

A marxista tudomány a stílusok kérdésével keveset foglalkozott, gyakran megkerülte azt, sőt hangot adott a stílusvizsgálattal szembeni bizalmatlanságának is. Vulgarizált formában egyenesen az a látszat keletkezett, mintha a stíluskutató, a stílustörténeti vizsgálat eleve polgári, idealista, szellemtörténeti eltévelyedés lenne, amellyel szemben a marxista tudósok és kritikusok a stílusokat mint formalista jelenségeket, illetve a stíluskategóriákat mint formális fogalmakat, mellőznie kell. Igaz — a gyakorlatban erre inkább csak az esztétikai szempontú munkákban került sor, hiszen a történeti jellegű kutatások a stílusok kérdését nem kerülhették ki.

A teoretikus és a történeti szempontú tanulmányokban megkezdődött így a stílusok problémájának különböző kezelése, ami odavezetett, hogy ellentét támadt a marxista tudomány elmélete és gyakorlata között: művészet- és irodalomtörténetírásunk a stíluskategóriákat nem nélkülözhetette, esztétikánk és irodalomelméletünk viszont nem akart, vagy nem tudott velük mit kezdeni.

Ez a felemás helyzet kettős veszély forrása lett. Egyesek szemében a polgári tudomány stílustörténeti koncepciója és módszere változatlanul időszerűnek tűnt, s így formalista és szellemtörténeti elvek valóban visszalopakodhattak a marxista irodalom- és művészettörténetírásba. Mások viszont gyanakvással szemlélték és a szellemtörténet vádjával illették azokat a törekvéseket is, amelyek az egyes stílusok lényegét, szerepét következetesen a történelmi materializmus szellemében igyekeztek meg világitani.

Mindez szükségessé és időszerűvé teszi a kérdés új módon való felvetését és megközelítését.

A stílus kategóriák egy-egy történetileg meghatározott stílus mellett többnyire a művészetek bizonyos gyakran visszatérő sajtóságainak a jelölésére is alkalmasak. Jelentékeny részük, például a manierizmus, a realizmus, az expresszionizmus stb. már etimológiailag is magában hordja e kétféle értelmezés lehetőségét, sőt elkerülhetetlenségét. De nem kivételek azok a stíluselnevezések sem, melyek — mint a gótika vagy a barokk — eredeti jelentésüket tekintve ugyan semmitmondók, vagy nem a lényegét fejezik ki, de amelyeket a tudomány már olyannyira gazdag tartalmú fogalmakká fejlesztett, hogy az adott történeti stílusrendszeren túl a stílusjelenségek egyes típusait is jelenthetik.

Egy szigorúan történeti és egy formális-tipológiai szóhasználat kettősségének alapvető okát magukban a stílusokban, azok természetében kereshetjük. Egy új stílus sohasem független az előzőktől, illetve a megelőzők egész sorától, hanem bizonyos mértékig szintetizál, magába foglalja korábbi stílusok számos elemét. A barokkban például könnyű kimutatni a gótikára, a reneszánszra, a manierizmusra, vagy akár a hellenisztikus és késő antik művészetre emlékeztető vonásokat, anélkül, hogy ezek a barokk önálló stílus voltát kétségessé tennék. De ugyanígy valamennyi stílusban megtalálhatjuk számos későbbi stílus előhírnökét is. Hogy megint a barokkot említsem, nem nehéz a barokk képzőművészeti vagy irodalmi alkotásokban olyan stílussajátságokat felismerni, melyek majd a romantikára, a realizmusra, vagy akár a szürrealizmusra lesznek jellemzőek. Lássunk erre a jelenségre egy konkrét példát.

Kora bonyolult ellentmondásait a barokk gyakran csak különböző fikciókból kiindulva, merőben irreális témákat választva tudta kifejezni. Mivel azonban a barokk művészet jelentős részben propagandisztikus jellegű, s egyik célja az elhitetés, meggyőzés, a cselekvést érlelő hatás kiváltása, arra kellett törekednie, hogy a valószínűtlen téma a valóság látszatát öltse magára, hiszen egyébként a műnek nem volna hitele. Így jöhettek létre a barokk realiztikus, sőt gyakran naturalisztikus elemei, megvalósítva a barokk művészet egyik alapvető jellegzetességét: irreális téma, helyzet, kiindulópont és valószínűsége törekvő ábrázolás egységét. Számos barokk képzőművészeti vagy irodalmi műben ez utóbbi már annyira feltűnő, hogy sokan — felületesen nyúlva

a kérdéshez — hajlandók realizmust látni benne. A barokk festészet egyik óriását, Caravaggiot például olykor realistának nevezik, mert alakjait meglepő valóságghűséggel ábrázolja. Pedig ez a „realisztikus” emberábrázolás raffináltan kialakított irreális fényhatásoknak van alárendelve, s e két jelenség elválaszthatatlanul egybetartozik, egyik feltételezi a másikat. Caravaggio alakjainak valóságossága igazolja a valóságostól, természetestől messze elrugaszkodó megvilágításának a jogosultságát, e mesterséges-artistikus fények nélkül viszont az alakok megszűnnének élni, elvont papírmásé-figurákká silányulnának. Íme így jelentkeznek „realista” vonások egy barokk festőnél, de éppen a barokk ábrázolás érdekében, a barokk stílus követelményeként.

Néha annak vagyunk tanúi, hogy valamely stílus jellegzetes mozzanatai korábban, főként egyes műfajokhoz vagy témákhoz kapcsolódva jelennek meg. Így a szépprózának a váratlan fordulatokat, csodás és hihetetlen eseményeket, felnagyított hősokeket kedvelő régebbi ágaiban (pl. legenda, lovagregény, kalandregény stb.) a romantika egyes stílussajátságait véljük felfedezni. Az emberek, illetve a társadalom fonákságait — éppen azok közvetlen, idealizálástól mentes bemutatása révén — kinevetetni törekvő vígjátéknak, ennek a hétköznapi valósághoz régebben legközelebb álló irodalmi műfajnak a termékei viszont többnyire realistának tűnhetnek. Pedig Plautus, Machiavelli vagy Molière vígjátékait nem a stílus, az ábrázolásmód azonossága teszi némileg hasonlóvá Gogol valóban realista *Revizor*-ához, hanem a műfaj és a tematika adottságai eredményeznek rokon stílusjelenségeket az antik, a reneszánsz, a klasszicista és a realista vígjátékban.

A valóságnak áttételek, felnagyítás, idealizálás nélküli közvetlen ábrázolása, a mindennapi élet tipikus jelenségeinek és vonásainak bemutatása tehát az antik művészettől és irodalomtól kezdve gyakran megtalálható különféle stílusok elemeként, vagy bizonyos műfajok, témák következményeként, de a művészi ábrázolás egyik alapelvévé csak a XIX. században válik. A régebbi korokban kimutatható „realista” elemek ekkor válnak egy új stílus egyik fő sajátosságává, ekkor születik meg a realizmus stílusa. Ugyanez a törvényszerűség érvényes a többi stílusra is. Minden stílus a formai elemek sajátos rendszere, mely egy meghatározott művészi látásmódnak, ábrázolásmódnak a függvénye. A stílus átalakulására, új stílus keletkezésére akkor kerül sor, ha az írókban és művészekben gyökeresen megváltozik az ember

külső és belső világának, a társadalomnak, a természetnek a szemlélete, látásmódja. Ilyenkor a formai sajátságok újfajta elrendeződése, addig nem ismert rangsora, hangsúlya alakul ki s egyes korábban csak másodlagos, lappangó, más stílusoknak alárendelt elemek, túlsúlyra jutva, az új stílus jellegét alapvetően meghatározó jelenségekké lépnek elő.

Innen adódik a kettősség: a stílussajátságok különböző időkben, különböző okokból meglevő típusai egyúttal valamelyik történetileg elhatárolható stílusnak a rendszer-meghatározó alap-elemei. Így létezhetnek barokk, naturalista; impresszionista stílus-elemek, és van barokk, naturalista, impresszionista stílusrendszer. S ez elkerülhetetlenül előidézi a stílusterminusok kétféle használatát, melyet alig tudunk teljesen kiküszöbölni. Bizonyos jelenségek meghatározása érdekében ugyanis olykor nehéz elkerülni, hogy reneszánsz vagy barokk irodalmi alkotások vizsgálatakor ne emlegessük azok egyes „realista” elemeit, hogy a manierista Grecónál ne hivatkozzunk expresszionista mozzanatokra és így tovább. Bár jobb az ilyen szóhasználatot a félreérthetőség elkerülése, a világos és egyértelmű fogalmazás érdekében mellőzni, vagy pedig inkább „realisztikus”, „expresszionisztikus” vagy „barokkos jellegű”, „naturalizmusra emlékeztető” stb. fordulatokkal élni, a fődolog, hogy a művészettörténészek és irodalomtörténészek tudatában ne keveredjen össze a két jelenség, ugyanannak a fogalomnak két értelme.

Nagyobb nehézséget okozott, sőt a tisztán látást akadályozó terminológiai zűrzavarra vezetett, hogy egyes alapvető stílus-kategóriáknak létrejött még egy harmadik értelmezése is: a barokkot, a klasszicizmust, a romantikát, a realizmust különböző elméletek esztétikai kategóriákká változtatták. A stílusfogalmaknak ez az átminősítése a polgári tudományban gyökerezik s kiindulópontja egyes modern stíluselméleteknek.

A polgári tudomány számos képviselője a művészetek egész történetén át két nagy stílus állandó váltakozását véli felismerni. A történeti fejlődés során kialakult igen sok stílusnak két egymást váltogató alapstílusra való redukálása annak nyomán vált lehetségessé, hogy a különböző stílusok — mint fentebb láhattuk — valóban magukban foglalnak olyan elemeket, melyek más stílusokban is jelen vannak, vagy éppen uralkodnak. Már maga Wölfflin, miután zseniális elemzéseivel a reneszánsz és a barokk stílus számos alapvető formai sajátságát megragadta, hamarosan

észrevette, hogy a kérdéses formai elemek más korokban, a reneszánsz és a barokk stílus történeti keretein túl, szintén megtalálhatók. Így látszólag logikusan jutott el ahhoz az állásponthoz, hogy a reneszánszban, illetve a barokkban felismert stílusrendszerek tulajdonképpen két nagy örök művészeti stílus történeti megnyilvánulásai. A stílusrendszerek e történetitlen általánosítása megnyitotta az utat az eklektikusan összeválogatott tényekre, összefüggéseikből önkényesen kiragadott stílusjelenségekre támaszkodó újabb meg újabb tetszetős stíluselméletek előtt. Ennek során tág tér nyílt bonyolult elméleti konstrukciókra és szellemi zsonglőrködésre egyaránt. Egymás után születtek meg azok a teóriák, melyek a művészet és irodalom történetének lényegét a klasszika és romantika, a barokk és klasszicizmus vagy a romantika és realizmus örök harcában, korszakról korszakra egymás felváltásában próbálták megragadni. Így azután vagy a reneszánsz és a klasszicizmus váltak az örök realizmus történeti megjelenési formáivá, vagy pedig a reneszánsz és a realizmus lettek a klasszika történeti inkarnációi. Másrészt hol a gótika és a barokk jelent meg mint az örök romantika része, hol pedig a gótika és a romantika lettek az örök barokk megnyilvánulásai.

A stílusok, pontosabban két alapstílus ily módon átalakult két esztétikai alapprincípiummá, a művészetek két egymással ellentétes esztétikai arculatává. Az esztétikai kategóriává transzformált stílusfogalom pedig végül ellentétbe is kellett hogy kerüljön eredeti történelmi értelmével, amint azt például az „örök barokk” egyes teoretikusainál, mint Eugenio d’Orsnál láthatjuk (*Du Baroque*, 1936). D’Ors annyira kitágította, általánossá tette, olyan elvont s bármely korban fellelhető ideológiai-esztétikai-pszichológiai jelenségkomplexussá hígította a barokk fogalmát, hogy az már alig hasonlított történetileg meghatározott eredeti értelmére. Miközben a barokkot megelőző és követő korszakok számos alkotására és alkotójára ráillett d’Ors barokk-fogalma, addig a valóban barokk irodalom és művészet sok megnyilvánulása viszont kirekedt belőle. A stílusvizsgálat ezen az úton végül elpusztítja önmagát: a stíluselméletből két tendencia, két esztétikai elv állandó örök harcának ahisztórikus koncepciója lett.

E harcban az ilyen elméletek kidolgozói sohasem pártatlanok. A két stílusnak, illetve az ezekből kifejlesztett két esztétikai alapelvnek a dualizmusába értékelő szempontot visznek bele, s rokonszenvükkel a nekik tetszőt övezik. A két stílus vitájából, anta-

gonizmusából így végül a jó és rossz művészet ellentéte bontakozik ki, melynek keretében valamelyik stílus elnevezése a jó, az igazi művészet esztétikai értékfogalmává magasztosul. Az „örök barokk” megszállottjai végeredményben az általuk értékesebbnek ítélt művészi alkotásokat sorolják barokk fogalmuk hatálya alá, értékelésük szempontjait pedig világnézeti és ízlésbeli kötöttségeik határozzák meg. A formalisztikus-szellemtörténeti elméletek azért szeretik piederesztálra emelni és a művészet pozitív oldalának kikiáltani a történetiségétől megfosztott, s esztétikai érték-kategóriává emelt barokkot (vagy újabban egyesek a manierizmust), mert a barokk, barokkos stílusjelenségekben s az ezekkel összefüggő ideológiai nézetekben egyes XX. századi világnézeti és stílustörekvések előzményeit vélik felismerni. D’Orst és társait saját — a burzsoázia hanyatló szakaszának megfelelő — ideológiájuk és ízlésük irányította barokk-konceptiójuk kialakításakor, de jól jegyezzük meg: előfutárunkká nem a történetileg adott rendszerként felfogott barokk művészetet nyilvánítják, hanem egy — bizonyos barokk jelenségekben önkényesen konstruált — időtlen, örök „barokk”-ot. Mindez a legteljesebb szubjektivitásnak enged teret, s így a két stílusnak, illetve esztétikai elvnek az állandó kettősségéről szóló elmélet végül is egy korhoz kötött hanyatló világnézetnek, ízléstípusnak és stílustörekvésnek jól álcázott, a tudományosság álruhájába öltöztetett igazolásával, apológiájával azonosul.

