson van, nem a léten. Csak a mozgó megfoghatatlant, határtalant, végtelent, nem az állandót, hanem a pillanat alatt továtűnőt ismeri el élőnek a barokk.

Ezek a vonások újra és újra visszatérnek azóta a barokk-kutatók megállapításaiban, nemcsak azoknál, kik egyszerűen követik Wölfflint, — ezekről itt nem lesz szó — hanem azoknál is, kik alapjában más módszerrel, más anyaggal dolgozva más véleményekre jutnak. Az első tudós azonban, aki a barokkot a költészetben keresi, Fritz Strich, értekezésében, „Der lyrische Stil des XVII. Jahrhunderts“, — a *Muncker-Festschrift*-ben jelent meg 1916-ban — teljesen a Wölfflin alapfogalmait alkalmazza, a XVII. század stílusát (sarokként határozza meg s ugyanazokkal a vonásokkal jellemzi, melyeket Wölfflin írt le. A barokk és klasszicizmus számára is általános kategóriák, amelyek a történet folyamán változtatják egymást. A barokkot ugyan szívesebben mondja romantikusnak s későbbi művében, az 1922-ben megjelent „*Deutsche Klassik und Romantik*“ban ezt a címben szereplő két fogalmat alkal-

¹ Rom II. Die Menschen des Barock. Übers., v. Rosa Schapire 4. Aufl. 1914.

mázzá visszatérő kategóriákként. Abban is követi Wölfflint, hogy a barokkot jellegzetesen germán stílusnak tartja s azt állítja, hogy a német barokk költészet messzemenően rokon az ősgermánnal. El kell ismernie a tényt, hogy a formákat külföldről kölcsönözte a német barokk, de, úgymond, a német szellem csak azt fogadta ezáltal magába külföldről, ami mindenkor hozzátartozott, mint tulajdona és tulajdonsága. A német szellemhez az is hozzátartozik, hogy végtelen vágy él benne a forma után, melyhez ő a maga erejéből nem tud eljutni, ezért vette át a román barokk formáit. Strich értekezésével azonban nevezetes újság is jelenik meg az irodalomban. Ő az első, ki a költői kifejezés, a forma mögött a tartalom szellemi alkatára fekteti a fősúlyt s azt a lényegyet keresi, melynek a líra kifejezése. Megállapításai ebben a tekintetben is Wölfflin nyomán haladnak. Ez a líra már szabad a renaissance-klasszikus kötöttség után. A költő nem örökké érvényes gondolatokat és érzéseket akar kifejezni, hanem a pillanatnyi élményt s jogaiba lépteti az egyéni sajátosságot. A germán szellem s így a barokk lényege ez az áradó individuális mozgalmasság. A személyfeletti helyébe a személyi lép, az örökkévaló helyébe a jelenvaló pillanatnyi. Az objektív világ a lírikus érzésben feloldódik belső mozgássá. Az érzés pólustól-pólusig leng s ezért jellemző erre a századra a disszonancia, az ellentétek keresése, melyek csak a végtelenben oldódnak fel. A barokk a mindent átfogó élményben tűzte ki célját, s így alaphangulata a végtelen mozgás és feszültség, melynek ritmusát azonban nehézzé és lassúvá teszi az élmények terhe, mert az érzés nem tud megszabadulni semmitől, amit megszerzett egyszer. így a szellem önmagával és élményeinek sokaságával viaskodva emelkedik a magasba, s közben önmagát és az élményeket is egyre jobban birtokába veszi. Ez egyben a germán szellem lényege is.

