

A MANIERIZMUS ESZTÉTIKÁJA

Az irodalom- és művészetelmélet történetében a XVI. század, s különösen annak második fele a legtermékenyebb időszakok egyike. A vezető szerep Itáliáé, ahol írók és művészek, filológusok és filozófusok, humanisták és egyházi harcosok tömegével írták a kritikai tanulmányokat, irodalmi és művészeti vitairatokat, a gyakran hatalmas terjedelmű poétikai kézikönyveket. A kritikai irodalom e bőségének, virágzásának a háttérében az olasz reneszánsz nagy irodalmi és művészeti eredményei állanak. Soha azelőtt nem vált a művészi és irodalmi tevékenység az életnek annyira fontos részévé, mint a reneszánsz-kori Itáliában. Amikor egy nagy alkotó új művének elkészültét szinte az egész ország várta feszült figyelemmel; amikor érdeklődők és élelmes kiadók lopva másoltatták le, és széltében vitatták, terjesztették a még készülő irodalmi művek részleteit; amikor egy-egy nagy freskókompozíció befejezése után valóságos népvándorlás indult meg – távoli városokból is – annak megtekintésére, akkor nem hiányozhattak az irodalomra és művészetre vonatkozó kritikai, elméleti reflexiók sem.¹

Ezekből lassan kifejlődött a reneszánsz irodalom- és művészetelmélete, mely a XVI. század derekára koncepcióvá, szintézissé érlelődött. A manierizmus esztétikája ennek a szintézisnek a felbomlásából, szétágazásából alakult ki a század második felében. Hogy jellegét, tartalmát meghatá-

rozhaszuk, körülírhaszuk, célszerű előbb vázolnunk azt a status quót, mely az olasz irodalom- és művészetelméletben 1550 körül fennállott.²

A felújított klasszikus retorika, a platóni szépségeszmény és az arisztotelészi poétika alkotta az érett reneszánsz irodalomelmélet három fő összetevőjét. Kezdetben, a XV. században a retorika dominált; a költészettan, vagyis a poétika csak a verset a prózától megkülönböztető prozódia vizsgálatára szorítkozott. A költő ekkor *poeta rhetor*, s egy nagyra értékelt költői mű éppúgy *opus rhetoricum*, mint egy szónoklat, humanista episztola vagy történeti traktátus. Természetesen a retorika itt a közkeletűnél sokkal átfogóbb jelentésben értendő. Nemcsak az ékesszólást jelenti, még csak nem is az írásművek szerkesztését, mint a középkorban, hanem a szóban és írásban való igényes kifejezés általános elméletét és gyakorlatát. Cesare Vasoli szerencsés megfogalmazása szerint a quattrocento retorikája „a kiegyensúlyozott és önmagához hű személyiség formáló módszere, mely képessé teszi őt arra, hogy tiszta és emelkedett nyelven fejezze ki magát, és eljusson a legmegfelelőbb kifejezőeszközök abszolút birtoklásához”.³ Az így újjáértelmezett retorika gyökerezett meg az arányos szerkesztés, a szabatos kifejezés, a nyelvi tisztaság, az elegancia és emelkedettség, a logikus és világos érvelés, s mindezek érdekében a nagy antik példaképek követése, imitáció-ja elvét. A szépség kritériuma ebben a retorika központú szemléletben önállóan még nem jut szóhoz. A polgárjogot a platonista filozófia újjászületése hozta meg számára.

Marsilio Ficino újplatonikus filozófiai rendszerének a szépség az egyik központi kategóriája. Nem más ez, mint a tökéletesség szimbóluma, a legfőbb jónak, vagyis az istenségnek az érzéki világban való tükröződése, az igazság látható aspektusa. A szépség isteni teremtő aktusnak köszön-

heti létét, az az ember tehát, aki képes szépséget elővarázsolni, maga is isteni adottságokkal rendelkezik. Így válik a szépség a költői, s ugyanígy a képzőművészeti vagy zenei alkotás legfontosabb vonásává, lényegévé; a költő, a művész eszerint nem mesterséget űz, nem a középkori értelemben vett *ars*-nak a gyakorlója, hanem metafizikus ihlet, isteni inspiráció – a kor kifejezésével élve *furor poeticus* – jóvoltából alkotja művét. Ő is, miként isten, az intellektusában megteremtett *ideá*-kat varázsolja bele az anyagba, s minthogy az isten és a művész alkotta *ideák* azonos jellegűek, teremtményeik, a természet és művészet is harmonizálnak egymással.

A retorikus és a platonikus irodalomfelfogás bármennyire különbözik is egymástól, okot és módot adva komoly vitákra az 1500 körüli években, összeegyeztetésük nem ütközött nagyobb nehézségbe. Az eltérés ugyanis elsősorban az elméleti kiindulópont terén mutatkozik; az eredmények, a gyakorlati konzekvenciák már meglehetősen hasonlóak. Tartalmát, alkotóelemeit tekintve a firenzei újplatonizmus szépségeszménye hasonló igényeket támasztott, mint a retorika mindenhatóságát valló felfogás. A részek arányossága, a mennél tökéletesebb harmónia, a kifejezőeszközök (nyelv, vonal, szín stb.) tisztasága itt is, ott is alapvető követelmény. Sőt az imitáció, az utánzás elve sem szorult háttérbe, csak mélyebb értelmet nyert. Hiszen ha a művész isteni ihlet alapján dolgozik, akkor műve az isten alkotta természetet reprodukálja. S ha a természet imitációjára egyes nagy klasszikusok már tökéletes példát, s a szépségre ideáltípusokat nyújtottak, akkor az ő követésük elengedhetetlen a művész, a költő agyában megfogant ideá-nak az érzéki világba való átültetésekor. Persze a platonikusoknál nem a részleteknek, a formai elemeknek, hanem az eszményinek és egyetemesnek az imitációjáról van szó. A huma-

nista retorika által kifejlesztett formai fegyelem és művészi arányosság a metafizikus szépségfogalom jegyében kapott tehát mélyebb, filozófiai megokoltságot. Az ideális szépségnek a költészetre vonatkoztatott elmélete, melynek a XVI. század elején Pietro Bembo volt a legfőbb képviselője, egyúttal a retorikus-humanista hagyomány örököse is.

Az irodalmi és esztétikai eszmélkedések platonizáló irányú fejlődése, a filozófiai szempontok erőteljes érvényesítése által, lényegesen közelebb vitt a művészet sajátos problémáihoz. Míg a retorikus imitációfelfogás elsősorban a klasszikusok nyelvi, stilisztikai tanulmányozására, vagyis filológiai érdeklődésre ösztönzött, addig a költői alkotást valamely *idea* inkarnációjának tekintő platonikusok a művek filozófiai mondanivalójára irányították a figyelmet. A filológiai-retorikai exegézis helyett fokozott szerephez jutott a költői alkotás mélyebb értelmének, rejtett, allegorikus mondanivalójának a keresése. Nem elégedve meg a művek közvetlen értelmének, közérthető mondanivalójának ismeretével, igyekeztek azok mögül – a platonikus esztétikai nézetek kései képviselőjének, Rimay Jánosnak szavaival – „mind az theológiának . . . fényes aranyát, s mind az philosophiának . . . nectárját” is kihámozni.⁴

A platonizmussal átítatott irodalmi gondolkodás számára egyre nyilvánvalóbbá vált az a lényeges különbség, amely az értekező és a költői írásművek között mutatkozik. Míg a korai humanisták egyforma érdeklődést tanúsítottak mindenfajta opus rhetoricum iránt, s azonos nyelvi, stilisztikai igényeket támasztottak velük szemben, addig a platonisták felismerték, hogy az igazi költői alkotásokra a retorika normái nem elégségesek, vagy egyáltalán nem is alkalmazhatók. Újra felfedezték tehát a költészet tudományát, a poétikát, a csökkent rangú retorika pedig visszaszorult az ékeszolás, illetve az értekező írásművek tudományává. A poé-

tika iránti igény Horatiusnak az egész középkoron át ismert Ars poeticá-ját hozta divatba. A számos Horatius-kommentár után (az elsőt Cristoforo Landino írta, 1482-ben) megszülettek az első önálló poétikai kézikönyvek is, amelyek közül Girolamo Vida latin (De arte poetica libri III, 1527. Az ars poetica három könyve) és Bernardino Daniello olasz (Della poetica, 1536) nyelvű művei a legfontosabbak. E horatiusi ihletésű, de erősen iskolás jellegű poétikák azonban hamar háttérbe szorultak Arisztotelész Poétiká-jának termékeny hatása jóvoltából.