Ha a stílustörténet eltorzításának, a stíluselmélet ahisztorizálásának itt bemutatott menetét figyelemmel kísérjük, lehetetlen nem észrevennünk, hogy analóg elemeket találhatunk abban az elméletben is, mely a művészetek problematikáját a realizmus-antirealizmus formulára redukálja. Igaz persze, hogy a művészetek fejlődésének realista és antirealista irányok örök harcaként való felfogása, melyet nálunk Lukács György, a Szovjetunióban pedig többek között Lukács egyik mestere, Lifsic, valamint Nyedosivin magyarra is lefordított könyve képviselt, első sorban a tartalom oldaláról közeledik a műalkotásokhoz, s így látszólag merő ellentéte a formalista-szellemtörténeti konstrukcióknak. Mégis a hasonlóság szembeszökő. Hiszen ez az elmélet is a művészetek valamelyik, történetileg meghatározott stílusrendszerét veszi alapul, s arra a jelenségre támaszkodva, hogy realista stíluselemek a legkülönbözőbb korokban, más stílusoknak alárendelve is megtalálhatók, a realizmus kategóriáját egy-

részt ahisztorikusan általánosítja, másrészt esztétikai érték kategóriává emeli. Bár a történeti értelmétől megfosztott realizmus egy helyesen felfogott esztétikai kategóriával, a valóság hiteles tükrözésének marxista esztétikai alapelveivel azonosult, az örök realizmus koncepciója a legfontosabb pontokon mégis a formalista-szellemtörténeti elképzelésekéhez hasonló „eredményekre” vezetett.

A realizmus-antirealizmus dualizmusa alapján is kialakult egy az előbbieknél tapasztalható séma: a reneszánsz, a klasszicizmus realista irányokká, a barokk, a romantika, a különböző modern művészi irányok pedig antirealistákká minősültek. Sőt további lépésként itt is sor került a történeti stílus kategóriák teljes felbontására, hiszen pl. a reneszánsz alkotásainak jelentékeny része nem felel meg a lukácsi realizmus kritériumainak, viszont pl. a romantika alkotásai sem mindenestül „antirealisták”. Irodalmi példánknál maradván a romantikus Hölderlint ezért klasszicistának, a szintén romantikus Walter Scottot, a naturalista Zolát vagy a szimbolista Adyt pedig realistának kezdték nevezni. E nyilvánvaló ellentmondásokat végül Nyedosivin azzal a furcsa eljárással próbálta feloldani, hogy a romantikus művészet forradalmi szárnyát, a forradalmi romantikát, egyszerűen a realizmus egyik válfajának nyilvánította. Mivel a történeti stílus kategóriák így egyrészt feleslegessé váltak, másrészt útban voltak, a legcélszerűbb volt azokat egyszerűen polgári-formalista találmányoknak bélyegezni és elutasítani.

Lukács és Nyedosivin „örök realizmus”-elmélete, bármennyire is a valóság tükrözésének a kérdését igyekezik a középpontba állítani, a szellemtörténeti konstrukciókhoz hasonlóan szintén egy ízlés, illetve egy történetileg keletkező és elmúló stílus alapján értékeli. A marxista esztétika egyik alapelveként a történelem egyik nagy stílusának a fogalmával összekeverve, akaratlanul is azt nyilvánították a valóság hiteles művészi tükrözésének, amiben az adott stílus sajátosságai többé vagy kevésbé felismerhetők voltak — más szavakkal: azt minősítették realistának, ami az adott ízlésnek, mégpedig egy múlt századi, de ma már elavult, konzervatív ízlésnek megfelelt. Tehát akárcsak a szélsőséges szellemtörténész d’Ors „örök barokk” elmélete, az „örök realizmus” doktrínája is egy korhoz kötött ízlés-típus, stílusirányzat igazolása lett. De nem a proletárforradalmak korának a művészi törekvése lett a mérce, hanem a polgárság klasszikus korának az

ízlése. Lukács és követői a burzsoázia hanyatló ízlésével, s művészi útkereséseivel nem egy új, éppen születő és kibontakozó művészet szempontjait szegezték szembe, hanem a burzsoázia teremtő korszakának a maga korában páratlan remekműveket létrehozó, de ma már elavult ízlését és stílusát. Így azután a realizmus koncepció minden marxista szándék ellenére számos esetben éppen a szocialista irodalom és művészet ellen fordult. Ismeretes Lukács Györgynek Brecht elleni támadása, a József Attila költészetével szemben sokáig megnyilvánuló tartózkodás, vagy művészeti téren Derkovits elmarasztalása, s nagy szocialista művészeinkkel szemben — a realizmus címen — a millenniumi uralkodó osztályt dicsőítő, illetve a Horthy-kor kegyeit élvező harmadrangú művészek példaképpé emelése.

Hiába állította tehát a lukácsi realizmus-elmélet a formalista-szellemtörténeti stíluselméleteket látszólag a fejükről a talpukra, az eredmény hibás maradt. Ez már csak azért is szükségszerű, mert mind a kettő végső fokon Hegel egyik kevésbé szerencsés tételére, a klasszika és romantika örök harcának Schlegeltől átvett és általa továbbfejlesztett formulájára vezethető vissza. A Wölfflintől d'Orsig ívelő stíluselméletek a hegeli koncepció szubjektív idealista-formalisztikus-szellemtörténeti eltorzításai. A realizmus-antirealizmus antagonizmusának az elmélete viszont a hegeli formula materialista továbbfejlesztésére irányuló kísérlet, amely azonban akaratlanul is közeli rokonságban marad annak objektív idealista korszerűsítéseivel. Ez utóbbiak jellegzetes példája Benedetto Croce esztétikája, amely a poesia — non poesia formulával próbálja tisztázni a művészetek alapproblematikáját. S mivel a neohegeliánus Croce ugyanannak a múlt századi ízlésnek az alapján áll s ugyancsak a múlt századi realista stílust kedveli, mint Lukács neohegeliánus gyökerű esztétikája, értékeléseik — a köztük levő minden nézetkülönbség ellenére is — többnyire azonosak: konzervatív nézőpontból idegenül állnak a modern művészetek előtt, a múltra vonatkozóan pedig, ami a lukácsi elmélet szerint realista, az Croce szerint általában a „poesia” pozitív kategóriájába tartozik, az „antirealista” jelenségek pedig Croce esztétikájában többnyire „cattivo gusto” (rossz ízlés) címen kerülnek elmarasztalásra. Jellemző, hogy az olasz szellemi életben Croce és Lukács esztétikai nézetei könnyen és gyakran keverednek, s Croce számos tanítványa ma a lukácsi esztétikát képviselve törés nélkül folytatja munkássága eredeti irányát. A Cro-

ce nézeteivel folytatott marxista polémia pedig Olaszországban minduntalan átcsap Lukács bírálatába.

A hegeli klasszika-romantika formulára épülő, azt továbbvivő szubjektív idealista, objektív idealista és materialista igényű elméleteket egymás közelébe vonja és egy következetes marxista koncepciótól egyaránt megkülönbözteti történetietlenségük. Akarva-akaratlanul valamennyien egy történetileg korlátozott érvényű ízlés, illetve stílus szempontjait emelik az esztétikai értékelés kritériumává, s hogy a múltra vonatkozóan ez igazolást nyerjen, a művészeti és irodalmi alkotásoknak eredeti összefüggéseikből kiragadott, ahisztorikus tárgyalására kényszerülnek. S ebben a vonatkozásban a marxista esztétikának az örök realizmus elvére épülő iránya nemcsak a Croce-típusú objektív idealista esztétikákkal, hanem gyökereit és módszerét tekintve még a d'Orsféle szélsőségesen szellemtörténeti elméletekkel is rokonságban áll.

Íme, a stílusok fontosságát tagadó és történeti szerepüket az esztétikai vizsgálatban mellőző „marxista” álláspont nem is olyan egyértelműen és következetesen marxista. Márpedig éppen a realizmus-antirealizmus téziséből kiinduló esztétika tekintette a stílusvizsgálatot eleve valami ideológiai eltévelyedésnek, a marxista művészet- és irodalomtörténetírástól idegen jelenségnek. Ez a stílusellenes esztétika csak az *ahisztorikus* polgári *stíluselméletekkel* szállhat jogosan vitába, azok formalisztikus esztétikai alapprincípiumával a marxista tükrözési elméletet állítva szembe, — bár ezt a harcot sem képes következetesen végigvinni, mivel azok másik fundamentális tévedésében, a művészet és irodalom problémáinak történetietlen megragadásában maga is osztozik. Mikor azonban a polgári *stílustörténeti koncepcióval* kerül szembe, akkor polémiaja már Janus-arcú: nemcsak a stílusok formalista-szellemtörténeti felfogása ellen irányul, hanem azok történeti jelenségként való elismerése ellen is. S néha éppen ez az utóbbi mozzanat a döntő: nem annyira a marxista tükröződési elmélet vitája folyik a formalista polgári felfogással, hanem egy hegelianus, konzervatív és ahisztorikus álláspont küzd a művészet és irodalom kérdéseinek történeti szempontú felfogásával.

Az eddig elmondottak a polgári stílustörténet következetes bírálata elől igyekeztek elhárítani az akadályokat. A stílusok nem esztétikai értékfogalmak, hanem történeti kategóriák, nem örök létezők, hanem bizonyos törvényszerűségek szerint keletkező és el-

haló jelenségek. A stílusok kérdését tehát csak történetileg lehet helyesen megközelíteni, s ezért a polgári stílustörténeti koncepcióval nem lehet egy a művészetek és az irodalom problémáit ahisztórikusan megközelítő „marxista” álláspont alapján vitatkozni. Még kevésbé lehet a stíluszempontú polgári felfogással egy a stílusok fontosságát tagadó és szerepüket mellőző „marxistát” szembeállítani. A polgári tudománnyal nem azért kell vitába szállnunk, mert a stílusokat a művészet és irodalom lényeges jelenségének tartja, hanem mert azokat hamis, idealista módon értelmezi — még akkor is, ha szigorúan történeti szempontokat érvényesít vizsgálatukban. A marxista irodalom- és művészettörténet nem általában történeti szemléletet és az egyes kérdéseknek bármiféle történeti megközelítését kívánja, hanem a dialektikus és történelmi materializmus alkalmazását, egy következetes marxista történelemszemlélet érvényesítését. Az alábbiakban a polgári stílustörténeti elvnek marxista történeti szempontú bírálatára teszünk kísérletet, s ezen keresztül a stílusvizsgálat helyének meghatározására a marxista kutatásban.

2.

A stílustörténeti szempontot és módszert a művészettörténet hozta létre, mivel a stílusjegyek az építészetben és a képzőművészetekben a legszembeötlőbbek. Az irodalom- és zenetörténet a művészettörténet példája nyomán kezdte az irodalom és a zene fejlődését szintén az egymást felváltó stílusok sorozatában megragadni, bár az irodalomtudományban a stílustörténeti elvnek és különösen a művészettörténeti stílusfogalmak átvételének mindvégig számos ellenzője maradt. Mégis a történeti szempontú polgári kutatásban ma már általánosnak mondható a stílustörténeti elvnek a diadala: a művészettörténeti, irodalomtörténeti és zenetörténeti összefoglalások, szintézisek csaknem mind a stílusok alapján rendszereznek, periodizálnak és a történeti fejlődés során egymást felváltó stílusokból igyekeznek megérteni és megmagyarázni az egyes művészetek problémáit. A különféle stílustörténeti elképzeléseket tekintve a polgári tudományban természetesen igen nagy a tarkaság s arra nincs itt mód, hogy a különböző árnyalatú felfogásokkal külön-külön szálljunk vitába. Elég ha most csak egy olyan elvi jelentőségű tanulmányra hivatkozom,

mely világosan összegezi és rendszerezi a mai polgári tudomány stílustörténeti álláspontjának legfőbb tételeit. C. J. Friedrich *Style as the principle of historical interpretation* című dolgozatára gondolok, melyet már csak azért is bízást a mai polgári álláspontot reprezentáló megnyilatkozásnak tekinthetünk, mert a nyugati tudomány egyik legnagyobb súlyú, s nemzetközi igényű esztétikai orgánumban, a *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* című amerikai folyóiratban jelent meg (XIV. köt. 1955.).

Friedrich a művészetek fejlődésének fő tényezőjét a stílusokban, illetve az egymást felváltó stílusok sorozatában látja. A művészetek története e szerint a stílusok egymásutánjának a története, minden egyes stílus a művészetek valamely korszakát jelenti, reprezentálja. Sőt nemcsak a művészetét, hanem a történelemét is: a történelem maga is stíluskorszakok sorozatában ragadható meg. A stílus tehát nemcsak egy-egy kor művészetének lesz a lényege, hanem egy-egy kor történetének is. Ezt fejezi ki a tanulmány címe is: „a stílus mint a történeti interpretáció elve”. E koncepció szerint a történelem minden jelensége levezethető a stílusból, a stílus maga viszont már nem magyarázható semmiből. Friedrich sorra vesz minden lehetőséget az egyes stílusok keletkezésének megvilágítására — beleértve a stílusok keletkezésének szociológiai magyarázatát is —, de valamennyiről megállapítja, hogy használhatatlan. Így arra a következtetésre jut, hogy a tudománynak a stílusokkal kapcsolatban végleg el kell vetnie a „miért” kérdését, s azokat egyszerűen „a teremtés misztériumának” részeként kell felfognia. Ez az isteni eredetű stílus természetesen esztétikai norma is egyúttal, „a szépség megvalósítására irányuló részleges kísérlet”. Azért részleges, mert történeti alapon állva, egyik stílust sem emeli a másik fölé (hiszen mind-egyik Isten adománya!), egy stíluson belül viszont a művészi érték az adott, érvényben levő stílus tiszta, tökéletes megvalósulásával függ össze. A reneszánsz legjobb művei tehát a legtisztábban reneszánsz művek, a barokké a legtökéletesebben barokk alkotások és így tovább. A stílus tehát relatív értékkategória: az adott korra vonatkozólag az esztétikai értékelés kulcsa. Így azután van tökéletes és tökéletlen, vagy egyszerűen jó és rossz romantika, ami a romantika korára vonatkozólag annyit jelent, mint művészileg értékes vagy értéktelen. Hogy azonban meg lehessen határozni, mi az egyes stílusok tökéletes megvalósulása, minden stílus lényegét valamely formulára, valamely alapelvre

kell visszavezetni, s eme alapelv, alapvető korszakélmény legtökéletesebb formái kifejeződése lesz a stílus tiszta megnyilvánulása. A barokk stílus „lényegét” például a „the cult of power”-ben, a hatalom élményében és kultuszában véli megtalálni.

Friedrich és általában a mai nyugati tudomány álláspontja szerint tehát a transzcendens eredetű s lényegét tekintve egyetlen formulára visszavezethető stílusok a művészet, sőt a történelem fő mozgatói, s interpretációjának, megértésének, valamint értékelésének kulcsai. A polgári tudomány a stílusok történeti felfogásában tehát éppoly szubjektív idealista, formalista és szellem-történeti irányt követ, mint azok ahisztorikus általánosításakor.