Ezek a gondolatok szintén alapjai a későbbi kutatásoknak és sokszor találkozunk velük. De előbb még egy másik nagy, önálló barokk-szemlélet következik az időrendben Max Dvorák 1920-ban és 21-ben keletkezett tanulmányában¹ elsőnek érvényesíti a genetikus szempontot. ő már nem elégszik meg azzal, hogy a barokk művészet vagy kultúra szellemi alapjainak alkatát felderítse, hanem ennek az alkatnak az eredetét kutatja s mint fejlődést igyekszik megérteni. Meg kell jegyeznünk, hogy a „barokk“ szót nem is használja, de ez lényegtelen, mert hiszen azokról a jelenségekről beszél, arról a korszakról, amelyet barokknak szokás nevezni. Ennek a kornak a kultúrájában egy XV. századi csíra kifejlődését látja. A középkori világkép a XV. században lassanként elveszti erejét, s új mozgalom indul meg. És pedig három úton: „durch Verinnerlichung, durch Kritik und durch Anschauung“, írja Dvorák. Aszerint, hogy melyik jut erősebb hangsúlyhoz, az eredmény is különböző: új, az érzésen nyugvó vallásosság, egyházi reform, valamint a köz- és magánkötelességeknek rája épített új fogalma, s végül a világi tudásra és formális kultúrára támaszkodó új műveltség-

¹ Dürers Apokalypse, Über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus, Pieter Bruegel D. Á., Über Greco Und Marinismus. Megjelentek Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 1923, c. posthumus kötetében. Második kiadás 1928.

fogalom. A renaissance-ban az utóbbi áramlat uralkodik és az első igényei elől kitér, a reformáció pedig erőszakos egyszerűsítéssel mellőzi őket. Két művészen látja aztán ezt a bensőséges, spirituálisztikus áhítózást először uralomra jutni, Dürerben és Michelangelo-ban. Velük kezdődik az újkorszak, melynek világnézete a szubjektumot állítja középponti helyre, felismeri a mindenség materiális és szellemi mivoltában adott dualizmusát, átéli az emberi lélek mélyének nagy ellentéteit és minderre keresi a megoldást. Két irányban kísérletezik. Az egyik eszkatologikus vallásos jellemű, s egyben patetikus és heroikus, a másik racionalisztikus világi irány, amely a XVII. század közepétől egyre erőteljesebbé válik és az egész későbbi fejlődés alapja lesz, amennyiben a korszak elején feladott problémákat a panteizmus által oldja meg. Ebbe a széles és mélyreásott szellemtörténelmi alapba ágyazza aztán bele Dvofák a művészettörténet jelenségeit s ezzel magyarázza a stílus általánosan felismert vonásait.

Wölfflin mellett a másik nagyhatású teoretikus Wemer Weisbach. Gondolkodásmódja egyike a legbonyodalmasabbaknak még ebben az egyébként is kaotikus irodalomban, melyről igen találóan mondta valaki, hogy sok darabja barokkabb és nehezebben érthető, mint maguk a barokk-művek.¹ E szűk területen nem vállalkozhatunk az ő esetében sem, mint ahogy az eddig bemutatott szerzőknél sem tehetjük, megfigyelései sok-sok finomságának elemzésére, sem következtetései szövevényéneknyomonkísérésére. Megkell elégednünk az alapvonalakvázolásával, de megjegyezve, hogy műveiben — az 1921-ben megjelent „Der Barock als Kunst der Gegenreformation“-ban, a Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1924. évfolyamában közzétett „Barock als Stilphänomen“ c. értekezésében és az ugyanez évben kiadott nagy reprodukciógyűjtemény, „Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien“, bevezető szövegében — ezek az alapvonalak nem ily határozottak és belső ellentmondások gyakran fedezhetők fel. Alapgondolata az, hogy a művészet egyfelől immanens forma, másfelől szellemi tartalom kifejezője, s hogy megérthessük, ez utóbbi szempontból is meg kell vizsgálnunk. A művészet merőben formális fejlődése a gótika óta materialisztikus tendenciát mutat, s materialisztikus és pszichológisztikus tendenciát vesz fel a vallásos élet is az ellenreformációban, így találkozunk ez a két fejlődés és így válik a barokk az ellenreformáció művészetévé, miután a protestantizmusban nincs meg sem a hajlam, sem a képesség a művészet magához vonzására. A barokk másik szellemi tartalma az abszolutizmus eszmeköre. A barokk azonban csak egyik mozgalma a korszaknak. Weisbach a művészet fejlődésében is különbséget tesz az igazi barokk és a klasszicizáló irány között, mely renaissance hagyományokat visz tovább, bár lényegesen átalakítva, s mely a korszak végefelé lassanként legyőzi az igazi barokkot és átveszi az uralmat az újklasszicizmusban. Az igazi barokk tehát az ellenreformáció művészete, szellemi tartalmuk ennél fogva azonos. Ennek lényegét pedig így látja Weisbach: A renaissance optimista