Az ókori irodalomelmélet e legnagyobb teljesítménye 1498-ban, mikor Giorgio Valla latin fordításában első ízben jelent meg nyomtatásban, illetve 1508-ban, amikor Aldo Manuzio az eredeti görög szöveget is kiadta, még nem keltett feltűnést. Alessandro de' Pazzi 1536. évi kétnyelvű (görög-latin) kiadásából azonban már 1537-ben és 1538-ban is utánnyomás jelent meg, 1541-ben pedig az arisztotelészi Poétika bevonult az egyetemi oktatásba: elsőnek Bartolomeo Lombardi kezdte meg rendszeres magyarázatát Padovában. Francesco Robortello 1548-ban megjelent latin nyelvű Poétika-kommentárja, illetve Bernardo Segni 1549-ben kiadott olasz Poétika-fordítása után pedig megindult az új kiadások, fordítások, kommentárok véget nem érő áradata. E sokáig érlelődő, de azután hirtelen kirobbanó siker magyarázata abban keresendő, hogy Arisztotelész műve zseniális választ adott a költészettel kapcsolatos több alapvető s ekkor már feltétlenül tisztázást igénylő kérdésre. A nagy ókori filozófus műve végre megadta a költészetre vonatkozó ismeretek tudományos alapjait, lehetővé tette, hogy a poétika valóban tudománnyá váljék. Ennek egyik feltétele, hogy tárgya meg legyen határozva, hogy kompetenciája elvszerűen elhatárolódjék más területekétől. Arisztotelész e tekintetben szilárd s máig érvényes kritériumokat

szolgáltatott, elhatárolva a költészetet (mai szóhasználatunk szerint „szépirodalmat”) egyrészt a tudománytól, másrészt a történetírástól. Az előbbitől megkülönbözteti *mimézisz*- (imitáció) jellege, az utóbbitól pedig, hogy nem azt írja le, ami tényszerűen megtörtént, hanem ami a valóságban megtörténhet, vagyis ami valószerű. A verses forma ezzel megszűnik a költészet ismertető jegye lenni, hiszen tudományt és történelmet is lehet verses formában előadni. Annál nagyobb jelentősége lesz viszont a *mimézisz* különféle fajtáinak, vagyis a műfajoknak, amelyeknek megkülönböztetéséhez, elméletéhez a *Poétika* szintén megadja a tudományos alapokat. Arisztotelész jóvoltából a szépségről szóló elvont spekulációk helyébe az irodalom valóságos problémáinak a vizsgálata léphetett, a költészet spiritualizált értelmezése után ismét annak emberi, evilági céljai kerültek előtérbe.

A *Poétika* gyorsan kibontakozó népszerűségének az is egyik fontos oka volt, hogy a mű – nem utolsósorban töredék volta s a bizonytalan szöveg hagyomány miatt – számos döntő ponton különböző értelmezéseket tett lehetővé. A reneszánsznak retorikus tradíciója és platóni tanításokon iskolázott teoretikusai nem mint az addigi törekvésekkel szemben álló, a nézeteik revízióját kívánó művet fogadták a *Poétika*-t, hanem mint olyan klasszikus művet, mely őket igazolja, sőt éppen a hiányzó láncszemeket kínálja számukra elméleti útkereséseik közben. Bár a klasszikus mintaképek, illetve az ideális szépség imitációjával szemben Arisztotelész *mimézisz*-értelmezése a természet s az emberi valóság utánzásában jelölte meg a költészet s általában a művészet lényegét, a hagyományos és az arisztotelészi imitációfelfogás nem tűnt ellentétesnek. Minthogy a *Poétika* nem a tényszerű, szolgai valóságmásolást kívánja a költőtől, hanem a valószerűnek, a valósággal nem ellentétesnek, a le-

hetségesnek az ábrázolását, azaz – a kor terminusa szerint – egy „ideális imitáció”-t, tanítása könnyen összeegyeztethető volt az ideális szépség és harmónia elméletével. Sőt ez utóbbi éppen a valóságábrázolás igényével ellensúlyozva válhatott csak a reneszánsz költői, művészi gyakorlatára maradéktalanul alkalmazható koncepcióvá. Hiszen a reneszánsz műalkotásait – irodalmiakat és képzőművészetieket egyaránt – éppen a valóságigény és a szépségeszmény kettőssége, egyidejű, egymást kiegészítő és egymást korlátozó érvényesülése jellemzi. Az eszményi szépség követelménye megszabta a valósághűség határait, a realitással való elválaszthatatlan kapcsolat pedig nem engedte a szépségkultusz türes absztrakciók játékává fajulni.

A reneszánsz művészetnek ezt az alapelvét, illetve ennek törés nélkül, egyenletesen emelkedő és kiteljesedő fejlődését tanúsítja a Petrarcától Ariostóig, illetve Masacciótól Michelangelóig ívelő fejlődés. A reneszánsz e páratlan értékű művészi vonulatának a fényében, nagyságától lenyűgözve a retorikus tradíció formális igénye, az ideális szépség platonikus elmélete és az arisztotelészi valósághűség – ha némi ellentmondások és belső feszültségek árán is – a XVI. század negyvenes éveiben szintézisbe juthatott. Ennek két legérettebb változatát Girolamo Fracastoro 1540 táján írt *Naugerius sive de poetica dialogus* (Navagero, avagy dialógus a poétikáról), illetve Francesco Robortello 1548-ban kiadott *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes* (Magyarázatok Arisztotelész Poétiká-ról szóló könyvéhez) című munkáiban tisztelhetjük. Az előbbi inkább platonikus, az utóbbi elsősorban arisztotelianus hangsúllyal, szerencsésen – és az utolsó pillanatban – egyesítette és rögzítette a reneszánsz-kori esztétikai és poétikai eszmélkedés eredményeit.

Ehhez a nagy szintézishez fokozatosan felzárkózott a képzőművészettel, sőt a zenével foglalkozó elméleti irodalom is. A képzőművészetek közül a festészet problémái álltak a leginkább előtérben, teoretikusainak azonban komoly nehézségeket kellett leküzdeniök. A középkorban, s jórészt még a quattrocentóban is, a festészet és szobrászat mint mesterségek éltek a köztudatban, s a róluk szóló irodalomnak elsősorban a mesterség szabályainak kidolgozása, illetve a technikai tökéletesedés elősegítése volt a célja. A művész maga is mesterembernek, iparosnak számított, akinek nincs keresnivalója a szellemi elit világában. Mestersége ugyanis alsóbb rendű, nem tartozik az ún. hét szabad művészet közé. Ez utóbbiak közé az ókor óta azokat az *ars*-okat – ma úgy mondanánk: tudományokat, például a grammatikát, logikát, retorikát stb. – sorolták, melyek ismerete nem képesített valamely kenyérkereső foglalkozásra – vagyis amelyek „szabadok” voltak az anyagi érdekektől. Nem tartozott a hét szabad művészet közé a költészet sem, de a retorikával fennálló szoros kapcsolata folytán idetartozását viszonylag könnyen sikerült elismertetniök a költőknek – bár az anyagi érdekektől ők korántsem voltak mentesek. Számos művet írtak ugyan a költészet védelmében, de ezekben többnyire a profán témák, a pogány antik költők vagy pedig a nemzeti nyelvű költészet jogaiért szálltak síkra, a költészetnek a magas szintű szellemi tevékenységek közé való tartozását komolyan senki sem vonta kétségbe.

A festészetnek és a szobrászatnak azonban ki kellett küzdenie emancipációját, s el kellett ismertetnie a „szabad” mesterségek közé tartozását.⁵ A festészet rangját igazoló érveket nem kisebb ember, mint Leonardo da Vinci foglalta össze a legteljesebben. A legfőbb érvet természetesen a gyakorlat szolgáltatta: egyre inkább beigazolódtott, hogy a festészet magas színvonalú, intellektuális tevékenység. Hiszen

a perspektíva, valamint a helyes arányok kidolgozása komoly matematikai és geometriai tudást igényelt, s a platonizmus tanításaival összhangban az is nyilvánvalóvá vált, hogy a művész nemcsak anyagot formál egy adott célnak megfelelően, hanem a dolgok valamely általános lényegét is kifejezi. A XVI. század első felében már közhellyé kezdett válni, hogy a festő is az intellektusában megfogant prekonceptió – platonista terminussal *idea* – jegyében alkot, hogy ő is az eszményi szépség létrehozására törekszik, s hogy a természetben látható dolgokat egy ideális szelekció útján reprodukálja művében. Előtérbe kerülően így a festészet esztétikai oldala, megmutatkozott a költészettel való szoros rokonsága, az esztétikum révén vele azonos természetű. Míg korábban az emberi tevékenység teljesen különböző sféráiba sorolták őket, addig most előszeretettel hangoztatják, hogy a festészet tulajdonképpen néma költészet, a költészet pedig beszélő festészet. Ez a felismerés lehetővé tette az arisztotelészi *Poétika* tételének az alkalmazását a festészetre és szobrászatra is, s ezzel a művészetelmélet szilárdabb, tudományosabb alapra helyezését, amint erről Benedetto Varchi *Lezione della maggioranza delle arti* (1546. Előadás a művészetek nagykorúságáról) című munkája tanúskodik. Hogy a poétikai művekhez hasonló színvonalú és filozófiai igényességű művészetelméleti írások a XVI. század derekáig mégsem jöttek létre, annak elsősorban az lehetett az oka, hogy e téren – az egyébként is különálló építészetet nem számítva – nem álltak rendelkezésre az antikvitásból fennmaradt elméleti rendszerezések. E nehezen behozható hátrányt a művészetelmélet csak a manierizmus jegyében tudta – a század végén – leküzdeni.