A polgári stílustörténeti koncepció kritikájakor először azzal a kérdéssel kell szembenéznünk, hogy vajon jogosult-e a művészetek és az irodalom történetének a stílusok szerinti rendszerezése, a stílusok történeteként való felfogása. Ez az elképzelés abból indul ki, hogy az egyes történeti stílusrendszerek egyenrangúak, s így a művészetek történetének az egymást felváltó stílusok sorozataként való megragadásával azok bonyolult problematikáját egy egységes alapelvre sikerült visszavezetni. A stílusok azonban csak formalisztikus szemlélet esetén egyforma minőségűek, csak mint a formai elemek sajátos rendszerei egyenrangúak. Mihelyt azonban a mögöttük levő mondanivalóval, a létrejöttüket előidéző vagy befolyásoló gazdasági-társadalmi tényezőkkel szembesítjük őket, akkor nyomban kiderül, hogy a stílusok nem egynemű jelenségek, hogy határozott különbséget kell tennünk a különböző stílus-típusok között. Mindenekelőtt az egyetemes vagy korstílusokat, a stílusváltozatokat és stílusirányzatokat kell egymástól elválasztanunk.

Egyes stílusok, mint a reneszánsz, a barokk, a klasszicizmus, a romantika valamennyi művészeti ágban, nemcsak a képzőművészetekben, hanem az irodalomban és a zenében is egyaránt és egyidejűleg felismerhetők. Sőt megfelel nekik egy-egy nagy történelmi korszak is, megfelelő ideológiákkal, életformákkal. Nemcsak a művészeteknek van reneszánsz és barokk korszaka, hanem az európai kultúra egész történetének is, ezek tehát nemcsak stílusfogalmak, hanem művelődéstörténeti kategóriák egyúttal. Ugyanígy a romantika stílusa is egy egész nagy művelődéstörténeti korszak-egység reprezentálója, művészi-formai vetülete. S e tekintetben teljesen közömbös az elnevezés eredete. A reneszánsz fogalma például nem mint stílus-, hanem mint művelődés-

történeti kategória jött létre, a barokk tudományos fogalmát viszont mint stíluskategóriát dolgozták ki előbb, és a művészet-történetből vette azt át a művelődéstörténet. A romantika sem mint stíluskategória jelent meg, hanem mint egy új életszemléletet, életérzést, a XIX. század elején fellépő pszichológiai magatartást jelölő terminus, melyet azután az ezekkel adekvát történet szemléletre, filozófiára és stílusra is alkalmaztak.

A klasszicizmus kategóriája szintén egy egész művelődéstörténeti korszak stílusát jelenti, s csak annyiban különbözik az előbbi háromtól, hogy míg a reneszánsz, barokk és romantikus művészeteknek megfelel egy olyan ideológia, vagy pontosabban az ideológiáknak egy olyan csoportja, melyet a tudomány immár hagyományosan reneszánsz, barokk, illetve romantikus jellegű ideológiának, ideológiai irányzatoknak szokott nevezni, addig klasszicista ideológiákról, klasszicista filozófiáról nem szoktunk beszélni. Pedig a klasszicista művészetnek szintén megfelel az ideológia- és filozófiatörténetnek egy világosan meghatározható korszaka; a racionalizmus és a felvilágosodás melyeket — ha tesszük — a klasszicizmus filozófiáinak is nevezhetnénk —, de ugyanúgy a klasszicizmust a racionalizmus és a felvilágosodás stílusának. A klasszicizmus tehát éppúgy az európai kultúra fejlődésének egy nagy korszakával vág egybe, mint a barokk vagy a romantika, s így az már közömbös dolog, hogy ez a stílusfogalom tudatunkban és szóhasználatunkban túlságosan a formai oldalt jelenti, s ezért a vele adekvát ideológiák, valamint művelődéstörténeti jelenségek jelölésére kevésbé alkalmas. Ez semmit sem változtat a kérdés lényegén, mivel magukat a dolgokat, az objektíve létező jelenségeket és összefüggéseket kell szem előtt tartanunk, nem pedig a tudományos terminológia alakulásának a szélsőét.

A román és a gótika egy lényeges ponton már különbözik az előzőektől. Nem arra gondolok, hogy az irodalomtörténetben pontosan körvonalazott román és gót stílusról nem szoktunk beszélni, mivel a román, illetve gótikus periódusokat egyidejű, hasonló törekvéseket kifejező irodalmi korszakokat az irodalomtörténet is megkülönböztet. Itt tehát megint csak a terminológia-használat véletlen alakulásáról van szó. A lényeges különbség abban áll, hogy bár mindkettő egybeesik egy-egy művelődéstörténeti szakasszal, ezek a szakaszok nem képezik az európai kultúra történetének olyan alapvető korszakegységeit, mint például

a reneszánsz vagy a barokk. A reneszánsz kultúra nem a „gótikus” kultúrát váltotta fel, hanem a középkorit, legalábbis a középkornak azt a nagy egységét, amely körülbelül a X–XI. századtól a reneszánszig tart. Ennek a nagy művelődéstörténeti, ideológiatörténeti korszaknak a fentebbiektől eltérően nem egyetlen, hanem két egymást követő nagy stílus felelt meg, s az egyes stílusváltások nem egy gyökerében új korszak kezdetét, hanem csak a nagy korszakon belüli periódusokat jelzik. A román és a gótika is az egyetemes, illetve korstílusok típusába tartozik tehát, történeti szerepük és jelentőségük azonban korlátozottabb érvényű a fentebb említettekénél.

Az eddig tárgyalt korstílusokkal szemben vannak olyan alárendelt stílus kategóriák, melyek noha többé-kevésbé önálló formarendszert képviselnek, mégis valamely nagy stílus változatainak bizonyulnak. Ilyeneknek tekintem például a manierizmust és a rokokót, melyeket a polgári tudomány gyakran a nagy egyetemes stílusok rangjára emelt, sőt egyes szellemtörténeti elképzelések még megfelelő manierista, illetve rokokó történeti korszakokat is konstruáltak. A magyar történetírásban is volt olyan felfogás, mely szerint a reneszánsz XVI. és a barokk XVII. századot nálunk a rokokó XVIII. század követi. Egy pusztán formalisztikus szemlélet alapján valóban elképzelhető a XVI–XVIII. század művészeti fejlődésének reneszánsz, manierista, barokk és rokokó periódusokra, mint egyenértékű korszakokra való felosztása. Ha azonban a tartalom oldaláról közeledünk ezekhez a stílusokhoz, akkor egy-kettőre bebizonyosodik, hogy a manierizmus lényegében a reneszánsz, a rokokó pedig a barokk stílus keretei közé tartozik, e nagy stílusok fejlődésének utolsó fázisai, felbomlásuk s ezzel természetesen a következő stílushoz való átmenet jelenségei. Hadd illusztráljam ennek az állításnak a helyességét egy a magyar manierista irodalomból vett példával.

A XVII. század elejének legjelentősebb magyar költője, Rimay János verseiben sok olyan stílusjegyet talált a polgári kutatás, amelyek elkülönítik őt mesterétől, Balassi Bálinttól, a magyar reneszánsz legnagyobb poétájától. Mivel pedig ugyanezek a stílusjelenségek egyúttal közeli rokonságban vannak a barokk stílussal, többen Rimayt az első magyar barokk költőnek tekintették. Munkásságának marxista elemzése azonban megmutatta, hogy Rimay még következetesen a reneszánsz részét alkotó humanista ideológiát képviseli, hogy ő a humanizmus kései újsztoikus írá-

nyának egyik vezető alakja Magyarországon, és hogy emberi, írói karakterét egy világ választja el a barokk olyan íróitól, mint a kortárs Pázmány, vagy a következő nemzedékhez tartozó Zrínyi. A barokkal rokonságba hozható formai elemek sem egy gyökere- sen új mondanivaló szervesen kirobbanó új stílus eszközei, hanem a még reneszánsz jellegű tartalom továbbélését elősegítő újszerű formai megoldások. De ez az újszerűség is többnyire csak a reneszánsz stílus egyes elemeinek a felfokozását, túlhajtását jelenti. Rimay tehát reneszánsz költő, aki a reneszánsz kései manierista stílusváltozatát képviselve különbözik ugyan mestereitől, a költői kifejezés, a művészi problematika alapkérdéseit, s első- sorban a társadalmi-ideológiai háttérrel tekintve azonban szorosan hozzájuk tartozik. Míg tehát a formalista szempontokkal dolgozó kutató a manierizmusban vagy egy önálló nagy stílust lát, vagy pedig inkább a barokkhoz kapcsolja, addig a tartalom primátusát valló marxista kutatás a reneszánsz kései stílusváltozatát lát- hatja csak benne. Ugyanígy a rokokót sem tekinthetjük más- nak, mint a barokk kései válfajának.

Vannak olyan stílusváltozatok is, melyek valamely nagy stí- lusnak nem időben elkülönülő fázisai, hanem társadalmilag kö- rülhatárolható válfajai. Példaként erre a biedermeierrel említeném. A marxista kutatás ugyan nem sokat foglalkozott még vele, előbb- utóbb azonban valószínűleg be fog bizonyosodni, hogy ez a klasz- szicista stílus nyárspolgári változata. A biedermeier stílus, illetve az ezzel összefüggő életforma a klasszicizmussal egyidőben s fő- leg azokban az országokban lép fel, amelyekben viszonylag szé- les, a fejlődésben kissé megrekedő polgári réteg található. A bie- dermeier nem a tőkés fejlődés útját járó „burzsoá”-nak, hanem inkább a céhes kötöttségekből éppen kibontakozó, s a nyugodt existenciát, illetve a nyárspolgári biztonságot merész vállalko- zásokkal nem kockáztató, szorgalmas „bürger”-nek az életfor- mája és ízlése. Érthető ezért, hogy leginkább Közép- és Kelet- Európában terjedt el, ahol a kapitalizmus ún. porosz útja követ- kezményeként a tőkés gazdálkodás bevezetésében és általában a burzsoá fejlődésben egy ideig az arisztokrácia és a nemesség járt az élen, mialatt a valódi polgárság egyelőre megmaradt „bürger”- nek. A biedermeierre jellemző sajátságok azonban korántsem szorítkoznak Európa eme elmaradott részére, illetve az 1800 kö- rüli évtizedekre. Ez az életforma és az ennek megfelelő stílus többé-kevésbé jelen van mindenütt, ahol a klasszicista stílus a

társadalomnak egy ilyen nyárspolgári jellegű rétegével találkozik. Ezért eredetét, első jelentkezését talán már a XVII. század második felében, Hollandiában kell keresnünk, ahol akkor a racionalista filozófiai irányzatokkal egyidőben erőteljes fejlődésnek indult a klasszicista építészet. Olyan festőknek a műveiben, mint Pieter de Hooch vagy Terborch, nem nehéz a biedermeirre emlékeztető, sőt talán ilyennek nevezhető stílussajátságokat felismerni.

Végül a stílusok harmadik típusába, melyet jobb szó híján stílusirányzatnak, stílusáramlatnak nevezek, azok a stílusok sorolhatók, melyek nincsenek és nem is lehetnek jelen valamennyi művészeti ágban, hanem csak egyikben, vagy csak egy részükben. A stílusoknak ezzel a fajtájával különösen az utolsó száz évben találkozunk. Az impresszionizmus például elsősorban a festészet stílusa, amely a szobrászatban, zenében, lírában is fontos szerepet tölt be, sőt a prózairodalomba is behatol. De már a drámában nincs ekkora jelentősége, az építészetben pedig elképzelhetetlen. Az impresszionizmussal egyidőben a regény és a dráma legfontosabb stílusa a naturalizmus, amely természetesen utat tör mindazokba a művészetekbe, amelyekben a tárgyias ábrázolásnak nagy szerepe és lehetősége van, vagyis a festészetbe és a szobrászatba is. Naturalista líráról vagy építészetről azonban aligha beszélhetünk: a líra uralkodó stílusa ekkor a szimbolizmus, az építészeté és az iparművészeté pedig a szecesszió, noha ezek is behatolhatnak más műfajokba, gondoljunk például Csontváry szecessziós és szimbolista elemekben bővelkedő festészetére.

A XIX. század utolsó évtizedeiben csaknem egyidőben jelentkezik ez a négy nagy stílusáramlat, melyek egyike sem egyetemes érvényű, melyek közül egyik sincs jelen valamennyi művészetben. Megjelenésük és virágzásuk tekintetében vannak némi kronológiai eltolódások — a szimbolizmus jelenik meg közülük elsőként Baudelaire lírájában, a szecesszió indulása viszont az impresszionizmus és a naturalizmus megjelenése után kerül csak sorra —, mégsem lehet egy fejlődés időben egymás után következő láncszemeiként felfogni őket, mint a barokkot, klasszicizmust, romantikát. Az említett stílusirányzatok időbeni összetartozását legjobban az ízlés oldaláról ragadhatjuk meg: aki a század végén az impresszionista festészetért rajongott, az naturalista regényeket és szimbolista verseket szeretett olvasni, lakásában eddig előszeretettel helyezett el szecessziós tárgyakat. Ugyanannak az

ízlésnek tehát nem egyetlen nagy stílus, hanem több egymás mellett futó stílusirány felelt meg.

A stílusoknak ebbe a most tárgyalt típusába tartozik — véleményem szerint — a realizmus is. Ez sem egyetemes jellegű, hiszen törvényszerűségénél fogva nagy erővel csak bizonyos művészetekben érvényesülhet: a regényben, drámában, festészetben és szobrászatban. A lírában és még inkább a zenében már problematikusabb a realizmus lehetősége — legfeljebb a programzene és az opera, valamint az erősen tárgyias, leíró jellegű líra igényli a realista stíluselemeket —, az építészettel kapcsolatban pedig szóba se kerülhet. A realizmus azonban nemcsak egyikének azoknak a stílusirányoknak, amelyek a romantika és az avantgardista mozgalmakkal kezdődő modern művészet közé esnek, hanem azok legfontosabbika. Különösen az irodalomban, ahol a realizmus a korszak alapvető jellegzetességeit meghatározó stílusirány — annak ellenére, hogy a líra jórészt más stílusokban jelenik meg. A realizmus uralkodó stílusirány voltát ebben az időszakban az biztosítja, hogy ekkor az irodalom legfontosabb műfaja a regény, vagyis éppen a realizmust leginkább életető műfaj. Végül a naturalizmust is inkább csak a realizmus egyik stílusváltozatának tekinthetjük, mint önálló stílusiránynak. Hiszen nem ad gyökeresen újat, hanem csak a realizmus ábrázolásmódját, stílus-eszközeit fejleszti tovább.