¹ Kurt Oppért egy ismertetése, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1931. 177. 1.

világérzését és az autonóm személyiség szabadságtudatát a XVI. század elejének eseményei megrendítették, pesszimizmus lép fel és az emberek támaszpontot keresnek belsejükben és az egyház tekintélyénél. Az ellenreformáció ezt a szükségletet akarja kielégíteni. Ezért nyúl vissza a középkor tradícióihoz, de az új pszichológiai feltételekhez alkalmazza őket. A materializmus és szenzualizmus, valamint a perszonalizmus, individualizmus és akcióizmus bizonyos külsőséges jogokhoz jutnak, de párosulnak spirituális aszketikus tendenciákkal és a transzcendens hatalom elismerésével. Innen van a barokk szenvedélyes feszültsége, mozgalmassága és bizarr ellentmondásai.

Az első általános kulturhistóriai tanulmány, mely már nem a korszak művészetét vagy irodalmát, s nem is egyik vagy másik irányát vizsgálja, hanem az egész Európa akkori kulturális életét, Arthur Hübscher nagy dolgozata az Euphorion 1922. évfolyamában, „Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls“. Strich elméletéből indul ki, de megkorrigálja, ő is két alapforma periodikus váltakozását ismeri fel a történet ritmusában. Ez a két „Zeitgefühl“ az antithetikus és a harmonikus. Az egyik szétoldja az ellentéteket, a másik összeköti. Az előbbi körébe tartozik a barokkon kívül a Sturm und Drang, a romantika és a mai expresszionizmus kora, az utóbbi körébe a renaissance, a racionalizmus, klasszicizmus és realizmus ideje. Táblázatban közli azokat a derivatív vonásokat, amelyek egyik vagy másik alapérzéssel együttjárnak. Majd a tárgyi adatok, a barokk jellemvonások, a világnézeti tartalmi és kifejezésbeli formai jelenségek rendkívüli bőségét önti elénk, s rendre rámutat, hogyan függenek ezek mind össze a korszak végső alapját jelentő antithetikus életérzéssel, miközben egyre-másra erőszakot követ el a tényeken, részletekben csak úgy, mint egész elméletében.

Egyik legjelentékenyebb, de egyben legtalányosabb alakja a barokk-irodalomnak Herbert Cysarz, kinek könyve, „Deutsche Barockdichtung“, 1924-ben jelent meg, s ezt megelőzőleg és követőleg is egy-egy cikkben foglalkozott a kérdéssel a Deutsche Vierteljahrschrift-ben. Ő is Strich nyomán jár, ki a barokkot szorosán a germán szellemhez fűzte. Cysarz a barokk korát a német renaissance egyik szakaszának tartja, amely renaissance-ban a keresztény németiség az antik hagyományokkal vívja harcát. E két elem erjedéséből hajt ki a barokk-irodalom és művészet. Ezért a barokk világkép dualisztikus és kultúrája csupa széthulló ellentétből áll: egyfelől a már csak konvencionális antik formák, másfelől az ezeket lassan szétrepesztő friss, fiatal, bensőséges, forrongó vallásosság. Ez a dualizmus csak a XVIII. századi klasszicizmusban érik harmonikus szintézissé. A fejlődés, a keresztény német szellem kibontakozása, mely a renaissance korának természetfilozófiájával indul meg, a barokkon keresztül Leibnizban éri el igazi formáját és Herder—Goethe—Hegel háromságában teljesedik. Így aztán a barokk tágabb értelemben az antik utánzásának az a mozgalma, mely nem kongeniális életformából fakad, s ezért csak külsőséges, tehát pseudo-renaissance. Ideje a reformáció és a felvilágosodás közé esik. Ezen belől folyik le az

igazi barokk, melyben az új erők küzdenek és kísérleteznek az antik formákkal, hogy a maguk szimbólumait megteremtsék.