A zene és zeneelmélet helye és helyzete ebben az együttesben eléggé különleges. A zene rangját nem kellett elismertetni, a hét szabad művészet egyike volt, sőt azon be-

lül sokan a legmagasabb polcra helyezték. Hiszen a zene a harmónia tudománya, a harmónia pedig az ideális szépség legfőbb titka, hordozója, biztosítója. A harmónia ezért már a XV. századtól kezdve a művészet alapelveinek, amolyan zenei alapelveinek számított. Költészetre, festészetre, szobrászatra, de különösen az építészetre előszeretettel alkalmazták is a zenei analógiákat. A nagy reneszánsz építkezések terveit zeneteoretikusokkal vizsgáltatták felül, hogy a méretek és arányok megfeleljenek a zenei harmónia törvényeinek. A zene így az esztétikum egyik legfőbb szabályozó elve lett; a neoplatonikus spekulációk nyomán pedig a zenei harmónia eszménye egyenesen kozmikus méreteket öltött. A zenei harmónia tulajdonképpen a világmindenségben, illetve a teremtésben érvényesülő isteni harmónia visszacsengése – fejt ki Francesco Giorgio *De harmonia mundi totius* (1525. Az egész világ harmóniája) című könyvében. Ha a művészet imitáció, akkor a zenében és az általa közvetített harmóniában eszerint a kozmosz és az istenség imitációja valósul meg.⁶

A művészeteknek az összetalálkozása, közös vonásaik felismerése, az esztétikum alapján való együvé sorolása a reneszánsz egyik nagy vívmánya. A XVI. század derekán nem kell többé bizonygatni, hogy valamennyi művészi tevékenységet a hét szabad művészet rangja illeti meg, most már előkelőbb státusra tartanak igényt. A művészeteket immár a filozófiával érzik rokonnak, s míg korábban a szabad művészeteket megszemélyesítő hét keresztény matróna képében ábrázolták az emberi tudás felső szintjét, most a kilenc pogány múzsa lett az alkotó emberi szellem igazi szimbóluma.

A valósággal harmonizáló ideális szépség: ezt váltotta valóra a reneszánsz művészete, s ezt próbálta igazolni, értelmezni – több-kevesebb rendszerességgel – a reneszánsz irodalom- és művészetelmélete. De csak az első összegezéshez juthatott el, annak igazi – a reneszánszsal összhangban való – elmélyítésére nem jutott idő. Mikorra Fracastoro, Robortello, a korai Varchi, Francesco Giorgio művei elkészültek, a reneszánsz nagy utópiája: ember és világ, természet és művészet, valóság és szépség harmóniája Itáliában már szertefoszlóban volt. A század második negyedében fokozatosan megrendültek azok a gazdasági és társadalmi alapok, melyeken a reneszánsz művészet és irodalom felvirágzott, s válságba jutott az a humanista eszme-rendszer, amely a kor intellektuális és művészi életét áthatotta. Elmúlt az a szerencsés történelmi pillanat, amikor valóságghűség és szépségkultusz összeegyeztethető volt; amikor a földi, emberi célok és a platonista értelemben vett transzcendens aspirációk egybehangzónak tűntek; amikor a művész egyszerre lehetett vátesz, a szépség szuverén alkotója és nevelő, a közhaszon szolgálója. Az alapok megbomolván, a művészi gyakorlat is kezdett elhajlani a reneszánsz ideális normáitól. A kritikusoknak és teoretikusoknak pedig fel kellett ismerniük a reneszánsz poétika és művészetelmélet amúgy is csak nehezen elsimított belső ellentmondásait. Sőt az elméleti gondolkodás elébe is vágott az irodalom és művészet fejlődésének – első ízben a kritika és esztétika történetében. Míg eddig az elméleti reflexiók a művészet eredményei nyomán érlelődtek rendszerré, a XVI. század második felében a kritika törekszik irányt szabni a művészi fejlődés számára.

Innen érthető, hogy a reneszánsz jegyében létrejött új irodalom- és művészetelmélet kivirágzása, differenciálódása, a mai értelemben vett kritika és esztétika megszületése a re-

neszánsz válságának évtizedeire esett.⁷ A humanista poétikai és művészeti elvekből különböző módon elágazó törekvések nagy csataterévé vált a XVI. század második felének kritikai irodalma. A nézetek és elméletek dzsungelében meglehetősen nehéz eligazodni, mert az egyes koncepciók, vélemények ritkán jelentkeztek egyértelműen, a maguk tisztaságában. A fő erővonalak mégis kimutathatók. A reneszánsz irodalom- és művészetelmélet tételeit variáló és továbbfejlesztő művek sokaságából két fő tendencia bontakozik ki, szilárdul meg, hogy végül az 1580-as, 90-es években, immár világos frontvonalakat alkotva, egymással farkasszemet nézzen. Az egyikben a manierizmus esztétikáját ismerhetjük fel, amely torzítva és merészen újítva ugyan, a reneszánsz alapvető eszményeit védi és őrzi, a másikban pedig egy klasszicisztikus s az ellenreformáció által támogatott „hivatalos” esztétikát, mely végső fokon a barokk művészet és művészetelmélet útját egyengeti.⁸

A katalizátor szerepét ebben a polarizálódásban Arisztotelész *Poétiká*-ja töltötte be. Első elemzői és kommentátorai – mint említettük – egy humanista racionális irodalomelmélet számára találtak benne támpontokat, s főként arra figyeltek fel, amit a platonista szépségeszménnyel összeegyeztethettek. Egyre elmélyültebb tanulmányozása – melyben nem annyira a görög filozófus mondanivalójának menél pontosabb megértése,⁹ mint inkább a műből levonható és a jelenre alkalmazható tanulságok levonása játszott a fő szerepet – azonban odavezetett, hogy a *Poétika* sokak szemében kezdett az abszolút igazság, a megtámadhatatlan tekintély, a kötelező norma, s hovatovább az irodalomban egyedül üdvözítő dogma rangjára emelkedni. A kritika mindig hajlamos a kényelmességre; könnyebb egy kitűnően kidolgozott koncepcióra támaszkodva ítélni, mint az új jelenségeket elemezve alkotó módon, önállóan állást foglalni.

Arisztotelész most készen kínálta a receptet az irodalmi és művészeti alkotások elbírálásához. S megvolt az az előnye is, hogy a *Poëtika* egyetlen ponton sem állt szemben a magát megreformáló, s a tridenti zsinat jóvoltából sorait rendező katolikus egyház tanításaival – ami korántsem mondható el a platonikus ihletésű művészetfilozófiai megfontolásokról. Az egyik legrészletesebb, s terjedelmét tekintve is monumentális poétikai rendszerezés szerzője, Giulio Cesare Scaligero nem is habozik Arisztotelészről kijelenteni *Poëtices libri septem* (1561. A poétika hét könyve) című művében, hogy ő „imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus” (a mi császáruk, minden művészet örökös diktátora).¹⁰

Veszélyes elv! Még akkor is, ha a XVI. század derekán valóban nem állt rendelkezésre átgondoltabb, tudományosabb irodalomelmélet, mint az Arisztotelészé. Tétéleit alkotó módon, a kor viszonyaira ésszerűen alkalmazva is értékesíthették, de furkósbotként minden eredeti, új törekvés-szel szemben is felhasználhatták. Sőt e költészettani „örökös diktátor” kijelentéseit könnyen lehetett egyoldalúan is értelmezni, vagy pedig állításait önkényesen interpretálva, tőle idegen elveket is az ő „császári” tekintélyével felruházni. Mindezek a lehetőségek és veszélyek, Arisztotelész és a nagy antik klasszikusok tanításának és példájának különböző értelmezései világosan elénk tárulnak a század derekán hosszan hullámozó esztétikai vitákból. Az első, mely a dráma körül robbant ki, amolyan előjátéknak tekinthető; a két igazi nagy polémiának az epika és a festészet, pontosabban Ariosto és Michelangelo volt a tárgya. Éppen az olasz reneszánsz fejlődését betetőző két nagy mű, az *Őrjöngő Loránd* (*Orlando furioso*) és az *Utolsó ítélet* vált vízvonalstóvá, ezek megítélése hozta felszínre a reneszánsz poétika, illetve művészetelmélet ellentmondásait.