A konkrét történeti vizsgálatnak kell majd feleletet adnia arra a kérdésre, hogy a polgári kultúrának a romantikát követő virágkorában miért nem volt egyetemes korstílus. Nyilván az érett polgári kultúra és művészet, s az egyre szétesőbb polgári világkép sajátjaiból lehet megmagyarázni ezt a jelenséget. Hasonlóképpen a jövő kutatásai fogják majd csak eldönteni, hogy a századeleji avantgardista mozgalmak, a futurizmus, az expresszionizmus, majd a szürrealizmus stb. önálló stílusirányzatok-e, vagy pedig egy egyetemesnek mondható modern stílus különböző megnyilvánulásai, változatai.

Az egyes stílusok jellegének a meghatározása sok további vita tárgya lesz, de az aligha vonható kétségbe, hogy pl. a reneszánsz, biedermeier, szimbolizmus különböző nemű jelenségek, hogy más és más a történeti szerepük, érvényük. Bár a korstílusok, stílusváltozatok és stílusirányzatok mindegyike a formai elemek sajátos rendszere, tehát történetileg meghatározható külön stílus, a közöttük levő minőségi, típusbeli különbségek a művészetek tör-

téneti és esztétikai vizsgálata szempontjából igen jelentős. A polgári stílustörténet egyik gyengéje, hogy ezt gyakran figyelmen kívül hagyja s ezzel a történeti fejlődés rajzát eltorzítja.

A különböző típusú stílusok ugyanis nem állíthatók egyetlen kronológiai fejlődés-rendbe, hiszen láttuk, hogy egyes stílusok mások alárendelt változatai, számos jelentős stílus pedig egymás mellett futó stílusirányzat. Az irodalom, illetve a művészetek történetének egy következetes stílustörténeti periodizációja ezért eleve lehetetlenné válik. Az a körülmény, hogy a reneszánsz, a barokk, a klasszicizmus, a romantika korszakokat is jelölhetnek, nem jogosít fel arra, hogy például a manierizmust, rokokót, szimbolizmust, impresszionizmust szintén korszakmeghatározó rangra emeljük. A korstílusok sem stílus-voltuk következtében jelentenek egy-egy korszakot, hanem azért mert kronológiailag, társadalmilag, történetileg egyaránt megfelelnek az európai kultúra nagy művelődéstörténeti korszakegységeinek. Nem abban van tehát a hiba, hogy a polgári tudomány a művészetek reneszánsz, barokk, klasszicista, romantika elnevezésű korszakairól beszél, hanem abban, hogy e valóban létező korszakokat a stílus, a forma oldaláról ragadja meg és magyarázza, s azután ezen a formai alapon továbbmenve történetileg immár nem létező manierista, rokokó, impresszionista stb. korszakokat is konstruál. A marxista tudomány számára tehát elfogadhatatlan egy stílustörténeti korszakolás: a helyes periodizáció alapegységei csak a gazdaság- és társadalomtörténetileg determinált nagy művelődéstörténeti és művészeti korszakegységek lehetnek, melyek minden esetben együttjárnak új stílus vagy stílusok fellépésével, illetve elhalásával. E korszakoknak hol egyetlen nagy korstílus (s ez esetben a marxista tudomány is nyugodtan használhatja a stíluskategóriát korszakelnevezésként), hol több egymást időben felváltó nagy egyetemes stílus (pl. középkor), hol pedig több időben egymás mellett jelentkező stílusáramlat felel meg. Így az utolsó évezred európai művészetének és irodalmának közös átfogó periodizálását valahogy a következőképpen lehetne elképzelni: középkor (a román és gót stílussal); reneszánsz; barokk; klasszicizmus (ideológiai síkon a racionalizmussal és a felvilágosodással); romantika; az érett, virágzó polgári kultúra korszaka (a realizmussal, mint legfontosabb stílusirányzattal, de vele párhuzamosan az impresszionizmussal, szimbolizmussal stb.) és végül az utolsó még ma is tartó nagy korszak: az imperializmus és a proletárforradalmak kora,

melynek művészetét és irodalmát a szocializmus problematikájának és eszméinek a központi szerepe, valamint a modern stílustörekvések érvényesülése jellemzi.

Így képzelhető el egy a stílustörténeti elvvel leszámoló, a stílusok létezésével és történeti szerepével azonban messzemenően számoló periodizációs séma. Szándékosan említek sémát, mert egyrészt a különböző művészetek, másrészt a különböző nemzetek szerint a fejlődés olyan hallatlan bonyolultsággal haladt előre, hogy mindezek közös fejlődésvonalát csak rendkívül elnagyoltan lehet meghatározni. A marxista tudomány azonban nem riadhat vissza a termékeny absztrakcióktól, ha az a valóságnak, az adott esetben a történeti fejlődés törvényszerűségeinek lényegi elemeit redukálja munkahipotézis célját szolgáló sémává. Hogy egy ilyenfajta rendszerezés lehetősége valóban fennáll, hogy a stílustörténeti periodizációval egy gazdaság- és társadalomtörténetileg determinált művelődéstörténeti korszakolást kell szembeállítanunk és hogy az így meghatározott korszakok szorosan összefüggnek egy-egy korstílus- vagy több stílusirány uralkodó szerepével, azt az egyes stílusok osztálybázisának a megvilágításával bizonyíthatjuk. S ezzel áttérhetünk a polgári stílustörténeti koncepció másik alapvető tévedésének, a stílusok megmagyarázhatatlan keletkezését valló álláspontjának a cáfolatára.

3.

Az egyes stílusok osztálybázisának, illetve az egyes korszakok gazdaság- és társadalomtörténeti meghatározottságának a vizsgálatánál a legcélszerűbb olyan két egymás után következő stíusból kiindulnunk, melyek mindegyike egyetemes korstílus, s egyesik egy-egy nagy művelődéstörténeti korszakkal. Ezek ugyanis a „legtisztább” esetek, s az így szerzett tapasztalatok és megfigyelések már könnyen alkalmazhatók a bonyolultabb stílus- és korszakproblémák tanulmányozásakor is. Ezért a reneszánsz és barokk osztályjellegének a kérdését veszem elsősorban szemügyre.

Ma már közhelynek tekinthető, hogy a reneszánsz elsősorban polgári, a barokk viszont lényegében feudális jellegű kultúra és művészet. A reneszánsz az európai polgárság újkor-eleji társadalmi és politikai aspirációit, világi ideológiáját és életszemlé-

letét, hedonizmusát, az élet kihasználására, élvezésére irányuló hihetetlenül mohó tudásvágyát és természetesen ízlését, művészi alkotásainak a stílusát fejezte ki. A modern burzsoázia ősei megjelentek a színen, jelentős pozíciókat szereztek és súlyos rést ütöttek a feudalizmus egész rendszerén. A termelőerők fejlődése azonban ekkor még nem tette lehetővé a kapitalizmus teljes kibontakozását és ezzel együtt a polgárság hatalomra jutását, sőt különböző — itt nem részletezhető — gazdasági és társadalmi körülmények folytán átmenetileg erős visszaesés következett: Európa jelentős részében a feudális földbirtokos osztály újra megerősödött, sőt a reneszánsz korában meggazdagodott felső polgári réteg is feudalizálódott, földbirtokot vásárolt és nemesi címeket szerzett. A barokk kultúra és művészet hordozója ez az új erőre kapó, újjászerveződő feudális nemesség. A kérdés azonban nem ilyen egyszerű.

Mind a polgári, mind a marxista szakirodalomban eléggé elterjedtek azok a nézetek, melyek egyes stílusokat bizonyos országokhoz, illetve nemzetekhez, vagy pedig egyes intézményekhez (pl. egyház, udvar, stb.) kötnék, s ennek alapján próbálják azok lényegét meghatározni. Kétségtelen, hogy a stílusok kialakításában és elterjedésében ezeknek a tényezőknek igen nagy szerepük van, s így a reneszánsz művészet problémája elválaszthatatlanul összekapcsolódik Itáliával, a barokk az ellenreformáció katolikus egyházával, illetve a jezsuita renddel és így tovább. Mégis csak akkor tudunk helyesen eligazodni a stílusok kérdésében, ha mindezek ellenére a megfelelő társadalmi osztályok igényeit tartjuk a stílusok sorsát alapjaiban determináló tényezőknél.

Az egyes stílusok a különböző nemzeteknél mindig akkor alakulnak ki, amikor megérlelődtek gazdasági, társadalmi, ideológiai és belső művészi előfeltételeik. Ezek megléte esetén elvileg számolni lehet egy spontán, autonóm fejlődéssel, például a reneszánsznak vagy klasszicizmusnak egymástól független kialakulásával az egyes országokban. A valóságban ez mégsem történik így, mert egy-egy stílus többnyire valamelyik országban alakul ki először: ott, ahol elsőnek és a legteljesebben vannak adva ehhez a feltételek. Az ilyen országból kiinduló ösztönző erő ezután már állandóan fontos szerepet tölt be a stílus más és más országokban való kialakulásánál, úgyhogy ezekben kibogozhatatlanul összehövednek már a helyi, autonóm csírák a már megvalósult minták és példák hatásával. A helyi belső fejlődés és kezdeményezés,

valamint a külső hatás befogadása azonban egyaránt egy adott osztály igényeinek a függvénye. A kultúra egy új fázisát kialakító, és ezzel együtt új stílust igénylő osztály ez utóbbinak az elemeit onnan veszi, ahol azokat megtalálja: vagy saját hagyományyaiból, vagy külföldről, de rendszerint mind a kettőből. A döntő, meghatározó tényező tehát nem valamely ország fejlettebb művészetének a kisugárzása, hanem egy a fejlődés új szakaszába lépő osztály igényei. A reneszánsz azért alakult ki éppen Itáliában, mert a középkor végén itt volt a legerőteljesebb a polgári fejlődés. A továbbiakban azután ez az itáliai reneszánsz mindig rányomta többé vagy kevésbé a bélyegét más országok helyi alapokból kiinduló reneszánsz kezdeményezéseire.

Ugyanígy több más nagy stílusnak is megtalálhatjuk valamelyik nemzetnél a forrásterületét, például a klasszicizmusét Franciaországban. Ez azonban mindig csak azt jelenti, hogy bizonyos új igények többnyire egy bizonyos országban jelentkeznek először. A stílusok „nemzeti” eredete tehát az egyes társadalmak fejlődésében levő gyakori fáziskülönbségekből következő adottság, s nem elsődleges, rendszerező, meghatározó elv. A stílusok nemzeti eredetére épülő koncepció csak torz eredményre vezethet, amint azt például az újkori irodalom egyetemes történetének egyik nagyigényű összefoglalása, W. Friedrich *Outline of Comparative Literature* (1954) című munkája tanúsítja. Ez a könyv a reneszánszt olasz, a barokkot spanyol, a klasszicistát francia, a romantikát pedig német stílusként tárgyalja, de hogy az angol irodalomnak az egyetemes fejlődéshez való nagy hozzájárulása ne hiányozzék a koncepcióból, a klasszicizmus és romantika közé egy a többi nagy stílusorszakkal egyenértékű, angol eredetű „preromantikát” konstruál. A romantikát követően pedig ezt a nemzeti származtatást fel is kell adnia. A stílusok nemzeti jellegének gondolatát ezért el kell utasítani, a stílusok nemzetközi, egyetemes jellegűek, s egyes nemzeteknek egyik vagy másik stílus kialakításában betöltött szerepe nem a nemzeti génius, hanem a társadalmi fejlődésnek, bizonyos társadalmi jelenségek időben előbb való megjelenésének a függvénye.

Egyes intézményeknek viszont azért lehet oly nagy szerepük egy új stílus kialakulásában, mert a fejlődésének új szakaszába lépő osztály csak lassan ébred új érdekeinek tudatára, s életformája, gondolkodása, műveltsége és ízlése csak fokozatosan idomul az új helyzet szabta követelményekhez. Azok az intézmények,

szervezetek, melyek az adott osztály új igényeit korán és következetesen képviselik, tudatosan is előmozdítják az ezen igényeknek megfelelő új ízlés és stílus kialakítását. Sőt ez gyakran olyan időben történik, amikor maga az osztály, s főleg annak tömegei még nem ismerték fel az átváltás szükségességét, s tudatosan még a régihez ragaszkodnak.

Ebben az összefüggésben érthetjük meg az egyház, illetve a jezsuita rend szerepét a barokk kialakulásában. Mivel az átmenetileg újjászerveződő feudális rend legkövetkezetesebb ideológiai támasza a katolikus egyház volt, rohamcsapata pedig a jezsuita rend, magától értetődően váltak ezek az új barokk műveltség és stílus terjesztőivé. Az ellenreformációval mindenütt együttjárt a barokk stílus kialakulása és terjedése, s a barokk művészet és irodalom korai nagy képviselői között igen nagy számban találunk éppen jezsuitákat. Mégsem az ellenreformáció stílusa vagy a jezsuiták stílusa a barokk, hanem a földesúri osztályé, mely kezdetben gyakran szemben állt az ellenreformációt erőltető egyházzal, több esetben pedig az egész barokk korszak folyamán megmaradt protestánsnak. Jó példa erre a magyar fejlődés, ahol a barokk kialakulása a magyar arisztokrácia XVII. század eleji rendi konszolidációjával kapcsolatos. A magyar főnemesség ekkor még protestánsok, a reneszánsz kultúrát képviselik, a későreneszánsz irodalmat művelik, s rendi jogaikat, illetve az 1608. évi törvényeket éppen a Habsburg-udvart támogató katolikusokkal, az egyházzal s a jezsuitákkal szemben vívják ki. A barokk-kal összefüggő ellenreformációt tehát formálisan éppen az ellenkező párt képviseli, mégis mihelyt az új konszolidáció folytán az arisztokrácia egy biztonságban, a hatalom birtokában levő s azt menél jobban védeni és erősíteni szándékozó osztállyá vált, törvényszerűen megindult a tájékozódása a feudális pozíciók legjobb védelmét ígérő katolikus egyház felé, s megkezdődött a jezsuita-ellenreformációs magyar barokk és a protestáns későreneszánsz főnemesség egymásratalálása. Néhány évtized alatt a főúri osztály legnagyobb része elfogadta az ellenreformációt, s a barokk kultúra és stílus képviselőjévé vált. De még a magyar uralkodó osztálynak az a része is, főként a középnemesség, mely különböző okokból nem tért a rekatolizálás útjára — ha valamivel lassabban is —, szintén a barokk műveltség keretében tudta csak új kulturális igényeit kielégíteni, s éppúgy a barokk stílust juttatta

érvényre irodalmi, művészi alkotásaiban, mint katolikus osztályos társai.