1926-ban jelenik meg Emil Erinatinger szép, világos és mély könyve, „Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung“. Hangsúlyozza, hogy nem stílustörténelmet ír, hanem a német barokk szellemi lényegét keresi. Ezt a lényegét az akkori fejlődésben egyidejűleg fellépő világiasodás és bensőséges vallásosság, a jelenvaló élet és a túlvilág, az immanencia és transzcendencia, az életigenlés és aszketikus lemondás közti hatalmas feszültségben és az ebből fakadó erős dinamikában ismeri fel. Ez a szenvedélyes dinamika aztán a felvilágosodásban csendesül el, ennek a racionális egyensúlyérzése oldja fel a feszültséget. A német barokkot egészen autochton fejleménynek tartja ő is és a reformáció vallásosságához fűzi eredetét. Csak mintegy félszáz év múlva terjed el a román katolikus barokk hatása. A barokk forrásának elsősorban a lutheránizmust tartja német földön, a kálvinizmus a felvilágosodás mozgalmának a szülője.

Ugyancsak 1926-ban jelenik meg egy művészettörténelmi munka, mely igen sok tekintetben rokon mind Cysarz, mind Ermatinger felfogásával, de kutatási területe sokkal tágabb és elmélete is általánosabb jellemű. Willy Drost könyvében, „Barockmalerei in den germanischen Ländern“, nem elégszik meg a dmben körülírt területtel, hanem analógiáért az egész európai barokkot áttekinti, s nemcsak a festészet, hanem a szellemi élet egyéb jelenségei is alapjául szolgálnak szemlélete kialakításának. Módszere pedig a legfinomabb korlélektani eljárás. A barokkot nem strukturálisan, hanem genetikusan vizsgálja elsősorban. Nem hajlandó a renaissance harmonikus életérzéséről vallott közvélekedést elfogadni. Erősen dualisztikusnak tartja a racionalisztikus klasszicizmus leple alatt, amely dualizmusban a mindenség és az ember áll szemben egymással. Éppen ezért romantikus is Drost szerint. Azt vallja, hogy a romantika mindig kísérő jelensége a klasszicizmusnak: a lélek az elveszített természet után sóvárog. A renaissance végén a lélek a maga anthropocentrikus világnézetével és individualizmusával magárahagyatottnak kezdte érezni magát és támasz után kívánczolt. E szorongás megoldása a barokk életszemlélet. Ez az életszemlélet kozmikus. A barokk az univerzumot egy minden részében összefüggő organizmusnak érzi, melynek minden egyes jelenség és maga az ember is tevékeny része. Meggyőződése, hogy a jelenségvilág minden ellentéte a kozmosz lényegéhez tartozik, s hogy a legkisebb életparányban is benne van az Egész. Ezért a barokk-lélek hallatlan biztonságot érez, harmonikus, optimista, boldog, túlradó és heroikus. Az egész korszak ennek a világnézetnek a fejlődése, érése, tökéletessége, mely Giordano Brúnótól, Campanellától, Kopemikustól kiindulva, Shaftesburyn át végre Leibniz tiszta idealisztikus pantheizmusában érik tökéletessé. Utolsó virága pedig Goethe. E barokk főirány mellett él Franciaországban egy renaissance jellegű, racionalisztikus klasszikus áramlat (természetesen francia földön is megvan az igazi barokk, mint minden európai országban), mely aztán a XVIII. század végén uralomra kerül a forradalomban, az új klasszicizmus-

ban meg Kant racionalisztikus anthropocentrikus filozófiájában. A barokk világnézet fejlődése tükröződik a kor festészetének a formatórekvéseiben. A barokk képforma legfőbb jellemzője a zártság, a részek szoros kapcsolata a képegész uralma alatt, szemben a renaissance egymásmellettségével. Ezt a barokk jelleget Drost oly esetekben is fel tudja mutatni páratlan elemző erejével és metodikai biztonságával, amikor alig tartanánk ezt lehetségesnek. Emellett nem mossa el az egyéni sajátosságokat soha, hanem csak ezek mellett mutat rá a korszellem bélyegére. így azután nem szimplifikál, amely hiba pedig gyakori az előbb bemutatott művekben.