A drámavitát a tragédia új irányának a megjelenése váltotta ki az 1540-es évek elején. Giovambattista Giraldi-Cinzio 1541-ben mutatta be *Orbecche* című művét a ferrarai udvarban; Sperone Speroni pedig 1541- vagy 42-ben olvasta fel először *Canace* című tragédiáját a padovai Accademia degli Infiammati (Fellelkesültek Akadémiája) tagjai előtt. Mindkét mű arról nevezetes, hogy a borzalom túlhajtásával, illetve a bűn megdöbbenő ábrázolásával elhajlik a reneszánsz harmóniaeszményétől, s ezért joggal tekinthető a manierista és a barokk tragédia előfutárának.¹¹ Különösen a Seneca tragédiáit példaképül választó Giraldi-Cinzio drámáinak a hatása bizonyult termékenynek: tőle indult ki az újkori tragédia ún. senecai iránya, mely az 1600 körüli évtizedekben uralkodó szerephez jutott a francia, spanyol és angol színpadon.¹² Bár a ferrarai író az *Orbecche* dedikációja¹³ szerint Arisztotelész *Poétiká*-jának – szerinte ugyan homályos – útmutatásait tartotta szem előtt, következő művét, a ferrarai herceg előtt 1543-ban felolvasott *Didone* (Dido) című tragédiáját határozott kritika érte Arisztotelész nevében. Az ismeretlen kritikus¹⁴ több észrevétele a *Poétika* szabályainak betű szerinti követését kérte számon Giraldi-Cinziótól. Így helytelenítette, hogy az író isteneket is felléptet darabjában, pedig azt Arisztotelész kárhoztatja, továbbá hogy felvonásokra és jelenetekre osztja tragédiáját, holott a görögök, akik alapján Arisztotelész szabályait megalkotta, sohasem tették; valamint hogy a *Didone* nem hasonlít az *Oidipusz király*-hoz, noha a *Poétika* szerzője ezt tekintette a tökéletes tragédia mintaképnek.

E vaskalapos érveléssel szemben Giraldi-Cinzio egy, a ferrarai hercegnek címzett értekező levélben válaszolt még ugyanebben az évben.¹⁵ Megfelelve az egyes pontokra, kifejti, hogy a *Poétika* tanulmányozásakor nem a görög iro-

dalom nyomán alkotott konkrét előírásokat kell szem előtt tartani, hanem azt a célt, amelynek érdekében Arisztotelész az általános tanulságokat levonta. Másfajta művek esetében akkor járunk el szerinte az ő szellemében, ha nem az általa leírt megoldást választjuk. A *Didone* valóban eltér az *Oidipusz király*-tól, de éppen Arisztotelész útmutatásait követve jött létre másfajta tragédia a másfajta témából. „Ha pedig – írja – egyes pontokon talán eltávolodtam az Arisztotelész által adott szabályoktól, hogy igazodjam a mi időnk szokásaihoz, ezt szintén antik példák nyomán tettem”¹⁶ – s hivatkozik itt arra, hogy másként alakította a cselekményt Euripidész is, mint Szophoklész, s megint másként a rómaiak, mint a görögök. Figyelemre méltó itt „a mi időnk szokásaira” való hivatkozás, ami a klasszikus példaképek szolgálai utánzásával szemben a korszerűség igényének megfogalmazását jelenti. Ugyanez az elv jut szóhoz akkor is, midőn a tragédiának felvonásokra és jelenetekre való osztását azzal magyarázza, hogy a görögökhöz képest megváltozott a színpad, és ez más szerkezeti megoldást követel. Giraldi-Cinzio éles elmével ismerte fel, hogy a vitában a régi normákhoz való ragaszkodás és a korszerűség ellentéte a fő probléma, s ezért *Altile* című, soron következő tragédiája elé írt prologusában¹⁷ – feltehetően még ugyanebben az 1543. évben – visszatért a kérdésre. Nem olyan zártak a tragédia törvényei – írja –, hogy „a kor, a nézők és a tárgy” szolgálatában ne lehetne az előírásokat áthágni. „És ha most itt lennének az antik költők – teszi hozzá –, ők is a mostani idők, a nézők és az új téma igényeinek törekednének eleget tenni.” Ennek az érvelésnek a hatásosságát bizonyítja, hogy gondolatai más drámaírók műveinek az előbeszédekben is visszatérnek. A Giraldi-Cinzióval kortárs Lasca például *Strega* (Boszorkány) című komédiájának prologusában egyértelműen kimondja: „Arisztotelész és Ho-

ratius az ő saját korukat látták, a mienk azonban más jelle-
gű: mások a szokásaink, más a vallásunk, más az életmó-
dunk, s ezért a komédiát is másképp kell írni; Firenzében
nem úgy élnek, mint hajdan Athénben vagy Rómában.”¹⁸

A Giral-di-Cinzio *Didoné*-ját ért bírálattal egy időben
támadás érte a másik tragédiaszerzőt, Sperone Speronit is.
A firenzei Bartolomeo Cavalcanti *Giudizio sopra la trage-
dia di Canace e Macareo* (1543. Bíráló Canace és Maca-
reo tragédiájáról) című írásában szintén Arisztotelész *Poé-
tiká*-ja alapján mérleget, kifogásai azonban főleg morális
és stilisztikai jellegűek. Szemére veti a padovai professzor-
nak, hogy darabja nem kelti a kívánt erkölcsi hatást, pe-
dig a tragédia elsősorban tanítani hivatott. Speroni két fő-
szereplőjének, Canacénak és Macareónak a közönség sze-
me láttára lejátszódó vérfertőző testvérszerelme viszont
nemkívánatos példát ad, amit nem korrigál kellőképpen az
őket elérő végső büntetés. A *Canace* stílusát a bíráló kü-
lönködőnek, fecsegőnek és homályosnak tartja, ami által
Speroni – szerinte – figyelmen kívül hagyta a tragédiában
kötelező sajátos stílusminőséget.¹⁹

Mindkét vádban van igazság, de számunkra most nem
a *Canace* értékelése az érdekes, hanem az Arisztotelész iro-
dalomelméletével kapcsolatos álláspontok alakulása. E te-
kintetben igen tanulságos Speroni magyarázkodása, aki
több mint egy évtizeddel később két munkában is védelmé-
be vette drámáját (*Apologia contra il Giudizio fatto sopra
la Canace*, 1554. Apológia a *Canacé*-ről írt bírálattal szem-
ben; és *Lezioni in difesa della Canace*, 1558. Előadások
a *Canace* védelmében).²⁰ Ezekben igyekszik művét a *Poé-
tiká*-val összhangban levőnek feltüntetni, de végül azt a
meglepő kijelentést teszi, hogy Arisztotelész szabályai a kez-
dő írók számára készültek, míg „azok, akik értik mestersé-
güket, ítélőképességük jóvoltából eltávolodhatnak az elő-

írásoktól, és olyasmit is írhatnak, amit a mesterség keretében nem tanítanak, éppen ezáltal bizonyítva kitűnőséget”.²¹ Megjelenik tehát a korszerűség eszménye mellett egy, az arisztotelészi klasszicizmus ellen szegezhető másik fontos érv: a magasabb írói kvalitásnak a normáktól való függetlensége – ami egyébként összhangban van a platonista felfogással.

Míg Giraldi-Cinzio és Speroni a kiteljesedett, érett reneszánszhoz képest új irányba kezdtek tapogatódzni tragédiáikkal, addig a jó negyedszázaddal korábbi *Őrjöngő Loránd* (1516) az olasz irodalomnak a reneszánszt talán leg-tökéletesebben reprezentáló alkotása volt. Mégis, a kifejlődőben levő arisztotelészi dogmatizmus az 1540-es évek végén ezt a művet is kikezdte. Része lehetett ebben a *L'Italia liberata dai Goti* (1547–48. Itália megszabadítása a gótoktól) megjelenésének, melyben Giangiorgio Trissino a Homérosz- és Vergilius-típusú antik hőskölteményt próbálta az olasz irodalomban meghonosítani, szigorúan ragaszkodva az arisztotelészi *Poétika* szabályaihoz. A kritikusok és olvasók joggal láttak alapvető különbséget az *epopeia*, vagyis hősköltemény és az Ariosto, valamint elődei által művelt *romanzo*, azaz regényes eposz között. Egy percig sem lehetett kétséges, hogy a klasszikus modellnek csak az előbbi felel meg. Arra mégsem vállalkozott senki, hogy írásban megtámadja a „divino”-nak nevezett olasz költőóriást, egyetemi és akadémiai körökben azonban nem fukarkodtak az *Őrjöngő Loránd* „hibáinak” emlegetésével. Kétségbe vonták erkölcsi hasznosságát; kifogásolták, hogy nem az antik költőket követi, hogy nem egyetlen hős és egyetlen főcselekmény áll a mű tengelyében; illetlennek tartották a sok lírai kitérőt, szerelmi epekedést, és hogy alantas személyek előkelőkkel keverednek; vagyis „azt szeretnék bebizonyítani. . . , hogy teljesen eltért Arisztotelész *Poétika*-já-

tól". Giovambattista Pigna foglalta össze ezekkel a szavakkal az Ariostóról hallott kifogásokat Giraldi-Cinzióhoz írt levelében, kérve őt a méltó válasz megadására.²² A levél, a már jól ismert drámaíró és kritikus válaszával együtt, 1554-ben külön kis kötetben jelent meg,²³ de egyidejűleg mindketten egy-egy önálló könyvben is igyekeztek a *romanzo* sajátosságait megvilágítani. Pigna könyve, az *I romanzi* (1554. A regényes eposzok) tárgyunk, a reneszánsz poétika differenciálódása szempontjából keveset nyújt, annál többet Giraldi-Cinzió említett válaszlevele és *Discorsi intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e delle tragedie* (1554. Értekezések a regényes eposzok, a komédiák és a tragédiák szerzéséről) című nagyobb munkája.²⁴