Az új stílus terjedését tehát mindig elősegítik bizonyos intézmények, de a stílus nem ezen intézményeknek a függvénye, hanem azon osztályoké, amelyek érdekeit a megfelelő intézmények, szervezetek, csoportok tudatosan képviselik. A stílusok osztálydetermináltságának látszólag ellentmondó tényezők vizsgálata tehát éppen az osztály-igények primér szerepének a még teljesebb megvilágítására vezet.

Az egyes stílusok kialakulásában, létrejöttében tehát valamely osztály érdekeinek és igényeinek van döntő, elsődleges jelentősége. A stílusnak ez a szoros osztálykötöttsége azonban csak annak genezisére érvényes. Közismert és bizonyításra nem szoruló tény, hogy a reneszánsz művészet és irodalom mecénásai, alkotói között ott találjuk a feudális osztály valamennyi rétegét is, valamint, hogy a barokk művészet a polgárság körében is otthonra talált. Mindkét stílus tehát — ámbár egy, bizonyos osztály saját igényeinek megfelelően alakította azokat ki — *valamennyi* osztály tulajdona, közös stílusa lesz. Az egyes stílusok azért nőhetnek egy-kettőre túl az osztálykereteken, mert az őket létrehozó osztály olyan új tendenciákat, magatartást képvisel, melynek átvétele, asszimilálása az ellentétes érdekű osztályok számára is célszerű vagy kényszerű.

A reneszánsz korában a nagy gazdasági és társadalmi átalakulások következtében a középkori világrend és világkép ugyan összeomlott, az ezt hordozó osztályok azonban nem semmisültek meg. A feudális uralkodó osztály igyekezett hatalmát fenntartani, ezt azonban csak egészen új módon, a polgárságnak kedvező gazdasági adottságok elfogadásával, s azoknak a maga javára való fordításával valósíthatta meg. A reneszánszkor fejedelmektől, feudális uraktól, főpapoktól távol állt a konzervativizmus, a megszokotthoz, a régihez való ragaszkodás: szinte versenyeztek a polgársággal a vagyoni új, hatásosabb eszközökkel való felhalmozásában. Mindez magasabb, korszerűbb műveltséget is megkívánt s felnyitotta szemüket az eddig nem ismert élvezetekre is, a legdurvábbaktól a legnemesebb szellemiekig egyaránt. Így válhatott a polgári eredetű és alapjaiban polgári tendenciájú reneszánsz stílus egyetemessé a művészetekben és az irodalomban, ezért beszélhetünk ugyanezen stílus uralmáról az ellentétes osztályérdekeket képviselő szerzők, csoportok munkásságában.

Hasonló jelenségnek vagyunk tanúi a barokk esetében is. Bár a polgárságtól, mint a feudalizmust felváltó új társadalmi forma leendő uralkodó osztályától elvben idegen a barokk műveltség, az adott történeti korszakban, a feudális erők túlsúlya következtében azt magáévá tenni kényszerül. Miként a reneszánsz idején a feudális erők, feudális céljaik érdekében képviselhetnek polgári tendenciákat is, éppenúgy a barokkban a polgárság magatartása, életformája s ezzel egész kultúrája és művészete is lehet feudális jellegű. A barokk-korban Spanyolországtól Lengyelorszáig Európa nagy részén a polgárság átmenetileg visszasüllyedt a feudális-céhes kötöttségekbe, a reneszánsz-kor merész polgári vállalkozóit általában felváltotta a visszahúzó, már megszerzett javait féltékenyen őrző, s azokat lehetőleg privilégiumokkal körülbástyázni próbáló polgár típusa. S az ilyen befelé forduló, tekintély tisztelő, változásoktól, újításoktól idegenkedő polgárság magatartása, életszemlélete és ízlése sok tekintetben hasonló lehetett és lett a nemesi földbirtokos osztályéhoz. A feudális, nemesi gyökerű barokk stílus tehát szintén alkalmas lehetett valamennyi osztály igényeinek a kielégítésére az adott korban.

Az osztálytársadalmak fejlődésének bonyolultsága folytán persze mindig vannak olyan törekvések is, melyek az adott korszak uralkodó kultúrájával, illetve az ebben kifejezésre jutó tendenciákkal alapjaiban ellentétesek. A reneszánsz-korban is vannak a reneszánsz szellemével ellenkező misztikus, ezoterikus, aszketikus irányzatok. A kor nagy vallási mozgalma, a reformáció — noha szintén polgári eredetű, s számos tekintetben a humanizmus eredményeire épül — a maga művészetellenes, ikonoklaszta, aszketikus álláspontjával szinte merő ellentéte a reneszánsz világgiságának és hedonizmusának. Mégis a reformáció írói és művészei, ha igényesebb formában, művészi színvonalon írtak vagy alkottak, a reneszánsz stílus elemeivel éltek, reneszánsz stílusú irodalmi vagy művészi alkotásokat hoztak létre. Ugyanígy a barokk-korban is megvoltak a polgárságnak azok a mozgalmi, melyek nem a kor feudális rendjébe való beilleszkedést, hanem annak forradalmi megváltoztatását óhajtották. Az angliai puritanizmus forradalmi independens szárnya például éppen nem a céhes keretek közt megrekedt, tehát eleve a barokk magatartáshoz és ízléshez idomuló polgárságot képviselte. Mégis egy forradalmi puritánus író, ha a mozgalom által egyébként gyanakvással szemlélt szépirodalom útjára tért, mint például Milton, akkor

a barokk világnézettel, életérzéssel sok tekintetben ellentétes mondanivalóját is csak korának barokk stílus elemein át fejezhette ki. Egy-egy kor stílusa tehát az író vagy művész számára szükség-szerűség, a művészet eleve adott megjelenési formája, melyet a stílusváltások időszakait kivéve nem választhat szabadon. A stílus osztályeredetű, de önmagában, a maga formai rendszerét tekintve, nincs osztálytartalma.

Ennek a megállapításnak az igazságát tovább erősítik azok a tapasztalatok, melyeket az egyes európai társadalmak fejlődésében mutatkozó egyenlőtlenségből meríthetünk. Az egyes országok nem mindig állnak egyidejűleg a társadalmi fejlődésnek többé-kevésbé azonos fokán. Különösen Európa nyugati és keleti részének újkori fejlődésében figyelhetünk meg jelentékeny eltérést: a kapitalizmus kialakulásának Kelet-Európában más a tempója és jellege, mint a nyugati országokban, s hosszú ideig a polgárság szerepét itt más osztályok töltötték be. Ez különösen a reneszánsz osztálybázisa szempontjából fontos körülmény. Magyarországon és Lengyelországban ugyanis a középkor végén nem volt még olyan erős polgárság, mely az új polgári eredetű műveltségnek a bázisa lehetett volna. Magyarországon például a középkori királyság összeomlásával kapcsolatos nagy megrázkódtatások ellenére is a feudális erőknél kedveztek a körülmények, s ezek hatalmi súlya sértetlen maradt. Ezért az új műveltség és művészet bázisa Magyarországon és általában a kelet-európai országokban a feudális uralkodó osztály lett. A nemesség tehát a reneszánsz stílust ezekben az országokban nem másodlagosan vette át saját polgárságától, hanem eleve ő lett igazi kifejlesztője, s többnyire a polgárság kullogott ő utána.

Mindez azért volt lehetséges, mert a nemesség ezekben az országokban is gyökeresen átalakult. Magyarországon a XV. században az ún. köznemesség az előretörő osztály, a XVI. században pedig a köznemesség felső rétegéből kiemelkedő új arisztokrácia szerzi meg a hatalmat, felosztva maga között az országot. A XV–XVI. századi magyar nemesség és arisztokrácia a régi feudális hatalmat egészen új módon igyekezett megerősíteni, gyökeresen új gazdálkodási módszereket vezetett be, áttért az árutermelésre, bekapcsolódott a kereskedelembe és korábban elképzelhetetlen méretű vagyont halmozott fel. Mindez természetesen együtt járt az új műveltség átvételével, a reneszánsz életszemlélet elsajátításával, művészeti és irodalmi téren pedig a reneszánsz stílus alkal-

mazásával. A nemesség és az arisztokrácia ily módon szükség-szerűen válhatott a magyar reneszánsz alapvető társadalmi bázisává — természetesen jelentékeny mértékben módosítva annak karakterét a nyugati országokhoz viszonyítva.

Az osztálybázis ilyen felcserélődésére nemcsak elmaradottabb társadalmi viszonyok közepette kerülhet sor, hanem előrehaladottabbak esetében is. Európa valamennyi országa közül egyedül az első győzelmes polgári forradalom hazája, Hollandia kerülhetett ki a reneszánsz-kort követő refeudalizációs folyamatot. A barokk természetes osztálybázisát jelentő földbirtokos nemesség itt gyakorlatilag hiányzott, s így nemesi barokkról eleve nem lehetett szó. Ráadásul Hollandia ekkor csaknem teljesen kálvinista ország, s így a katolikus egyháznak a barokk kultúra és művészet fejlődését előmozdító szerepével sem lehet számolni. Mégis ebben a protestáns polgári Hollandiában van barokk kultúra, ha viszonylag rövid ideig is. A holland költészet legnagyobb alakja Vondel például jellegzetesen barokk író, s ki lehet mutatni egy barokk szakaszt a holland festészet történetében is. Igaz a művészettörténetírás általában szkeptikus a holland barokkot illetően, s erősen hangsúlyozza a XVII. századi holland festészetnek más nemzetek régóta barokknak tartott művészetétől való eltéréseit. Ilyen — még hozzá jelentős — különbségek valóban vannak, csakhogy ezek aligha a stílusrendszer, sokkal inkább az uralkodó tematika erős különbözőségéből erednek. Hiszen a holland polgári társadalom a barokk szokásos egyházi, mitológiai vagy történeti kompozíciói helyett az életképet, tájképet és csendéletet igényelte elsősorban s ezért a barokk művészet stíluselemeit a saját tematikájához, igényeihez és némileg az Európában uralkodótól eltérő ízléséhez alkalmazta. Ha azonban valamely barokk-kori holland festő, egy Jan Steen, egy Vermeer, egyházi vagy mitológiai témát dolgoz fel, akkor ezek az alkotások már sokkal „barokkosabbak”, mint zsánerképeik. Ugyanígy a korabeli polgári élet egyes reprezentatív alkalmait nagy kompozíciókban megörökítő alkotások, mint Frans Hals nagy haarlemi vásznai, vagy még inkább egy van Helst tömegjelenetei — a polgári környezet és jelleg ellenére is — közelebb állnak a barokk-ként ismert és elismert művekhez. Másrészt viszont Flandriában, ahol győzni tudott a feudális reakció, s ahol a barokk művészetnek mély gyökerei és közismerten nagy eredményei vannak, Rubens alkotásai mellett ott találjuk a két Teniers és Brouwer polgári kör-

nyezetben született képeit, melyek a legszorosabb rokonságot mutatják a szabad Hollandiában működő társaik munkásságával. A holland példa azt mutatja tehát, hogy miképpen a feudális osztály a kelet-európai országokban az eredetileg polgári reneszánsz művészet osztálybázisa lehetett, ugyanúgy Hollandiában a lényegében feudális barokk társadalmi alapja a forradalomban győztes polgárság volt. Ez a jelenség természetesen összefüggött azzal, hogy a XVII. század első felében a holland polgári társadalomban is jelentkeztek erős konzervatív tendenciák politikai és ideológiai síkon egyaránt. A holland szellemi életben az ortodox kálvinizmus erős és sokáig eredményes ellenállást tudott kifejteni a haladó karteziánus, racionalista irányzatokkal szemben, de az egész társadalomra is, főleg a polgárság jómódú, vezető rétegére, jellemző volt az elért sikereken való megpihenés, a felhalmozott vagyon féltése és élvezése. A polgárság helyzetében, életszemléletében megvoltak tehát azok az elemek, melyek indokoltá tették a feudális barokk kultúra számos elemének az asszimilálását.

A művelődés- és stílustörténet nagy fázisainak az egyes osztályokkal való összefüggése tehát korántsem egyértelmű, hanem rendkívül rugalmasan értelmezendő. Minden stílusnak kimutatható az osztálygyökere, de egyetlen stílus sem válik az őt kialakító osztály szociológiai tartozékává. A stílusok szorosan összekapcsolódnak bizonyos ideológiákkal, de nincsenek azokkal elválaszthatatlanul összekötve. Ha valamely stílus egy nagy művelődéstörténeti korszak egyetemes stílusává válik, akkor — kisebb-nagyobb módosulásokkal, változatokkal — az őt létrehozó osztállyal és a születésekor vele összekapcsolt ideológiával szembenálló osztályérdekek és világnézetek is ugyanolyan stílusú művészeti alkotásokban nyilatkoznak meg.

A stílusok osztályösszefüggéseinek a helyes felfogása igazíthat el bennünket a stílusváltozások oly bonyolult kérdéseiben. A korstílusok esetében a stílusváltás a korszakváltás tünete is, s így egy régi stílus elhalása s egy új létrejötte összefügg az irodalom, illetve a művészetek periodizációjának kérdésével. A reneszánsz és a barokk osztálybázisának vizsgálatakor láthattuk, hogy mindkettő valamely osztálynak a kulturális felépítmény kialakításában való döntő szerepével kapcsolatos. Abból a tényből azonban, hogy a reneszánsz alapjaiban polgári, a barokk pedig lényegileg feudális jellegű kultúra és művészet, nem szabad arra következtetnünk, hogy a stílus-, illetve korszakváltások feltétlenül egy má-

sik osztály előretörésével járnak együtt. Hiszen a reneszánsz és a barokk esetében is tapasztalnunk kellett, hogy bizonyos országokban, így a kelet-európaiakban vagy Hollandiában a barokk elsődleges társadalmi alapja ugyanaz az osztály maradt, mint a reneszánszé: Kelet-Európában már a reneszánsz is feudális-nemesi alapon virágzott ki, Hollandiában viszont a barokk is polgári bázison jöhetett csak létre. Új korstílus kialakulása és uralomra jutása időszertű és indokolt lehet tehát olyankor is, ha az ideológia és a kultúra kialakulásában döntő szerepet játszó osztály érdekeiben s ezzel szemléletében, életmódjában jön létre alapvető változás.