A könyv a Brinckmann-féle „Handbuch der Kunstwissenschaft“ sorában jelent meg. Ugyanennek a vállalatnak van egy másik kitűnő könyve, melyben Nikolaus Pevsner a román országok barokk festészetéről ír. Ez 1928-ban jelent meg. Pevsner is genetikusán nézi a kor szellemét. A renaissance immanens, érzékies szellemére egy spiritualisztikus, transzcendens jellemű reakció következik. Ez az ellenreformáció, illetve a művészetben a manirizmus. (Drost a manirizmust a renaissance bomlásakor fellépő szorongó, pesszimiztikus életérzés kifejezőjének tartja. Dvorák nem tesz különbséget barokk és manirizmus közt. Weisbach a barokk kezdeti stádiumának tartja.) Bizonyos visszatérés ez a középkorhoz, amelytől csak az érett barokk szakad el aztán végkép. Ennek lényegét éppen az elvilágiasodásban látja Pevsner. Ez mutatkozik a vallásos életben, a természettudományok és matematika fellendülésében, a végtelenség új, naturalisztikus, pantheisztikus koncepciójában, a racionális filozófiában, a pszichológisztikus etikában, az erőteljes, szenvedélyes individualizmusban, szubjektívizmusban. Ekkor már az északi népek veszik át a vezetést Itáüától, mert vérmérsékletüknél fogva alkalmasabbak az új, elmélyült, problémák megoldására. Ez az izmos életérzés 1700 körül egy közbeeső „romantikus“ korszakon át, melyet egyrészt pietizmus, másrészt ironikus szkepszis jellemez, a rokokóban emyed el, mikor a páthosz és energia elcsendesedik, a szilárd világkép felbomlik, igazi rendszeresség helyett külsőséges formalizmus áll be és a világnézet anthropocentrikussá válik.

Karl Victor értekezésében, mely „Das Zeitalter des Barock“ címen a „Zeitschrift für Deutschkunde“ 1928. évfolyamában jelent meg, közel áll Cysarz felfogásához. Ő is úgy véli, hogy a barokk az újkori német szellem kifejlődésének az ideje, ez az az út, melyre ekkor a protestáns Németország lép, hogy a felvilágosodáson és pietizmuson keresztül a német idealizmust létrehozza. Mind Wölfflin, mind Strich barokk-jellemzését elégtelennek tartja Victor. Mélyebbre akar nézni és a barokk lényegét a széthasadságban, feszültségben, merev ellentétek egymásmellettségében igyekszik kimutatni. Délen a katolicizmus, északon a protestantizmus; ott harcos ellenreformáció, a fantázia csapongása és bizonyos pesszimizmus, emitt humanisztikus, racionalisztikus, autonómiára hajló szellem. A protestáns kultúrkörön belől megint polaritás: a haladóbb kálvinizmus és az orthodox lutheránizms, egy gótikus polgári és egy renaissance-arisztokrata irány. Mind a katolikus, mind a protestáns világban ott van az aszkétikus

misztika és az akciózus, életigenlő, egyre naturalisztikusabbá váló életfelfogás ellentéte. A költészet ebből a szociológiai talajból hajt ki és ezt tükrözi sokféle irányaival, belső mozgalmasságával. A harmónia idegen tőle, mert a modern szubjektivizmus küzködve, erjedve keresi benne önmagának a teljességét.