Az Ariosto-vitában Giraldi-Cinzió továbbfejleszti és általánosítja a korszerűségnek a tragédiák kapcsán már megpendített elvét, és – az irodalmi kritikában első ízben – történeti érveléssel alapozza meg fejtegetését. Felismerve a nyelvi s a társadalmi-kulturális adottságok tradícióformáló szerepét, kijelenti, hogy miképpen a latin nyelv a görögből, s a rómaiak szokásai a görögökéből erednek, ugyanígy az olaszok nyelv, életmód, beszédmodor, fegyverforgatás, „lovaglás” stb. tekintetében a franciák, provanszálók, spanyolok követői. Természetes tehát, hogy míg a rómaiak – mint Vergilius – a görögök hőskölteményét utánozták, addig az olaszok a hozzájuk közel álló népek hagyományának az örökösei a költészetben is. Más kor, más szokások, más nyelv a költészetben is más módszert („altri modi di poeteggiare”) követel. Ezt igényli a közönség is, mely nem a klasszikus írói mintaképek világára, s nem is a költő által ábrázolt kornak az életmódjára kíváncsi, hanem saját szokásait, érzéseit akarja vizsgálni. Ariosto remekműve valóban ezt az igényt elégítette ki, az ő lovagjai hiába éltek Nagy Ká-

roly korában, úgy éreztek, gondolkodtak, szerettek és ábrándoztak, mint az író kortársai.

A nyelvek rokonságait ugyan tévesen határozta meg Giraldi-Cinzio, midőn a latint a görögből eredettette, a neolatin nyelveket pedig elszakította a latintól, viszont helyesen ismerte fel a korszakok összetartozását és sajátosságát, vagyis hogy a klasszikus ókori kultúrákkal és irodalmakkal szemben a spanyolok, franciák, provanszások és olaszok más civilizációt képviselnek. Míg az előbbinek a hősköltemény, az utóbbinak a *romanzo* a reprezentatív epikai műfaja. A kitűnő kritikus joggal jut ezért arra az eredményre, hogy saját korának és nemzetének *romanzo* műfaját ugyanaz a rang, autoritás illeti meg, mint a görögök és latinok *epopeiá*-ját. A *romanzó*-nak is megvannak a maga törvényei, hangsúlyozza, de ezek nem azonosak azokkal, amelyeket Arisztotelész és Horatius leírt. Ők nem ismerhették sem az olasz nyelvet, sem az olaszok által írt *regényes elbeszélő költeményeket*, így szabályokat sem alkothattak rájuk. Arisztotelész szabályai változatlanul érvényesek azokra a művekre és irodalmakra, melyek alapján létrejöttek, de nem alkalmazhatók más nyelv, más kor más műfajaira.²⁵

Giraldi-Cinzio tehát nem utasítja el a normatív poétikát, csupán a normák abszolutizálása, az *elavult normák és a klasszikus minták kötelező utánzása ellen tiltakozik*. „A helyes ítélettel rendelkező és alkotni képes szerzők – írja – ne szorítsák annyira szabadságukat az íróelődök szabályai közé, hogy ki se merjenek lépni mások nyomdokaiból, mert ez nem csupán azt jelentené, hogy rosszul használják fel anyánktól, a természettől kapott ajándékokat, hanem azt is, hogy a költészet sohase mozdulna ki azokból a formákból, amelyeket valamely író rákényszerített.”²⁶ Az újítás jogának elismerése tehát az írói szabadságra, valamint a tehetségre, e természettől kapott ajándéokra való

apellálásra kényszeríti, s ezzel hasonló következtetésre jut, mint a már idézett Sperone Speroni: a költőt tehetsége, géniusza felülemeli a szabályokon, a példaképeken, az elődökön.²⁷

Erre az érvelésre, mely a reneszánsz irodalom eredményeit újítva megőrző irodalom, vagyis a manierista irány útját egyengette, az ellentábor – ha némi késéssel is – világos választ adott. Antonio Sebastiano Minturno *L'arte poetica* (1564) című munkájában így foglalt állást a *romanzo*-írókkal és igazolóikkal szemben: „Ezek, hogy fitogtassák tehetségüket és tudásukat, abban mesterkednek, hogy új ars poeticát vezessenek be a világba, pedig nincs annyi hitelük, hogy jobban kellene nekik hinni, mint Arisztotelésznek és Horatiusnak. Mert ha igaz az a művészet, melyet az utóbbiak a homéroszi költészet példájával tanítanak nekünk, akkor nem tudom, hogy egy attól különböző másik miként lehetne az. Mivel hogy az igazság egy, az, ami egyszer igaz, kell hogy mindig, minden időben az legyen.”²⁸ Ez határozott beszéd: az író tehetsége és tudása helyett érvényesüljön mindig és mindenkor az örök és megváltoztathatatlan törvény. Ami a Giraldi-Cinzio drámáját ért kritikában még csak irodalmi észrevétel volt, itt már metafizikus érvénnyel jelentkezik.

Kevés olyan művész van, akinek az életműve annyira összeférhetetlen az efféle normatív gondolkodással, mint a Michelangelóé, s ritka az oly mértékben provokatív remekmű, mint az *Utolsó ítélet*. Feszültség és szorongás, dac és kihívás, dinamikus nyugtalanság és művészi meg nem alkuvás: mindmegannyi viharos válasz a reneszánsz kezdődő válságára. A magabiztos reneszánsz ember típusa, a *Dávid* diadalmas optimizmusa, a római *Pietà* tökéletes harmóniája már a múlté. A minden ikonográfiai megkötöttséget elrúgó, gladiátor testű, karját ütésre emelő, szakállta-

lan, meztelen Krisztusban a bibliai istenfiú helyett Michelangelo mégis a győzhetetlen, bosszúálló Embert festette fel a pápák kápolnájának főhelyére. A kor, a mondanivaló, a művészi érzékenység és indulat eltávolodást követelt a reneszánsz ideális kánonjától, illetve e kánonnak a művészi inspiráció által diktált szuverén továbbfejlesztését kívánta.²⁹ A művészileg igényes közvélemény meg is értette, és a művészet csúcsaként ünnepelte „századunk bámulatos és lenyűgöző csodáját”, amint Vasari nevezte.³⁰ Michelangelóban ő azt a művészt magasztalja, aki mindenkit felülmúlt és legyőzött, aki ha bármit elképzelt, legyen az mégoly különös és nehéz is, „isteni tehetségének virtusával” meg is valósította.³¹

A rajongás azonban korántsem volt egyöntetű. A velencei Lodovico Dolce, a klasszikus hagyományokat mindenek fölé helyező művészetkritikus monotonnak és szabadosnak nevezte Michelangelót egy 1544-ben írt levelében; egy év múlva pedig a kor egyik fenegyereke, a Velencében élő Pietro Aretino közvetlenül Michelangelóhoz címzett levelében fejtette ki ellenérzéseit. Az *Utolsó ítélet* formai önkényessége szerinte erkölcsi és teológiai szabadosságról árulkodik.³² Érdemes felfigyelni e nagy jövőjű gondolatra: a formai újítás gyanús, mögötte valami nemkívánatos tartalmi (eszmei) tendencia lapul. Különös persze, hogy éppen annak az Aretinónak vannak erkölcsi aggályai, aki fő műveit a prostitúcióra való nevelésnek szentelte.³³ Ezt ő is érzi, s ezért Michelangelo illetlen ábrázolását támadva arra hivatkozik, hogy ő *Nanna* című kurva-dialógusának mégoly frivol tárgyát is úgy adta elő, hogy kizárólag illedelmes és szemérmes kifejezéseket használt benne.³⁴ Dolce és Aretino barátok voltak, s nyilván beszélgetéseik eredményei csapódtak le az előbbinek *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (1557. Dialógus a festészetről, Aretinóról

elnevezve) című munkájában, melyben az egyik beszélő épen Aretino nevét viseli.³⁵ A dialógus, mely elmélyíti és rendszerezi a Michelangelóval szembeni kifogásokat, bizonyos fokig válasz akar lenni Vasari műve 1550-ben megjelent első kiadására, s kifejezésre jut benne a világnézeti és esztétikai ellentétén túl a velenceieknek a firenzei művészekkel való vetélkedése is.