Az ilyen átalakulásra hadd idézzem a magyar barokk XVII. század eleji kialakulásának a példáját, annál is inkább, mert noha az uralkodó osztály életében ekkor bekövetkező változás látszólag nem is olyan szembeszökő — a stílusváltást ez mégis teljes mértékben indokolja. Az az új arisztokrácia, mely a reneszánsz századában a gátlástalan individualizmussal vagyont, hatalmat, rangot hajszóló parvenü főnemesekből összekovácsolódott, a XVII. század elején már megszerzett gazdasági és társadalmi pozíciói megvédését, biztosítását érezte feladatának, s az egyéni törekvéseknek és érvényesülésnek nagy teret engedő anarchikus állapotok helyett rendet és konszolidációt kívánt. S mikor ezt a tendenciát a XVII. század elején jó időre siker koronázta a bécsi békével és az ezt megerősítő, a rendi jogokat és hatalmat biztosító 1608. évi törvényekkel; a harcok és bizonytalanság közepette vagyonszerzőt végleg felváltotta a békében és biztonságban vagyongyarapító és gazdagságát élvező főnemes típusa. A főúri osztály karakterének ezért gyökeresen meg kellett változnia. S éppen ennek az új helyzetnek felelt meg a barokk kultúra és művészet, s az ennek terjedését elősegítő ellenreformáció. Érthető tehát, hogy a főúri osztály s vele együtt az egész nemesség hamarosan az új barokk stílus hordozója lett, igényeinek, ízlésének már nem a reneszánsz, hanem a barokk felelt meg.

Azonos osztály keretében történő korstílus-váltásra természetesen az egyetemes fejlődésben is sor kerülhet. A klasszicizmus és a romantika például az európai művészet és irodalom egészében már egyaránt a polgárság teremtménye, mégis két nagy korstílust, s ezzel összefüggően két nagy művelődéstörténeti korszakot jelentenek. A klasszicizmus azonban még a forradalom felé haladó polgárság művészete volt, a romantika viszont már a forradalom

utáni megrázkódtatások, ellentmondások, a nemzeti kérdés előtérbe kerülésének művészete lett. Az új stílus kialakulása tehát mindenképpen a társadalom gyökeres belső átalakulásának, vagyis az osztályviszonyokban, az osztályharc fő arcvonaláiban, a társadalmi-gazdasági élet rendjében, az életformában bekövetkező jelentős változások függvénye, akár egy új osztály előretörése, akár pedig ugyanazon osztály gyökeres átalakulása van a háttérben.

A stílusváltások e társadalmi, osztálymeghatározottságából következnek, hogy új stílus nem keletkezhet új tartalom, új művészi, írói magatartás nélkül. Az új formarendszert, vagyis az új stílust nem a formai elemek autochton, immanens fejlődése, hanem az új osztályérdekeket képviselő mondanivaló stílussteremtő ereje hozza létre. A mondanivalónak ez a prioritása az új stílus kialakulásakor azonban elvi, elméleti természetű, nem pedig kronológiai jelenség. Mint ahogy a tartalom és forma dialektikájának s ezen belül a tartalom primátusának minden műalkotásban érvényesülő elve sem azonos a műalkotás genezisének törvényszerűségével. Egy mű születésének a kronológiai folyamatát tekintve gyakran időben előbb létezik egy formai elképzelés (pl. költőnél egy ritmusélmény), s csak azután kristályosodik ki az adott mű mondanivalója, ami azonban mit sem változtat a tartalom primátusán, a formát végső fokon determináló szerepén. Az új korszakra jellemző általános tartalmi és formai elemek kialakulása is bonyolult dialektikus összefüggések közepette történik, s nem egyszerűen a tartalmi mozzanatok feltétlen *kronológiai* elsőbbsége útján.

Az új stílus elemei ugyanis megjelenhetnek már a korábbi világnézetet képviselő alkotásokban is, előkészítve a nagyarányú stílusváltást. Egy kor válságba jutó ideológiája, vagyis az elhaló, kiüresedő régi tartalom gyakran kénytelen új formai megoldásokat keresni, sőt esetleg meglepő tudatossággal kikísérletezni azokat, mivel másképpen nem képes mondanivalójának elavultságát leplezni. Az ilyenkor létrejövő új formai elemek többnyire nagyon is korszerűek, hiszen céljuk éppen a korszerűtlen tartalom továbbélésének elősegítése. Példaként a későreneszánszt említem, amikor a humanizmus haladó, racionális áramlata egyre inkább üres retorikává szegényedett, s az ember felszabadítását célzó eredeti gazdag mondanivalója öncélú intellektualizmussá alakult. Ekkor vált divattá a titokzatosság keresése, az emblémák kultu-

sza, a versek, képek valóságos rejtvényekké alakítása, a világnak labirintusként való elképzelése. A manierista stílus a reneszánsz eme szakaszának felelt meg, s formai szertelenségeivel éppen annak tartalmi szegénységét volt hivatott kiegyenlíteni. A pusztá retorika és a mondanivalót elbújtatni akaró embléma nem elégedhetett már meg a reneszánsz hagyományos stílusesszüközveivel: ezeket fellazítani, illetve eltúlozni kényszerült a vonalak, színek, versformák, mondatszerkezetek harmóniájának megbontása, a fokozott képszerűség, az expresszív kifejezés és az érzéki hatások irányában. Mindezek a régi tartalom továbbélését szolgálták még, s e stíluselemek rendszere, a manierista stílus a túlzottan intellektuális későreneszánsz megfelelője maradt, mégis az említett stílussajátosságok külön-külön, mind megmaradtak, sőt továbbfejlődtek a barokkban is. A barokk stílus keretén belül azonban ezek az akkor korszerű, s a korízlést követő stíluselemek, megszabadulva a régi tartalom kötöttségeitől, az új mondanivaló által kialakított új barokk kompozíciók alkotóelemeivé váltak. Míg a válságot kifejező régi mondanivaló szolgálatában az újszerű stíluselemeknek csak egy diszharmonikus együttese jöhetett létre, addig az új osztályigényekből fakadó, új ideológiát képviselő barokk a manierizmus összes használható stílusvívmányait, „modern” megoldásait a művészet új harmóniájának részévé tette.

Az új stílus kialakulásakor másrészt azt is figyelembe kell venni, hogy az új stílust meghatározó, kialakulását elősegítő ideológia gyakran még a régi formákban jelentkezik. Különösen érvényes ez olyankor, ha az új korszak mondanivalója széles tömegek körében akar hódítani. Az ellenreformáció eszméi például eleinte nem barokk stílusú művekben jelentkeztek. Az újabb kutatások kimutatták már, hogy Itáliában az ellenreformáció tanításai a tridentinum idején uralkodó manierista formákban jelentek meg először. Magyarországon pedig az ellenreformációnak a XVI. század második felében megjelenő korai írók még a legjobb reneszánsz-humanista hagyományokat követték stílusukban, s még a manierizmusnak sincs nyoma náluk — hiszen ez volt a magyar reneszánsz virágkora. Sőt igen jellemző, hogy még a XVII. század első harmadában is, az első már valóban barokknak tekinthető írók — Pázmány és társai — a barokk stílusesszüközveivel csak kis mértékben éltek. Pázmány és író társai az ellenreformáció terjesztői voltak, akiket gyökeresen új írói magatartás jellemzett: teljesen szakítottak a reneszánsz individualizmusával,

nem személyes belső problémáikról vallottak, hanem minden kétség, ingadozás és fenntartás nélkül az általuk vállalt ügy, mozgalom szolgálatába állították tollukat; hatni, téríteni, hódítani akartak. Ez a magatartás, ez a cél határozta meg munkájuk jellegét, ezek igényelték a barokk stílus alkalmazását, de ezek szabták meg egyúttal náluk a barokk stíluselemek érvényesülésének a módját és határait is. Ekkor, a barokk kezdetén nem a gyökerében újat teremtő barokk írók törekedtek mennél feltűnőbb formai tulajdonságokra, hanem a kései reneszánsz és reformáció írói igyekeztek újszerű, figyelemfelkeltő, cifra formai elemekkel divatosak maradni. Az ő manierizmusukkal szemben az első barokk írók egy puritánabb, közérthetőbb stílus követésére kényszerültek és nem is győzik hangoztatni, hogy nem „cifraságokat” írnak, hanem mindenki által érthető egyszerű igazságokat. Így kezdetben az a furcsa helyzet állt elő, hogy a protestáns, későreneszánsz írók manierista műveiben sokkal több újszerű, „barokkos” stíluselem van, mint Pázmány valóban barokk műveiben. De míg azoknál a „barokkos” elemek nem alkotnak rendszert, hanem az alapjaiban reneszánsz stílus kései manierista hajtásai, öncélúvá váló dekoratív jelenségei csupán, addig az első barokk írók puritánabb stílusa mögött már az igazi barokk tartalom van jelen, mely rövidesen nagy barokk művészi kompozíciókban bontakozik majd ki, magábaolvasztva természetesen manierista ellenfelei összes használható modern stílusvívmányait.

A stílusváltások alkalmával tehát az új korszak mondanivalójának és stílusának, valamint az elmúló kor tartalmi és formai elemeinek bonyolult, diszharmonikus együttélése, keveredése következik be. A stílusváltások időszaka ezért különösen gondos elemzést követel, s biztos irányítúként csak az új stílus, illetve az általa reprezentált új korszak osztályháttere tekinthető. Aki a stílusváltásokat pusztán a formai tényezők alapján próbálja megragadni és megérteni, ahogyan azt a polgári stílustörténet teszi, az a teljes szubjektivitás bizonytalan mezejére téved, mert az adott új stílusnak egyre több már korábban is meglévő elemét fedezi fel, s így egyre lejjebb tolja az új stílus keletkezésének a határait. Ilyen alapon a polgári tudomány felismerve például, hogy a barokk stíluselemek nem kis része már manierista művekben is megtalálható, sőt ezek formai sajátosságai viszont reneszánsz alkotásokban — egyre korábbra tette a barokk kezdeteinek az időpontját, egyre nagyobb részt nyelt el a reneszánszból. Egyes

kutatók végül már a XVI. század elejétől kelteznek a barokkot, s már Michelangelót is barokk művésszé nyilvánítják. A valóságos történeti korszakok elkülönítése így teljesen lehetetlenné válik, s újra bebizonyosodik az egyoldalú stílustörténeti eljárás és szempont csődje.

A korszakfordulók alkalmával egy ideig számolni kell a két egymást felváltó korstílus szimultán jelenlétével. A korszakok nem egy csapásra váltják fel egymást: az imént idézett példából láthattuk, hogy Magyarországon a XVII. század első harmadában egyszerre volt jelen a kései reneszánsz és a korai barokk. Ebben az időszakban az irodalmi és művészeti alkotások túlnyomó többsége még a kései reneszánsz, illetve a manierizmus stílusát követi, s ezért ezek az évtizedek még a magyar reneszánsz nagy korszakához kell hogy számítsanak. A barokk azonban megjelenik már mint egy új, és egyre életerősebb, a jövőt előrejelző irányzat. A magyar barokk történetét ezért már a századfordulótól kell számítanunk, barokk korszakról Magyarországon azonban csak az 1640-es évektől kezdve beszélhetünk, amikor megtörtént a barokk műveltség, ízlés és stílus összeforrása az öt igénylő osztálynak, a nagybirtokos arisztokráciának a többségével. Ezzel azonban a reneszánsz kései, elhaló jelenségei nem tűntek el végleg: a régi korszak stílusa — mint egyre hanyatló irányzat — az új korszak keretei között is tovább élhet még egy ideig. Így érthetők el a magyar későreneszánsz utolsó hullámverései Erdélyben — különösen a képzőművészetek és az építészet terén — egészen a XVII. század végéig. Hasonló példákat találhatunk más stílusok, illetve korszakok találkozásánál is. Akár a barokk és klasszicizmus, akár a klasszicizmus és romantika közti stílusváltásokat szemléljük, a magyar irodalom egyértelműen tanúsítja a korszakváltások ilyen ölelkező jellegét. A romantika mint irodalmi irányzat például már az 1810-es években jelentkezik, de uralkodóvá csak mintegy másfél évtized múlva lesz, a klasszicista stílus viszont még az 1840-es évek almanch-lírájában is ott kísért. Teljesen téves tehát a stíluskorszakokat, s ezzel magától értetődően az irodalmi és művészeti korszakokat, mereven — egy-egy évszámhoz kötve — elválasztani. Különösen művészettörténetírásunkban alakult ki az a gyakorlat, hogy a stíluskategóriákat kronológiai egységként fogják fel. Kiindulva abból, hogy a barokk kezdetei — bár csak az irodalomban! — nálunk a XVII. század legelejére tehető, több kitűnő újabb művészettörténeti monográ-

fiánk 1600-tól számítja a barokk művészet korát. Ebből következően minden, a századforduló után keletkezett műalkotás a barokk művészet kategóriájába vonul be, annak ellenére, hogy maguk a szerzők kénytelenek sokukról megvallani, hogy még a reneszánsz vagy a manierista stílust képviselik. A korstílus tehát történeti kategória, de nem egy kronológiai mechanizmus egysége. A korstílusok által reprezentált művelődéstörténeti-művészeti korszakok nem úgy következnek egymás után, mint a századok kronológiai szakaszai, hanem — Horváth János szerencsés kifejezésével élve — mint egy bonyolult fejlődés egymás után következő történeti ízületei. Az ízületek csatlakozása pedig nem az egymást metsző éles vonalak, hanem az egymásbahajló görbületek útján történik.

Az egyes stílusok osztálybázisának, s ezzel kapcsolatban a stílus-, illetve korszakváltozásoknak a vizsgálatán keresztül talán sikerült megvilágítani, hogy mi a stílusok helye, szerepe a művészetek és irodalom történeti rendszerezésében. Nem alapjai, vezérlői elvei ennek, amint a polgári stílustörténeti elmélet képzele; nem ők határozzák meg a művészetek fejlődését, szabják meg egy-egy korszak jellegét. A stílusok csak megnyilvánulásai, sokszor legszembeötlőbb jelenségei azoknak a fejlődést determináló gazdasági-társadalmi tényezőknek, melyek valamely osztály új igényeiben, érdekeiben, s ezekhez igazodó ízlésében jelentkeznek. A stílusok keletkezésére vonatkozóan nagyon is időszerű és megválaszolható tehát a polgári tudomány által elutasított „miért” kérdése — nem szükséges a teremtés misztériumához folyamodni.