Willy Flemming kísérlete, mely „Die Auffassung des Menschen im XVII. Jahrhundert“ cím alatt a „Deutsche Vierteljahrsschrift“-ben jelent meg 1928-ban, a legérdekesebbek egyike és alighanem a legjobb karakterológiai összefoglalás a barokk típusról, ő abból indul ki, hogy egy korszakot ritkán lehet egy „világnézettel“ ábrázolni, hiszen egyidejűleg teljesen idegen, sőt ellenséges világnézetek léphetnek fel. Minden világnézet csak gondolati felépítmény, az igazi alap, mely többféle felépítményt is hordhat, a lélek tudatalatti erőinek a struktúrája. Ezt akarja megragadni. Elemzésének a módszere pedig szokatlanul józan. Nem elégszik meg azzal, hogy egyszerűen barokk „sajátságokat“ gyűjtsön az egykori irodalomból, mert így csak ötletszerű, szubjektív impressziókat halmozna fel, hanem a szellemi-lelki reakciók bizonyos alapirányai szerint vizsgálja a barokk ember magatartását. Ennek életérzése aktivisztikus, énézése felfokozott, perszonalisztikus, egocentrikus; cselekvése emocionális, a barokk ember érzelmi lény, szenvedélyesen reagál, benső feszültsége a végső határokig hajtja, s csak ott nyugszik meg; jellege nem stabil alkat, hanem olyan, mint egy erőközpont, mely állandóan ellentétek közt mozgó akciókban él; ezért nincs voltaképpen fejlődése és produkciója is eruptív, egyetlen, fejlődés nélkül való. Pszichológiai vizsgálatai előterében az akarat áll, ez élete legnagyobb problémája. De az akarat abszolút voltában nem hisz, számít az isteni kegyelemre, a megváltást nem önmagában, hanem felülről várja. A sorsot nem kauzális mechanizmusként érzi, hanem mint személyes transzcendens hatalmat. Az értelmet is az akarat eszközeként fogja fel, gondolkodása teleológikus. Erősen moralizáló, de ebben a magatartásában is szenvedély és tevékenység van. Ideálja a „magnanimitás“, a hős. Világérzését, a mindenségről alkotott képét dinamizmus jellemzi és erős vitalitás. Különösen erősen éli át az aktualitást, a múlandóságot, a változást, az ellentéteket. Feljegyzi még Flemming erős szexuális hajlamát és a szadisztikus vonást, melyek mind felfokozott énézésével és aktivizmusával függenek össze.

A legnagyobb arányú vállalkozás e kapcsolatokban Kari Joél-é. Nagy művének, „Wandlungen der Weltanschauung“, 1928-ban megjelent első kötetében ír a barokk koráról. Nagyvonalú, de éppen annyi téves, mint amennyi termékeny gondolatot tartalmazó, s végeredményében erőszakolt és merev történetfilozófiai elméletéből elegendő annyit tudnunk, hogy azt a generációk rendjére alapítja, egy-egy generációt kb. 33 évesnek vesz és a történet menetét százéves szakaszokra osztja. Mindenik száz év új, sajátos szellemet teremt. A történeti fejlődés az élet egyetemes ritmusában folyik tova s ez a ritmus a koncentráció és differenciálódás, az elemek összeforrása és szétagolódása, a kötés és oldás váltakozásában áll. Ez, a „Bindung und Lösung“ váltakozása a történet ritmusa, e két alapforma váltja

egymást századonként, s az egyes századok szellemében, világnézetében, stílusában ez a két alapirány fejeződik ki. A barokkot a „Bindung“ korszakának tartja, a „restauráció“, azaz a régi kötelékek felújítása idejének szemben a XVI. század „Lösung“-jával és a XVII. századra korlátozza. Életstílusának jellemzőiként a következőket sorolja fel: vallásos kötöttség a fanatizmusig; állami kötöttség az abszolutizmusig; a hatalom reprezentatív, koncentrált, expanzív a tömegek összefogására; a benső kötöttségből ered a tragikus-patheitikus feszültség; jellemző az udvari konvencionális szabályozottság, a formalizmus, a szigorú iskolázás, gyakorlás, a kollektívizmus, a világnézet realizmusa, racionalizmusa és így tovább, az adatok hasonlíthatatlan bőségével.

Rendkívül gazdag képet ad a barokk kultúra egyik, udvari oldaláról Günther Müller a Naumann-nal 1929-ben kiadott „Höfische Kultur“-ban, de műve inkább részletező, mint synthetikus, keveset foglalkozik a korszak általános lényegével, de úgy látszik, egyetemes mozgalomnak fogja fel, mely a renaissance-ból nő ki, a reformációban és reformkatholicizmusban tör ki, s alapjelleme, hogy benne a voluntarizmus és intellektualizmus egyidejűleg tevékenyek.