Dolce-Aretino szigorúan a reneszánsz klasszicisztikus elveit képviseli, ami a képzőművészet esetében az antik művészeteket utánzó, mennél tökéletesebb természetűséget jelenti. Ebből következik, hogy „annál jobb és kiválóbb egy festő, mennél nagyobb mértékben hasonlítanak festményei a természeti dolgokhoz; . . . ez a tökéletesség pedig sokkal inkább megtalálható Sanzio festményeiben, mint Buonarrotnál”.³⁶ Michelangelo művészi kvalitásait Dolce is elismeri, de sajnálatosnak tartja, hogy a művész ezeket nem a raffaellói klasszikus természetűség, ideális imitáció érdekében kamatoztatta. Fokozottan hangot kap a dialógusban az erkölcsi fenntartás is, különös tekintettel a nyilvánosságra és a hely szentségére. Zárt körben még megengedhető akár a priapikus költészet is – írja –, de hallatlan dolog, hogy Rómában, ahová az egész világ összefut, és pont a pápa kápolnájában „annyi csupasz ember legyen lefestve, amint tisztességtelenül mutogatják magukat előlről is, hátulról is”.³⁷ Ez a morális kárhoytatás hasonló ahhoz, amit Cavalcanti hangoztatott Speroni tragédiájával kapcsolatban; nála is azon volt a hangsúly, hogy a drámában a közönség szeme láttára, vagyis a nagy nyilvánosság előtt történnek a dolgok, ott pedig nem engedhető meg semmiféle szabadosság.

Mielőtt rátérnénk a Michelangelo-vita következő, minőségileg is új állomására, célszerű összegeznünk néhány tanulságot. Az eddig tárgyalt polémiákból egyértelműen ki-

rajzolódik a nézetek összeütközésének két csomópontja: az egyik a klasszikus példaképekhez és a természethez való hűségnek, vagyis az imitációnak a kérdése; a másik a művészet céljának, erkölcsi tendenciájának a problémája. A mannerizmus irányába mutató, szabadabb, újító törekvésekkel és az ezeket igazoló nézetekkel szemben – mint láttuk – egy klasszicisztikus, az arisztotelészi szabályok maradéktalan megtartását, az antik minták, illetve a természet pontos követését és az erkölcsi szempontok tiszteletben tartását igénylő konzervatív kritika vette fel a harcot. Ez utóbbinak a hadállásai az 1550-es években jelentékenyen megerősödtek, és elméletileg is radikalizálódtak.

Míg a humanisták eredetileg Horatius meghatározását idézve jelölték meg a költészet célját: „prodesse et delectare”, addig az ötvenes években a használni akarás és gyönyörködtetés egyenrangú kettősségének, horatiusi egyensúlyának a helyébe – Arisztotelész nyomán – a *prodesse* primátusa lépett. A *Poétika* kommentátorai egyre egyoldalúbban kezdték hangsúlyozni a filozófusnak azokat a megállapításait, amelyek a költészet pedagógiai-morális funkcióját húzzák alá. Erőteljesen jelen van már ez a szempont Vincenzo Magginak a Robortellóéval egy időben készült, de csak 1550-ben publikált *Poétika*-magyarázatában (*In Arisztotelis librum De poetica communes explanationes* – Közösleges fejtegetés Arisztotelész *Poétika* című könyvéhez), s ettől kezdve valamennyi arisztotelianus irodalomelméleti munkában.³⁸ Még a korszerűség elvét az arisztotelészi szabályokkal szemben oly határozottan képviselő Giraldi-Cinzio is egyértelműen az erkölcsi hasznot jelöli meg a költészet céljaként a *romanzó*-ról szóló *Discorsó*-jában,³⁹ s éppen ezért a Sperone Speroni *Canacé*-ja körül kialakult vitában nem tragédiaíró társa oldalán áll, hanem az öt erkölcsi alapon bírálók táborába lép, külön vitairatban cáfolva Spe-

roninak a drámája védelmében felhozott érveit (*Iudicium de defensione tragoediae Speronis Speronii*, 1558. Bírálatt Sperone Speroninek tragédiája védelmében írt művéről).⁴⁰ Az erkölcsi utilitarizmus tendenciájának erősödésével együtt járt, hogy azt az arisztotelészi tételt, amely szerint a költészet nem a tényszerű valóságot, hanem a valószerűt ábrázolja, kezdték arra a pedagógiai posztulátumra átfordítani, hogy a költő ábrázolja azt, aminek lennie kell. Most már csak az hiányzott, hogy az arisztotelészi poétikát összekapcsolják az arisztotelészi etikával – amit el is végzett az időközben papi ruhát öltő Benedetto Varchi, aki a negyvenes években még platonista és arisztotelianus elveket egyesített művészetelméleti írásaiban. 1553–54-ben, *Lezioni della poetica* (Előadások a poétikáról) címen tartott firenzei előadásaiban így nyilatkozott: „a költő célja, hogy az emberi lelket tökéletessé és boldoggá tegye, a feladata pedig imitálni, költeni és ábrázolni olyan dolgokat, melyek az embereket jókká, erényesekké s következésképpen boldogokká formálják.”⁴¹ A laikus morál helyett itt már a vallás-erkölcsi szempont érvényesül, miként egy másik írónak, Scipione Ammiratónak a meghatározásában is: „a költészet célja a lélekbe erényt táplálni, kiűzve belőle a bűnt.” (*Il Dedalione overo del poeta dialogo*, 1560. Dedalione, avagy dialógus a költőről).⁴² Érthető ezek után, ha nemcsak a professzori pedantéria, hanem a szent teológia is érdekeltté vált az arisztotelészi vagy Arisztotelésszel igazolt elvek érvényesítésében. Sőt, ha Varchinak arra a mondatára gondolunk – amely szerint azokat a művészeteket, melyek „ahelyett hogy az életnek hasznára volnának, ártalmára szolgálnak, az embereknek nemcsak mellőzniök és kerülniük kell, hanem a törvény által tiltani és büntetni is” –, akkor már felremlik az inkvizíció árnyéka.⁴³

A Michelangelo-vita már ebben a légkörben folytatódott,

az egyébként is fordulatot hozó 1563-as év után. Ekkor fejeződött be a tridenti zsinat, amelynek figyelmét nem kerülték el a művészetpolitika kérdései sem. A megújhodott egyház nem tűrhette tovább, hogy a vallásos tárgyú művészetben eretnek tendenciák, illetve teljesen profán szempontok érvényesüljenek. A zsinat csupán általános, elvi direktívákat adott, de az egyházi funkcionáriusok ezeket hamar konkretizálták, aprópénzre váltották, és egyes művekre alkalmazták. Olasz viszonylatban, protestáns művészet nem lévén, a reneszánsz világi szemléletével, s különösen a manieristák ún. szabadosságával szemben kellett a teológiai kötöttségű művészetkritikának fellépnie.⁴⁴ S mint-hogy a kezdeményezőt és leginkább felelőst – nem alaptalanul – Michelangelóban látta, a számonkérést is rajta kellett kezdeni. A zsinat bezárását követő évben, 1564-ben meg is jelent Giovanni Andrea Gilio *Due dialogi* (Két dialógus) című könyve, melyben a második dialógus ezt a sokatmondó címet viseli: *Degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'istorie, con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo* (A festőknek a történetek ábrázolása terén elkövetett hibáiról és visszaéléseiről, Michelangelo *Ítélet*-ére tett sok megjegyzéssel).⁴⁵

Giliónak az *Utolsó ítélet*-tel szemben felhozott kifogásai messze felülmúlják mennyiség és szörszálhasogatás tekintetében a klasszicista bírálókét. Ott is, ahol egy véleményen van Aretinóval és Dolcéval, sokkal doktrinérbb módon és teológiai következetességgel fogalmaz. A klasszicisztikus elveket ő is képviseli, elítélve Michelangelo formai kilengéseit; a stilisztikai problémák azonban számára másodlagosak, fő figyelmét a tartalmi, „ideológiai” szempontokra fordítja. Bírálóatának egyik alapelve az *igazság* (verità), amelyen az imitáció helyes, igaz voltát, a másik pedig a *kegyesség* (devozione), amelyen pedig a műalkotás cél-

ját érti. Michelangelo mindkét szempontból elmarasztalando, minthogy önkényesen eltért a témának, vagyis az „utolsó ítélet”-nek a Bibliában olvasható igaz, hiteles leírásától, és mert nézőiben nem áhítatot ébreszteni igyekezett, hanem csodálatos tehetségével, művészetének kiválóságával akarta őket elkápráztatni.⁴⁶