Láttuk ugyanakkor azt is, hogy a stílusok társadalmi, osztályeredete nem a stílusok merev, formális-szociológiai osztályköötöttségét jelenti. Sőt még az sem mondható, hogy egy nagy egyetemes művészeti korszak stílusát kialakító osztály feltétlenül az adott kor politikai értelemben vett uralkodó osztályával azonos. Nemcsak a kelet-európai országokban, de — egyes itáliai városállamoktól eltekintve — a nyugat-európaiakban sem tudta még a reneszánszkor polgárság felváltani a feudális osztályt a hatalomban. A pénzgazdálkodás és az ártermelés nagyarányú kibontakozása a középkor utolsó századaiban csak annyit tett lehetővé, hogy kilépjen a feudális kötöttségekből s harcot indítson a gazdasági, sőt több esetben a politikai hatalom megszerzéséért, vagy legalább az abban való részesedésért. Így — bár nem vált a polgárság a társadalom uralkodó osztályává, a hatalom csak részbeni

s helyileg korlátozott birtoklása mellett is döntő, kezdeményező szerepet játszhatott a reneszánszkor kulturális felépítményének, s ezen belül művészetének kialakításában. Ugyanez vonatkozik a szintén polgári jellegű klasszicizmusra, mely Hollandiát és Angliát kivéve olyan országokban vert gyökeret, amelyekben a polgárság még nem volt uralkodó osztály, sőt legnagyobb virágzását is éppen egy ilyenben, Franciaországban érte el.

A stílusokkal kapcsolatos törvényszerűségeket a fentiekben elsősorban a reneszánsz és a barokk vizsgálatából igyekeztem levonni. Más korszakok és stílusok hasonló elemzése nyilvánvalóan számos módosító, árnyaló tényezőt tenne szükségessé. Mégis az utolsó ezer év irodalmi-művészi fejlődésében nagyjából ezek az alapvető törvényszerűségek az érvényesek, s figyelembevételük a többi korszak bonyolult problémáinál is hasznos lehet. Gondolok itt különösen a modern kor művészetének és irodalmának megannyi megoldatlan kérdésére. Aligha lehet kétséges, hogy a XX. század elején fellépő avantgardista irányzatoknak, s ezzel egyidejűleg a szocializmus eszméinek részben ezek keretében, részben a korábbi korszak hagyományos realista stílus eszközeivel való megjelenése, a művészetek s ezzel az egész emberi művelődés új korszakának kezdetét jelentette. Ezt annál is inkább elmondhatjuk, mivel — az egyetemes európai fejlődést véve alapul — mindez összeesik az imperializmus és a proletárforradalmak világtörténeti korszakának kezdetével. Vajon melyik az az osztály, mely az ekkor kezdődő, kialakuló nagy korszakban a történelem menetére a legnagyobb befolyást gyakorolja? A termelőerők, a természettudományok, a technika hallatlan fejlődése, vajon melyik osztálynak a pozícióját erősíti egyre jobban? A társadalmak, s az osztályharc menetét végső fokon meghatározó gazdasági tényezők vajon melyik osztálynak a javára dolgoznak? A felelet nem kétséges: ez az osztály a proletariátus. A XX. századnak világszerte a proletariátus a döntő társadalmi tényezője, függetlenül attól, hogy már hatalmon van-e vagy nem, hogy még sehol, vagy pedig már egy, vagy már egy egész sor országban győzött-e forradalma. S ha ebből indulunk ki, akkor nem lehet elvitatni, hogy a kultúra, sőt a művészetek területén is csak a proletariátust tekinthetjük a XX. század igazán történelemformáló osztályának. A történelem tapasztalatai azt mutatták, hogy egy osztály — amennyiben a gazdasági fejlődés törvényszerűségei neki kedveznek —, olyankor is a kultúra és a művészetek alakulását alap-

vetően meghatározó tényezővé válhat, amikor még nincs hatalmon. A XX. század elején kibontakozó új korszak kezdetét azonban rögtön az 1905-ös orosz forradalom jelezte, egy évtized múlva pedig már meg is alakult a világ első proletárállama, hogy végül ma már a szocialista fejlődés útjára lépő országok behálózják a világ négy földrészét. De a ma még fejlett kapitalista országokban élő, gazdaságilag és társadalmilag elnyomott munkásság vajon nem jelent-e szintén olyan erőt, a kultúra alakulásában olyan tényezőt, amelynek nagy, sőt determináló szerepe van ezen országok irodalmának, művészetének fejlődésében is? Így tekintve a kérdést új módon kell megvizsgálni az ún. modern művészetnek, a modern stílusirányzatoknak a kérdését. A stílusfejlődés, a stílusváltások, a stílusok osztályösszefüggései terén szereshető történelmi tapasztalatok lehetővé tennék, hogy a modern művészet vizsgálatát kimozdítsák arról a holtpontról, ahová egyes téves esztétikai elméletek juttatták.

Korántsem arról van szó persze, mintha az eddig egyoldalúan a burzsoá dekadencia jelenségeként értelmezett modern stílusról most az ellenkezőjét lehetne állítani, egyszerűen proletárművészetként lehetne azt tekinteni. A reneszánsz és a barokk elemzése éppen azt mutatta, hogy egy-egy koron belül az egymással szemben álló osztályok művészete is ugyanazt a stílust — mint a kor lehetséges stílusát — követi, önmagában tehát a stílusnak nincs egyértelmű osztálykötöttsége. A modern stílus, illetve stílusirányzatok keretében ezért — amint azt ezernyi példa mutatja — egyaránt jelentkezhetnek szocialista és polgári törekvések, s pusztán stílusjelenségekből nem lehet egyértelműen következtetni az adott mű eszmeiségére, osztálytartalmára. Tisztázandó azonban a kérdés, hogy eredetében, gyökereiben a modern művészi törekvéseknek mi az osztályháttere. Nem kétséges, hogy a modern művészet kialakulása mind a proletariátus, mind a burzsoázia jelentékeny átalakulásával járt együtt: a burzsoázia hanyatló, imperialista szakaszába, a proletariátus pedig győzelmes forradalmi korszakába lépett. Az avantgardista mozgalmakkal kezdődő modern művészet vajon az előbbinek vagy az utóbbinak a terméke-e? a hanyatló imperialista burzsoázia újította-e meg a művészetet, vagy pedig a diadalmasan előretörő proletariátus? A polgárság klasszikus virágzó korszakának stílusától, pontosabban stílusirányzataitól oly annyira különböző XX. századi modern művészet, melynek legnagyobbjai között elsősorban

szocialista művészeket találunk, mint Majakovszkijt, Brechtet, Aragont, Riverát, Siqueirost, Eizenstejnt, József Attilát, Derkovitsot, vagy a hozzájuk oly közel álló Bartókot, vajon a burzsoázia hanyatlásának köszönheti létét? Nem inkább arról van szó, hogy a burzsoázia, amennyiben felkarolja a modern művészi törekvéseket, voltaképpen az új osztály új művészetének stílusát igyekszik kihasználni, kisajátítani, hogy elszegényedő mondanivalóját, hazug világnézetét a művészi kifejezés újszerűségével palástolja? Olyan kérdések ezek, melyek nyitva állanak, s melyekre még az ezutáni kutatásoknak kell feleletet adniok.

Előre el kell azonban háritani azt a kézen fekvő ellenvetést, mely arra támaszkodik, hogy a szocialista irodalom számos nagy maradandó alkotása, elsősorban Gorkij, Solohov, Alekszej Tolsztoj regényei még a hagyományos realista stílusban íródtak, s hogy ezek a művek találkoztak a proletariátus ízlésével. Fentebb idéztem már példát arra nézve, hogy az új ideológia, egy új korszak új osztályérdekeit kifejező mondanivalója, gyakran a régi stílus kereteiben jelentkezik egy ideig, különösen akkor, ha új közönséghez, széles rétegekhez akar eljutni. Nyilvánvaló, hogy a kelet-európai országokban, ahol a szocializmus építése elmaradott félf feudális viszonyok közepette indult meg, számolni kellett a kulturális forradalom adottságaival, megfelelő ütemével, szakaszaival. Amikor arról volt szó, hogy hatalmas — kulturálisan elmaradott — tömegeket kellett felemelni, iskoláztatni, s a művészethez, az irodalomhoz hozzászoktatni, akkor nyilvánvalóan eleinte a könnyebben megérthető, a hagyományos ízléshez igazodó művekkel lehetett leginkább eredményt elérni. Nem volt téves egy adott harci helyzetben a közérthetőség vagy más szóval „stílusdemokratizmus” igénye, s a tömegnevelésben a romantikus zene, realista irodalom előtérbe állítása. Volt ennek történelmi funkciója — hiba ebből azáltal lett, hogy nem párosult a fejlettebb, korszerű ízlésre való neveléssel, hogy az átmeneti szükségszerűség eszménynek nyilvánult, s végül hogy a konzervatív ízléshez való kényszerű igazodást egyesek akkor is szükségszerűnek tekintették, amikor már nem volt meg a létjogosultsága.

Ezzel a kérdéssel függ össze a szocialista realizmus értelmezése körüli vita is. A szocialista realizmus kategóriája akkor alakult ki, amikor a szocialista eszmeiségnek a hagyományos, de mindenki által érthető formák keretében való művészi kifejezése is indokolt volt még. Mikor ennek az időszerecsé csökkent, meg-

indultak a helyes törekvések a szocialista realizmus tartalmának a tágítására, a realista stílussal, a realista formákkal való kötöttségének lazítására. Ma már a szocialista realizmust nem a múlt századi realizmus szocialista eszmeiséggel telített folytatásának tekintjük, hanem gyökeresen új iránynak, a XX. századi modern művészet és irodalom ama diadalmas irányzatának, mely korszerű stílusesszűközökkel a szocializmus eszméinek, valóságának *tudatos* szolgálatára kötelezte el magát. Az így felfogott szocialista realizmusnak pedig egyes még realista stílusesszűközökkel dolgozó nagy írók mellett, a modern stílusirányzatok követői között találjuk meg igazi nagy képviselőit. A „realizmus” szó a szocialista realizmus kategóriáján belül végleg el kell hogy vesszítse a múlt századi realista stílusesszűközökre emlékeztető jelentését: a stílusát tekintve expresszionista és egyben igazi szocialista realista Brecht módjára a valóság szocialista módon való felfogását, korunk valóságának a hagyományos realista stílusesszűközökkel immár megoldhatatlan művészi tükrözését kell értenünk alatta.

4.

A stílusok körüli félreértések és tévedések sorában a stílusok esztétikai kategóriává nyilvánítása volt az egyik legsúlyosabb. Láthattuk, hogy a stílusoknak az esztétikai értékelés kritériumaként való szemlélete, a történetietlen stíluselméletekben és a stílustörténeti koncepcióban egyaránt fontos szerepet tölt be, csak míg az előbbieken a barokk vagy realizmus abszolút, addig ez utóbbiban a történetileg érvényes stílus csak relatív esztétikai norma. Az egyik éppolyan hibás, mint a másik.

A polgári stílustörténet, elismerve, hogy a stílusok történetileg keletkeznek és elmúlnak, történeti aktualitásuk időtartamára, az esztétikum megvalósulásának kulcsát látja bennük. A gótika, a reneszánsz, a barokk, a klasszicizmus stb. tehát *saját korukban* esztétikai normák s így a stílus legtisztább, legfejlettebb megnyilvánulásai egyúttal a művészileg legértékesebb alkotások. Ennek a formalista értékelési szempontnak az érvényesítése komoly gyakorlati és elvi nehézségeket okoz e szemlélet híveinek is. Számos nagy író, nagy művész ugyanis éppen a stílusváltozások időszakában működött, s munkásságukban különböző stílusok bo-

nyolult keveredésének, vagy pedig valamely stílus még korai, fejletlen jelentkezésének lehetünk tanúi. Gondoljunk Dantéra, Giottóra, Rembrandtra, Goyára stb. Ezen a nehézségen vagy úgy igyekeznek segíteni, hogy a nagy alkotó-zseniket kivételeknek nyilvánítják, akik kívül állnak az általános törvényszerűségek érvényén, ami nyilvánvaló képtelenség; vagy pedig — a stílus-kategóriákat összezavarva — éppen őket teszik meg valamely stílus reprezentatív képviselőjének. Friedrich, akinek tanulmányát fentebb idéztem, *The Age of the Baroque* (1952) című nagy munkájában pl. Rembrandtot teszi meg ilyen alapon a legjellegzetesebben barokk festőnek, egy másik kitűnő barokk-kutató, H. Hatzfeld pedig Racine műveiben látja a barokk dráma legtisztább megjelenését (*A clarification of the baroque problem in the romance literatures. Comparative Literature* 1949). A legfőbb nehézség azonban elvi természetű: ha a stílus a maga korában esztétikai, értékelési norma, akkor definiálni kell a lényegét, akkor kell egy olyan formulát találni, mely egyértelműen meghatározza, hogy mi egy mű barokkságának, klasszicista voltának a kritériuma. Érthető ezért, hogy a polgári stílustörténeti kutatás óriási erőfeszítéseket tett és tesz az egyes stílusok lényegének a meghatározása érdekében. Ha a stílustörténeti vizsgálatok legnépszerűbb területét, a barokk-kutatást veszem példának, akkor elmondható, hogy a polgári tudósok többségét elsősorban ez a kérdés izgatta, hogy a hatalmas barokk-szakirodalom főként a „mi a barokk?” kérdésre igyekezett válaszolni.

Ezeknek a kísérleteknek az eredményeiről és eredménytelenségeiről már a polgári tudomány egyes képviselői is nyilatkoztak. A mai amerikai irodalomtudomány vezető alakja, René Wellek *The concept of baroque in literary scholarship* című tanulmányában (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* V. köt. 1946.) a teljes addigi szakirodalom alapján, páratlan alapossággal elemezte azt a kérdést, hogy milyen eredményre jutott az irodalomtudomány a barokk fogalmának meghatározásában. Elutasítva az örök barokkról szóló tudománytalan véleményeket, meg kellett állapítania, hogy akár pusztán a stílus oldaláról (mint pl. Wölfflin), akár valamely mozgalom megnyilvánulásaként (mint pl. Weisbach az ellenreformáció vetületeként), akár szociológiai megközelítéssel (az abszolutizmus művészete, udvari kultúra stb.) vagy valamely filozófiai, esztétikai principium alapján próbálták a barokk mibenlétét meghatározni, e kísérletek egyik esetben

sem vezettek kielégítő eredményre. Mindegyiknek megvolt az a haszna, hogy valamely a barokkra jellemző új vonást, mozzanatot fedezett fel és kimutatta annak számos barokk alkotásban való fontos, sőt döntő szerepét, de mindegyik tévedett abban, hogy ezzel a barokk „definícióját”, a barokk lényegének meghatározását sikerült megtalálnia. Wellek szellemesen mutatja ki minden egyes barokk definícióról, hogy ha azt következetesen akarnák alkalmazni, akkor részben egy sereg a barokk koron kívül eső művet is barokknak tartani, számos mindenki által rég barokk-ként számontartott alkotást viszont száműzni kellene a barokk művészet és irodalom köréből. Például, miközben teljesen igazuk van azoknak, akik a barokk egyik lényeges jegyének tekintik a keresztény jelleget, s az azzal összefüggő aszketizmust, halálfélelmet stb. — mihelyt ezt definíció rangjára emelik, a középkor számos műalkotását is barokknak kellene nyilvánítaniok, Marinót viszont, akit az irodalomtudomány a legjellegzetesebb barokk költőnek tekint, ki kellene rekeszteni a barokk keretei közül. Welleknek ezt az érvelését teljesen helytállónak kell tekintenünk, s éppen ezért a cikke óta megjelent új nagy jelentőségű polgári barokk koncepciók által javasolt formulákat sem tekinthetjük a barokk lényegét tömörítő definícióknak. Ezek az újabb munkák mind lényeges s eddig kevésbé hangsúlyozott, vagy észre nem vett mozzanatokot állítanak a középpontba, mint Friedrich már említett könyve a hatalom élményét és kultuszát, Hatzfeld több tanulmánya a tartalom és forma közti feszültséget, J. Rousset kitűnő könyve (*La littérature de l'âge baroque en France*, 1953.) pedig az állandó metamorfózis és a díszletszerűség szerepét. E jelenségek kidolgozásával, illetve e szempontok érvényesítésével ezek a tudósok fontos új eredményeket értek el, de természetesen nem adtak végérvényes választ arra a kérdésre, hogy „mi a barokk?”.