Ez az irodalmi áttekintés távolról sem teljes. Csupán a legjelentékenyebb, tartalmi vagy metodikai irányváltozást jelentő műveket mutattuk be egészen vázlatosan, alapfelfogásuk kiemelésével, tárgyi fejtegetéseik teljes — kénytelen — elhanyagolásával. Célunk a barokk szellem lényege körüli vita ismertetése volt. Ezért nem foglalkoztunk azokkal a munkálatokkal, melyek részletkérdésekre vonatkoznak, — még a synaesthesia barokk formájáról is jelent meg dolgozat — sem azokkal, melyek bár általános korszemléletet fejtenek ki, de valamelyik bemutatott szerző nyomán járnak. A barokk magyar irodalmát is ezért nem vesszük részletesebben szemügyre, bármily nagyértékű előmunkálatokat hajtottak már végre a magyar barokk-kutatás terén. A teóriát is érintő művek közt időrendben első Horváth János „Barokk ízlés irodalmunkban“ című tanulmánya (Napkelet 1924), melyben a külföldi kutatások által kidolgozott kategóriák segítségével elemzi Pázmány és Zrínyi stílusát és finoman különíti el két barokk típust. Koszó János kétszer is foglalkozik „Az irodalmi barokk“ és „Rokoko“ címen (Napkelet 1925, 1927) kritikai dolgozataiban a német barokk-felfogásokkal és kijelöli a magyar vonatkozásokat. Nagy László 1929-ben megjelent disszertációja „Gyöngyösi és a barokk“ viszonyát vizsgálja. Az eredményes, érdemes munka a korszak lényegét is iparkodik megragadni, de itt már szemmel láthatólag beleveszett a külföldi elméleti útvesztőbe, s éppen ezért egy igen merev és egyszerűsítő szemléletbe kapaszkodik. Nagyarányú, alapvető synthetikus kép a Szekfü Gyuláé „Magyar történet“-e hatodik kötetében a XVIII. század magyar barokkjáról. Ami az elméletet illeti, ő a bajor, osztrák és magyar kultúrterületet tekinti és itt a barokkot az ellenreformáció formájának tartja. Az ő barokk-fogalmát bírálja két kritikusa, Asztalos Miklós és Szabó József (Protestáns Szemle, 1932); Mihályi Ernő főként Weisbach nyomán halad (Egy kis polémia Croceval a barokról 1931), Gerevich Tibor abban

a tanulmányban, melyet a Hóman Bálint szerkesztette „A magyar történetírás új útjai“-ban írt, azt tartja, hogy „A XVII. és XVIII. század szellemi és művészeti mozgalmainak csak egy része volt barokk”, „gyökeresen olasz stílusnak” nevezi és így, minthogy Itáliában sem reformáció, sem ellenreformáció nem volt, a barokkot katolikus művészetnek tekinti, mely „csak Olaszországon kívül, tehát másodlagos életformájában vált az ellenreformáció propagandájának kísérőjévé, bár ott sem ez volt egyedüli életfunkciója, nem volt stílusalakulásának fontos tényezője”. Azt írja, hogy „a barokk nyugtalansága, pátosza, túlzása, túlfűtöttsége csak egy része az ú. n. barokk korszak teljes stílustörekvéseinek. A barokk csak szükségelnevezése egy gazdagon szétágazó művészeti korszaknak”.

A bemutatott művek érdemi bírálatába sem mentünk bele, mert ha ezt megtettük volna, messze túllépjük kiszabott terünket. Ezekben a dolgozatokban mindben van helyes és helytelen megállapítás, termékeny teoretizálás és egyoldalúság, túlzás egyaránt. Teljes egészében vagy kiegészítés nélkül nyilván egyik sem állhat meg. Egyelőre csak előkészületeit láthatjuk bennük a synthesisnek. Ez a barokk-irodalom a legnagyobb forrongást mutatja. A vélemények nemcsak a barokk lényege nagy problémája körül nem tudnak megegyezésre jutni, de nincs egyetértés nem egy stílárís saájtság, kulturális jelenség vagy számos történeti személy „barokksága” kérdésében sem. Nem is beszélve olyan lényeges kérdésről, mint a barokk viszonya a vallással, mind a benső religiózítással, mind a korabeli egyháztörténeti fejlődéssel, a katolicizmussal és protestantizmussal.¹ Sajnos, nincs terünk az ellentétek összegezésére, az olvasóra kell bízunk ennek elvégzését irodalmi áttekintésünk alapján. A legnagyobb nehézséget, az egész zavar forrását nyilván egy szerencsétlen tudományfejlődési tény fakasztotta, maga a „barokk” kifejezés. Ez az újklasszicizmus gúnyszava volt a megelőző stílussal szemben. A tudomány aztán egyszerűen átvette. Eleinte csak a XVI—XVIII. századok egyik stílustörekvéseire értették, mellette megkülönböztettek másokat is, mint a francia klasszicizmust vagy a holland naturalizmust. Majd a metodika finomodásával és a szemlélet tágulásával észrevették rokon vonásokat, korszerű egyezéseket a különböző stílustörekvések között is és az egész korszak művészetére alkalmazták a barokk kategóriát. A helyzet tovább is bonyolódott, amikor ugyanazokat a stílárís vonásokat, amelyeket eddig a festészetben vagy plasztikában és architektúrában állapítottak meg, felismerték a költészet és a zene formáiban is, s még inkább, amikor mindezen formai jelenségek forrását a „barokk” világnézet, majd embertípus mélyében találták meg. Így aztán az történt, hogy nemcsak a korszellem lényegének amúgy is nehéz kérdésével küzd a tudomány, hanem küzd a szerencsétlen helyzettel is, amit ez a terminológiai egyenetlenség idézett fel.² E pillanatban zavar uralkodik afelől is, hogy a „barokk” művészet-