Lássunk néhány olyan tartalmi kifogást, melyek Gilio szerint bizonyítják, hogy a festő „inkább az ecsetre figyelt, mint az igazságra”.⁴⁷ A halottak ítélet előtti feltámadása Pál apostol szerint „egyetlen pillanat alatt” fog végbemenni, Michelangelo képén viszont a feltámadók a művészi változatosság kedvéért különböző módon vannak ábrázolva: van, aki éppen kezd kibújni a földből, van aki tétován bámul ide-oda, van aki már teljesen magánál van, vagyis a legkülönbözőbb módon ténferegnek, „s így inkább úgy tűnnek, mintha álomszuszékok sokaságát ábrázolnák, nem pedig feltámadott embereket”.⁴⁸ Vagy: az angyalok a képen roppant erőlködést kifejtve, dagadó izmokkal tartják az oszlopokat, mint valami bohócok vagy bűvészek, pedig egy angyal az egész földgömböt könnyedén tartani tudná, nemhogy egy oszlopot.⁴⁹ Az igazsággal ellenkezik az is, hogy Krisztusnak nincs szakálla. Ezt már Dolce is kifogásolta, de ő csak nevetségesnek minősítette,⁵⁰ Gilio azonban kifejezetten hamisnak, mert Krisztus teste a sírban töltött negyven óra alatt semmiféle romlást nem szenvedett, így szakálla is megmaradt. De ráadásul Michelangelo ábrázolása még ostoba is, hiszen ha Krisztus szakálla kihullott volna, akkor haját is el kellett volna vesztenie.⁵¹ És így tovább, a legapróbb részletekig bebizonyítatik Michelangelo eltérése az „igazság”-tól. E vétkek sokasága arról tanúskodik, hogy a festők a „költői szabadság” (poetica liberta) jegyében gyakran szabadjára engedik képzeletüket, pedig ha valaki a hitnek egy olyan fontos cikkelyét ábrázolja, mint az

Utolsó Ítélet, akkor „nem a költőket, hanem a teológusokat kell követnie”, s nem művészetét fitogtatnia, hanem mennél jobban elmélyednie a szent történet és az azt magyarázó doktorok „tanulmányozásában, olvasásában és újraolvasásában”.⁵²

Az ellenreformációs kritika tehát mind az imitációnak, mind pedig a művészet pedagógiai szerepének egy merőben dogmatikus, az egyházi propagandát szolgáló értelmezését vezette be. E szélsőséges álláspont a művész cselekvési szabadságát szinte minimálisra korlátozta, visszaszorította az előírt feladat technikai kivitelezőjének szerepébe, s érzéketlen maradt a művészi kvalitás iránt. Mindez a reneszánsz művészetelmélet vívmányainak teljes felszámolását jelentette. A manierista esztétikára várt a reneszánsz elvek védelme, fenntartása. De az erősödő polarizálódás sodrában ez is csak egyre végletesebben volt lehetséges, nem egy ponton eltávolodva a reneszánsz eredeti eszményeitől – ellenkező irányban.

A manierista esztétika egyes pozícióinak kialakulása már a századközep polémiáiban tetten érhető. Így a normáktól, az arisztotelészi szabályoktól, az imitáció merev értelmezésétől való eltávolodás, illetve a korszerűségnek, az újításnak, a művészi tehetségnek és invenciónak a védelme és igénylése. Ezek az elvek voltaképpen a reneszánsz alapvető eszményeiből és törekvéseiből következnek. Pontosabban: ezek az elvek vannak összhangban a reneszánsz irodalom- és művészetelmélet értelemszerű, a történetiséget figyelembe vevő értelmezésével, szemben annak formális, normatív, egyoldalúan arisztotelianus továbbfejlesztésével. De ezzel egy időben, s éppen a normáktól való függetlenség és a művészi szabadság jegyében, megkezdődött a ma-

nierizmus sajátos, önálló, s a reneszánsz klasszikus elméletével már alig összeegyeztethető művészi eszményeinek az elméleti megfogalmazása is. Gyökeresen újak ezek sem mondhatók, mindegyik a reneszánsz gondolatvilágából veszi eredetét, de azáltal, hogy bizonyos tételek, gondolatok túlhangsúlyozódtak, eredeti összefüggéseikből kiemelve központi jelentőségre emelkedtek, lassan kifejlődött egy új esztétikai koncepció: a reneszánsz irodalom- és művészetelmélet módosított, korszerűsített változata. Lássuk ennek legfőbb alkotóelemeit, a manierizmus kulcsszaván, a *maniera*-n kezdve tárgyalásunkat.

A *maniera* szó eredeti jelentése *mód, stílus, modor* – annak kettős értelmében. Jelentette egyrészt a művészetben a technikai kivitelezés módját, stílusát akár egyénekre, akár csoportokra vagy korszakra vonatkozóan, de jelentette másrészt – a francia udvari-lovagi szóhasználatban gyakori *manière* hatására – a finom, előkelő viselkedést, az úri jó modort. Az olasz reneszánsz irodalomban (Lorenzo de' Medicinél, Ariostónál, Bandellónál stb.) főként a társadalmi elithez tartozó hölgyek egyik ékességeként szerepelt a *maniera*, mint az elegáns, rafinált, kissé stilizált viselkedés, életmód eszménye. A *maniera* szónak ez az udvari-arisztokratikus színezete belejárt a szó stílusértelemben vett jelentésfejlődésébe is. Ez utóbbi technikai terminusból kezdett időközben esztétikai kategóriává válni. A reneszánsz művészet gazdagsága, sokfélesége tudatosította ugyanis a különböző művészek, iskolák, nemzedékek közötti különbségeket, vagyis felismerhetővé tette az eltérő művészi stílusokat. Külön, egyéni, mástól megkülönböztethető stílus, vagyis *maniera* megléte így a művészi színvonal fontos ismertetőjegyévé lett; a *maniera* semleges jelentése pedig – a társasági szóhasználatához hasonlóan – egyértelműen pozitív értelművé alakult.⁵³ Ezt az esztétikai értelmezést Va-

sari tette általánossá életrajzaival, melyekben igyekezett megmutatni, hogy valamennyi jelentős művésznek – első sorban a XVI. századbelieknek – megvan a maga *maniera*-ja, vagyis merőben individuális művészi karaktere. Lényege szerint tehát a *maniera* – Riccardo Scrivano találó megfogalmazása szerint – „nem más, mint a művésznek a művészetben kifejeződő egyéni hajlama, természete (ingegno)”.⁵⁴ Vasari *maniera*-fogalma egyszerre jelöl tehát művészi színvonalat, fejlett formakésztséget, valamint egyéni karaktert, a tehetség s az individuális hajlamok szabad érvényesülését. Érthető ezért, hogy a kor művészi kézikönyvei nyomatékosan figyelmeztetnek arra, mennyire fontos a festőnek „bella maniera”-val rendelkeznie.⁵⁵

A *maniera* fogalma arra is alkalmas, hogy Vasari értékbeli különbséget jelezzon vele a quattrocento és a cinquecento művészei között. Az igazi *maniera* egyik szükséges feltétele ugyanis a művészi szabadság, ami a korábbi festők-nél szerinte még nem volt meg. Ők túlságosan ragaszkodtak a szabályokhoz, méregették az alakokat, számígtatták a perspektívát, pedig „a stúdium kiszárítja a manierát”.⁵⁶ Hogy a művész a képességeinek, hajlamainak leginkább megfelelő, azokat maximálisan érvényesítő szép stílust, az „ottima maniera”-t megvalósítsa, ahhoz nem tanulmányokra van első sorban szükség, hanem invencióra, művészi leleményre, platonista terminológiával *ideá*-ra. Azt a tételt, hogy a költő, a művész az isteni inspiráció nyomán elméjében megfogant *idea* alapján teremti a szépséget, már a XV. század neoplatonikus filozófusai megfogalmazták, de ez akkor első sorban a természetben tükröződő szépség művészi újraalkotására ösztönzött. A művész akkor a természettől nyert benyomások alapján alakította ki művének prekonceptióját. A XVI. század második felében viszont az *ideá*-ra hivatkozni a művészi intellektusnak a természet-

tel való szembeállítását jelentette.⁵⁷ Vasari számára az *idea* a műalkotásnak a művész agyában, a természettől függetlenül megalkotott előképe. A természet visszaadásának nincs más szerepe, mint biztosítani a szépség forrásául tekintett *idea* látható kifejezését, rajzban való megjelenését. Ezzel függ össze a manierista művészet rajzközpontúsága; ezért tekintik a rajzot – Vasari szavaival – „három művészetünk, az építészet, a szobrászat és a festészet atyjának”.⁵⁸