Ugyanígy jártak azok a kísérletek is, melyek más stíluskategóriáknak az egyértelmű, formulaszerű meghatározására törekedtek. És ez természetes is, hiszen a stílusok a formai jelenségek bonyolult és egy stíluson belül is folytonosan alakuló, fejlődő rendszerét alkotják, amelyek egy gazdaság- és társadalomtörténetileg meghatározható korszakon belül szorosan összekapcsolódnak bizonyos kulturális, magatartásbeli, ízlésbeli, ideológiai jelenségekkel; az ilyen bonyolult és folyton változó jelenségkomplexusokat pedig csak leírni lehet, nem pedig definícióba szorítani. Az egy-

egy stílusra jellemző tartalmi, formai elemeknek nem az összessége, hanem csak a túlsúlya; egy-egy stílusnak nem valamely döntőnek, leglényegesebbnek kikiáltott sajátja, hanem sajátjainak egy csoportja szükséges ahhoz, hogy az illető stílus jelenlétéről beszélhessünk. Ha például a barokk összes sajátjait rendszerezi majd egyszer a kutatás, akkor kiderül majd, hogy az így összefoglalt, leírt barokk sajátságok egyetlen műalkotásban sincsenek egyszerre és együttesen jelen. Az egyes stílusokra jellemző sajátságoknak mindig más és más csoportosulása jön létre: a hosszabb ideig tartó stíluskorszakokon belül időben is, a társadalom különböző osztályai szerint is, nemzetenként is, s természetesen az egyes írók és művészek szerint is kaleidoszkópszerűen egyre változik a stíluselemek adott összetétele. Számptalan tényező játszik abban közre, hogy egy stílus sajátjai közül éppen melyek érvényesülnek, s nincs jogunk e stílusjegyek valamelyik időben, társadalmilag, nemzetileg vagy egyénileg kialakított csoportosítását a stílus jobb vagy rosszabb, igazibb vagy hamisabb megvalósulásának tekintenünk. Ha viszont nem lehet egy-egy korstílus érvényesülésének számtalan lehetősége és változata közül valamelyiket kanonizálni és a stílusnak norma rangjára emelhető „legjobb”, „legtisztább” manifesztálódását meghatározni, akkor lehetetlen a stílus érvényesülésének módját és fokát az esztétikai értékelés kritériumává megtenni.

Ha egy stílus önmagán belül sem lehet norma, akkor még kevésbé lehet valamely stílus egy másiknál értékesebb. A maga történeti helyén mindegyik jogosult: a maga korában éppolyan időszerű és „jó” stílus a barokk, mint őt megelőzően a reneszánsz; a romantika nem tartható értékesebbnek a klasszicizmusnál vagy a realizmus a reneszánsznál. Mivel a stílus történeti adottság, a művészi remekművek létrejöttének a lehetősége pedig a fejlődés minden fokán megvan, a stílusok érték szerinti rangsorolása eleve elhibázott. Abból azonban, hogy a maga idejében mindegyik stílus korszerű és szükségszerű, nem következik, hogy nincs előrehaladás, hogy az egyes egymás után következő stílusrendszerek nem jelentenek elvileg is újat a művészetek fejlődésében. Mindegyik stílus keretében megvalósulnak olyan új művészi feladatok, amelyek korábban nem voltak lehetségesek. A romantika keretében valósult meg például a történeti érzék, az eredetiség elve, és még több más azelőtt hiányzó, de azóta már a művészethez hozzátartozó principium. A realizmus viszont az emberi és

társadalmi viszonylatoknak olyan páratlan gazdagságát tudta ábrázolni, mint egyetlen korábbi stílus sem. Ma pedig a művészet nagyobb feladatok megvalósítására alkalmas, a világ és az ember problémáinak sokkal gazdagabb, sokoldalúbb, mélyebb ábrázolására és kifejezésére képes, mint bármelyik régebbi korszak. A művészeti és irodalmi korstílusokkal egybeeső korszakok sorozata tehát messzemenően a fejlődést, a művészet és irodalom egyre fejlettebbé válását tükrözi. Ebből logikusan következik, hogy mikor az adott stílust éltető, a jogosultságát megadó történeti feltételek megszűnnek, akkor abban a stílusban jelentős művészi alkotások már nem szülehetnek. Nem azért, mert egy esztétikailag jobb stílus váltotta fel, hanem mert korszerűtlenné vált, mert egy *fejlettebb* lépett a helyébe. Hadd világítsam ezt meg egy banális hasonlattal. A munka erkölcsi megbecsülését tekintve nyilván közömbös dolog, hogy valaki ökrökkel szánt szorgalmasan, verejtékezve egész napon át, vagy pedig traktorral nagy technikai hozzáértéssel, s természetesen sokkal nagyobb munkateljesítménnyel. S amíg nincs elég traktor, addig sokszor az állati erővel szántó paraszt nyeri el a pálmát a munka erkölcsi értékelésének versenyében. De amikor nincs olyan talpalatnyi föld, amelyet ne lehetne traktorral felszántani, akkor hiába mutatna fel valaki soha nem látott teljesítményt lóval, ökrökkel szántva, ezt senki sem értékelné, nem a munka hőroszának, hanem bolondnak tekintenék. Hiába lenne az ilyen paraszt szorgalmasabb, mint száz traktorista, eljárását maradinak s ezzel ártalmasnak ítélnék s joggal elmarasztalnák őt, amiért a munkának nem a korszerű, célszerű, s így a társadalmat legjobban szolgáló formáját választotta. Ilyen értelemben válik korszerűtlenné egy-egy stílus, így válhat értéktelenné az a művészi tevékenység, amely egy már végleg lejárt, elavult stílushoz ragaszkodik.

Nemcsak a múlt stílusai voltak elhalásra ítéelve, de a ma stílusa is idővel elmúlik, s fejlettebbnek, korszerűbbnek adja át a helyét. S itt most visszakanyarodhatunk azoknak az elméleteknek a kérdéséhez, amelyek valamely stílust esztétikai kategóriává transzformáltak, s azt a művészi értékelés örök elvévé nyilvánították. Láttuk, hogy ezek az elméletek végeredményben egy adott ízlés igazolására törekedtek, az annak legjobban megfelelő stílust — a barokkot vagy a realizmust — tették a jó, az igazi művészet mércéjévé. Ezt az eljárást most már nemcsak a tanulmányom elején tárgyalt szempontoknak a fényében kell merőben helytelen-

nek és a dialektikus és történelmi materializmussal ellentétesnek tekintenünk, hanem azért is, mert ellenkezik a fejlődés dialektikus elvével. Még ha a realizmus ma korszerű stílus volna is, és még ha a modern stílusirányzatoknak az a változata, amely a barokkot elődjének érzi, a mai művészi fejlődés főirányát jelentené is, az őket normatív és ahisztorikus módon igazolni akaró elméletek akkor is elhibázottak lennének. A marxizmus szellemében gondolkodva ugyanis a ma stílusát sem tekinthetjük véglegesnek a jövőre nézve immár örökre érvényesnek. Esztétikai értékelésünk tehát nem építhet a mai, mégolyan korszerű ízlésre sem, hiszen ez is előbb-utóbb elavulttá válik. A marxista tudomány eredményei éppen abban különböznek minden korábbtól, hogy az osztálytársadalmak ellentmondásait felszámoló osztálynak az alapján állva, nemcsak a jelenre érvényes időszakú, relatív igazságokat, hanem a jövőre is abszolút érvényű törvényszerűségeket igyekeznek — sikerrel — meghatározni. A stílus esetében ez a — társadalmi feltételek által kialakított, történetileg időszakú — stílusnak a művész számára való szükségességű, objektív adottságát jelenti, s a stílus egyetlen esetben sem keverhető össze az esztétikai értékelés legfőbb kritériumával, a valóság tükrözésének marxista elvével.

A valóság hű tükrözése önmagában természetesen még nem biztosítja a művészi színvonalat, de ennek előfeltétele. Az elmúlt évtizedek marxista kritikájában a legfőbb zavar onnan származott, hogy a tükrözés elvét a múlt századi realizmus stílusjelenségeivel összeházasítva, akarva-akaratlanul a realista stílust tették a művészi érték mércéjévé. Ebből következett, hogy mindazok a művészi és irodalmi alkotások, amelyek nem feleltek meg a realizmus konzervatív vagy némileg korszerűsített stíluseszmenyének, azok tekintet nélkül szocialista eszmeiségükre, forradalmi mondanivalójukra, s a valóságot épp modern stílusesszkeik segítségével adekvátan tükröző voltukra, antirealistának minősültek s a valóság eltorzítóinak szégyenpadjára üzettek.

Ebben a téves gondolatrendszerben a realista stílusselemek úgy jelentkeztek, mint a valóságot híven kifejező, haladó tartalom formai elemei, a modern stílusesszkezők viszont, mint a valóságot eltorzító reakciós, burzsoá mondanivaló formai megfelelői. Így elég volt a formát, a stílust nézni, s máris ítélni lehetett a mű mondanivalója, tartalma, haladó vagy reakciós volta, esztétikai értéke felett. A vulgáris gyakorlatban így alakult át ez a tartalom

primátusának elvéből, a marxista tükrözési elméletből kiinduló esztétikai irány — formalista esztétikává. Sorozatos elméleti és módszertani hibák jutatták ide, s ezek között volt az egyik legfontosabb a stílusok kérdésének összezavarása. A stílusok történeti kategóriáinak a vizsgálatból és az elméletből való kikapcsolása oda vezetett, hogy egy mű stílusát összekeverték az adott mű formájával, pedig míg egy-egy mű formája az illető mű tartalmának függvénye, addig a stílus nem az. A stílus az a valamennyi művészetre érvényes nyelvezet, amelyen egy-egy korszaknak, egy-egy gazdaság- és társadalomtörténetileg meghatározott fejlődési fázisnak az emberei művészileg kifejezhetik magukat. S miként a nyelv közömbös a mondanivaló irányával, tendenciájával szemben, éppúgy a stílus is helyt ad a legellentétebb törekvéseknek. Csak míg a nyelv társadalmilag, nemzetek szerint kötött, addig a stílus a fejlődés szakaszainak megfelelően.

Miként egy-egy ilyen nagy szakasznak megvannak a maga gazdasági, társadalmi adottságai, ugyanúgy — ennek tükrözéseként — megvannak a korhoz kötött gondolati, magatartásbeli, szemléleti elemei, vagyis van a korra jellemző sajátos mondanivalója. Ez a mondanivaló végtelenül sokrétű és sokágú, s az ellentétes érdekű osztályok szerint alapvetően különböző. Mégis egy percig sem kétséges, hogy pl. a középkor embereinek a világról, a társadalomról, a legkülönbözőbb emberi viszonylatokról való gondolataiban számos olyan elem van, mely közös az illető kor szembenálló osztályainak képviselői között, s különbözik mind a korábbi, mind a későbbi korok embereinek gondolkodásmódjától. A technika, a termelőeszközök, a termelőerők fejlődése korszakról korszakra forradalmasítja az emberiség gondolkodását, s így kialakul mindig az egy-egy korszakra jellemző — s osztálytársadalmakról lévén szó — rendkívül ellentmondásos, az ellentétek dialektikájának egységén át érvényesülő kollektív mondanivalója. A művészetekben ennek az adott korszakra jellemző egyetemes, kollektív mondanivalónak lesz a kollektív formarendszere a kor stílusa. S mint ahogy egy-egy irodalmi vagy művészi alkotás mondanivalója, tartalma nem azonos, nem lehet azonos kora kollektív mondanivalójának egészével, nem tartalmazhatja annak minden, ellentmondó elemét, ugyanígy az illető mű formája is csak a korstílusba tartozó formai elemek egy részének eklektikus csoportjából alakulhat ki. A mű formája tehát nem a stílussal azonos, hanem a stílus bizonyos elemeinek a tartalommal adek-

vát, a mondanivaló kifejezésre juttatását legjobban szolgáló szelektált együttesével. Nem a stílus választása függ a művésztől, hanem az, hogy a tartalom, a mondanivaló érdekében az objektíve adott stílus mely formai elemeit és hogyan használja fel. A stílus kérdésétől így válnak el végleg az esztétikai értékelés szempontjai: ez utóbbi a mondanivaló helyességén, igazságán, a formai elemeknek a mondanivalót a legsikeresebben kifejező kiválasztásán, a kettő egységén és a valóságot híven tükröző voltán múlik. A stílus csak egy történetileg determinált prizma, melyet a művész helyesen vagy helytelenül állíthat be.

Mi hát ezek után a stílusvizsgálat szerepe a marxista kutatásban? A stílus nem alapelve, rendszerező szempontja a történeti szintézisnek, s nem kritériuma, értékelési szempontja az esztétikai minősítésnek. A stílus kutatás azonban mindkettőnek nélkülözhetetlen eszköze. A stílus ismerete eligazít az irodalmi, művészi jelenségek történeti rendszerezésében és súlyos tévedésektől óv meg az esztétikai értékelésben. A stílusvizsgálat a kutatás elengedhetetlen lépcsőfoka, melyet átugrani nem lehet, de amely nem arra szolgál, hogy rajta megálljunk, hanem hogy feljebb lépve az irodalom- és művészettörténet legfontosabb feladatait sikeresen megoldhassuk.

Előadás a Művészettörténeti Dokumentációs Központ I. Módszertani Konferenciáján. 1962. okt. 4.