¹ Erről a vitáról részletesen írok *Protestáns Szemle*, 1932., 623. sk. 11.

² Véleményünk szerint ezek a bajok nemcsak a barokknál, a történettudomány sok más fogalmánál (romantika, renaissance, patrimonális állam, kapitalizmus stb.) is megtalálhatók. *A szerk.*

történelmi, általános kultúrtörténelmi, sőt kultúrfilozófiai kategória-e. Használják ilyen és olyan értelemben egyaránt, gyakran ugyanazon szerző is. A legjobb volna teljesen elvetni ezt a kifejezést, hiszen ma már úgysem tartjuk „barokknak — a szó eredeti gúnyolódó értelmében — azt a stílust vagy azt a korszellemet. Vagy pedig fenn kellene tartanunk e műszót kizárólag annak a művészeti iránynak a megjelölésére, amelyre valóban legelőször is alkalmazták, amint Gerevich Tibor is teszi. S az egész korszak megnevezésére aztán — ha már jobb kifejezés nem alakult ki — használhatnánk „a barokk korszak“-ot, értve rajta azt az időt, amelyhez — többek közt — a „barokk“ művészeti irány is tartozott. Mert pl. Flemming vagy Jóéi módjára csak XVII. századról beszélni, aligha volna tanácsos, hiszen ez a szellem-történeti időegység nem 1600-tól 1700-ig tartott.

Ami mármost az egész korszak szellemi lényegének a kérdését illeti — bármint nevezzük is el — akármekkora is a vita heve és az ellentétek nagysága, — melyek forrása nagyobbára abban kereshető, hogy a lényegfogalmat az dönti el, milyen természetű és milyen tág vagy szűk körű tárgyból indul ki a fejtegetés —, a kialakulás iránya talán már megpillantható. A történet fejlődés, változó folytonosság; jelenségeit, szakaszait csakis mint fejlődési mozzanatokot érthetjük meg. Egy korszak mindig ered valahonnan, a megelőzőből és tart valahová, a következőbe, ha természetesen megvan is a maga önértéke és közvetlen a viszonya Istenhez. A barokk korszakát is tehát fejlődéséből kell megértenünk, eredetéből és következményéből. Genetikus szemlélettel foghatjuk csak fel lényegét. A lényeg pedig nem lehet racionális alakulat, nem lehet még csak kész, formált jelenség sem, mert a történetet az élet éli, az élet legmélyebb lényege pedig nem racionális. Nem találjuk meg tehát egy korszak igazi lényegét semmiféle objektív kulturális alkotásának a tudatos formatörekvéseiben vagy racionális tartalmában, nem még világnézetében sem, hanem csakis abban az irracionális, formátlan alapon, melyből a formák és gondolati képletek kisarjadnak, s melyet legtalálóbban „életérzés“-nek nevezhetünk. Úgy véljük, csakis ennek a metodikai belátásnak az alapján vezethet végső eredményhez a kutatás.

Joó TIBOR