A természetutánzástól a belső vízió felé forduló attitűd illusztrálására érdemes idézni a Grecóról feljegyzett anekdotát, amely szerint a festő lehetőleg nem ment ki Toledo utcáira, és fényes nappal is elsötétített szobában ült, nehogy bármiféle látvány megzavarja a belső világosságot.⁵⁹ Az egyéni arcélű teljesítményre, igazi manierára törekvő művészek tehát a fantázia nyomán dolgoztak, útmutatójuk a *fantastica idea* lett, megkülönböztetésül a természet nyomán alkotott *idea naturalé*-tól. *Maniera* és *fantastica idea* így lassan összetartozó terminusokká váltak: *maniera* szerint, illetve *idea* nyomán festeni a természet utánzásától elforduló szuverén művészi teremtést kezdte jelenteni.⁶⁰ A XVII. századi klasszicista művészetkritikus, Giovanni Pietro Bellori pontosan fogalmazott, mikor a manierizmussal szembeni ellenszenvét így fejezte ki: a Raffaello utáni festők „miután elhagyták a természet tanulmányozását, s a gyakorlatra támaszkodtak az imitáció helyett, megmételtyezték a művészetet a *maniera*, vagy úgy is mondhatnók, *fantastica idea* által”.⁶¹

Maniera és *idea* tehát egy imitációellenes, a természettől elforduló esztétika kulcsterminusai. A természetet a művészek nem utánoznia, követnie, újrateremtetni kell, hanem legyőznie; erre teszi őt képessé a *maniera* és az *idea*. A manierista esztétika egyik alaptétele lesz így a művészetnek a természet fölé emelése. Gyakran ismétli a tézist már Va-

sari is, aki Michelangelóban látta azt a művészt, aki teljesen úrrá tudott válni a természetén. Michelangelo egy másik tisztelője, Vincenzo Danti, szintén arra buzdítja a festőket, hogy ne csak utánozni, hanem felülmúlni is törekedjenek a természetet (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567. Traktátus a tökéletes arányokról).⁶² Giovanni Battista Armenini pedig nevetségesnek minősíti azokat, akik jónak tartják azt, ami természethű (*De' veri precetti della pittura*, 1587. A festészet igaz szabályai).⁶³

A természethűség elvetése vagy legalábbis korlátozása, illetve a természet legyőzése a manieristák számára egy új, a természetnél magasabb rendű szépségideál megvalósítását jelentette. Természetesen a reneszánsz klasszikus szépségeszménye – akárcsak a példaképpül vett antik művészeté – sem jelentette a természeti szépség egyszerű másolását, hanem a valóság szép elemeinek ideális szelekció útján való szintézisét. Ezért is hivatkoztak előszeretettel Zeuxisz és a krotóni lányok esztére, amikor is a görög festő nem a legszebb lányt választotta modellként, hanem városa hat legszebb lányát szemelte ki, hogy azok legszebb testrészeit festményén egyesítve, létrehozson egy hetediket, a tökéletest. Ez a szelektálva szintetizáló szépségeszmény a természetben, a valóságban ugyan nem található meg, elemei azonban egytől egyig a természetből származnak, nem tűrve semmi attól idegent. A manierizmus eltérése a természeti széptől ennél sokkal gyökeresebb, s nem csupán mennyiségi, hanem minőségi is. Válságba jutott a tökéletes (matematikai, zenei) harmóniából levezetett szépségideál; elégtelenné vált a szépségnek a természetes arányokra épített racionális koncepciója (pl. az emberi test ábrázolása esetében). Egy mélyebb, igazibbnak tartott, a valóság mögött rejtőző s azon csak áttetsző spirituális szépségeszmény tört magának utat, és fogalmazódott meg a *grazia* kategóriájában.

Ez a fogalom a helyes magatartással, s különösen a nők illő viselkedésével kapcsolatos értekezésekben vált gyakorrivá, mint a finom, előkelő tartásban, mozgásban megnyilatkozó bájnak, kecsességnek a megjelölése. Kezdetben, így Pietro Bembo *Asolani*-jában (1505), a platonista ideális szépség egyik alkotóelemeként jelentkezik, mint az erények harmóniájából adódó lelki szépség tükröződése. Baldassare Castiglione *Il cortegiano*-jában (1516. Az udvari ember) a *grazia* már az előkelő emberek magatartásának legfőbb jellemzője, a tökéletes elegancia titka, mesterségesen kialakított báj, amelyről azonban nem vehető észre, mennyi fáradtság és tanulás kellett elsajátításához, kiműveléséhez. Agnolo Firenzuola, a női szépség nagy szakértője és teoretikusa szerint a *grazia* a léleknek a testi formákon való átragyogása, melyben a spirituális tökéletesség „titkos arányossága” jut kifejezésre.⁶⁴

Nem szorul bizonyításra a *grazia*-fogalom erős udvariarisztokratikus kötöttsége, valamint a társasági értelemben vett *maniera*-fogalommal való rokonsága. Minthogy a reneszánsz felfogás az udvari életet és viselkedést a maga egészében esztétikumként értelmezte, a *grazia* ennek az udvari *maniera*-nak (Balassi Bálint kifejezésével „udvari jó mód”-nak) az esztétikai aspektusát jelentette. Mindez még nagyon jól összefért a reneszánsz szépségeszményével, sőt azt szerencsésen ki is egészítette. Benedetto Varchi egyik korai – még platonizáló – értekezésében (*Libro della beltà e grazia*, 1543 k. Könyv a szépségről és graziáról) egymás mellé rendeli a kétfajta szépségtípust: az egyik a testi szépség, mely az arányosságban jut kifejezésre, a másik pedig „a lélek erényeiben és viselkedésében” megnyilvánuló spirituális szépség, mely a *graziá*-val azonos.⁶⁵ Az utóbbi fokozatos rangemelkedése azonban megbontotta ezt az egyensúlyt, és kiindulópontjává vált egy olyan spekulációnak,

mely a *graziá*-t, „a szépség virágát” (fior di bellezza) – mint többen nevezték –, a művészetre alkalmazva nemcsak fölébe emelte a racionális, természetes szépségnek, de el is különítette tőle, sőt szembe is állította vele.

A művészetelméletben ezt a lépést Vasari tette meg, aki szerint a szépség szabályoktól függő racionális jelenség, míg a *grazia* irracionális, meghatározhatatlan, s létrejötté kizárólag a művészi ítélőképesség és látás függvénye. Vasari követői gyakran hangoztatták, hogy a szépség teremtője nem a körző, hanem a szem, vagyis hogy nem a matematikai és geometriai arányok kidolgozása, a szabályok követése, hanem pusztán a művész intellektusa és látásmódja kell hogy megszabja az alakok formáját. Ami annyit jelent, hogy a dolgok tanulmányozása s imitációja csupán valami szára szépséget eredményezhet, míg az igazi szépség, a *grazia* nincs alárendelve a látható valóság adottságainak.⁶⁶ Az ideális arányokkal szemben polgárjogot nyert így a formák torzítása, a természetes arányok tudatos megváltoztatása. Raffaele Borghini arra figyelmezteti a festőket *Il riposo* (1584. A pihenő) című munkájában, hogy „az alakok *graziája* érdekében a méreteket egyes helyeken meg kell nyújtani, másutt pedig össze kell szűkíteni”.⁶⁷ A harmonikus szépségideál helyébe így egy komplikáltabb, rafináltabb szépség lép, melyben az esztétikai hatást éppen a természetes arányoktól való merész eltérések hordozzák. Tudatosan vagy öntudatlanul ez a szépségkoncepció érvényesül Parmigianino vagy a fontainebleau-i festők elnyújtott testű, elegáns kecsességű nőalakjain, Pontormo alakjainak természetellenes csavartságában, a Greco-figurák expresszív torzítottságában. Ebben az értelemben a *grazia*, a belső lelki szépség hordozója lehet a tökéletlen, sőt a rút alakú test is, amint azt Vincenzo Danti kifejti az arányokról írt már említett munkájában.⁶⁸ Sőt a *graziá*-nak mintegy ellenpár-

jaként megjelenik a manierizmus egy másik esztétikai kategóriája, a *terribilità*, a rettenetesség, amely a borzalom esztétikumának felismerésén alapszik. Elsősorban Michelangelo *Utolsó ítélet*-ének izomkolosszus-emberein látták megvalósulni a szépségnek az ideálistól a rettenetes irányába elmozdított új minőségét.⁶⁹ A borzalom éppúgy lehetett valamely rejtett, spirituális szépség kifejezése, mint a báj.

A manierista szépségeszmény tehát nem magától értetődő, érzékileg azonnal felfogható, hanem rejtett, enigmatikus, olykor a torz mögé bújtatott. Idegen tőle minden, ami naiv és mesterkéletlen, kedveli viszont a rafináltat, a bonyolultat. A *grazia*, mint a látható, természetes szépséggel szembeállított láthatatlan szépség, vagy mint Danti írja, „a testi szépség nem látható része”, nem is lehet érthető az egyszerű néző számára, minthogy csak „intellektuális képességekkel fogható fel”.⁷⁰ Ennek az elvnek a jegyében a manierizmus művészete elindult az érzéki szépség teljes felszámolása felé, pusztán az intellektuális spekuláció képi realizálására törekedve. A képek preconcepcióját sűrítő *idea* számos festő agyában egyre fantasztikusabb szellemi tornamutatvánnyá torzult. Elég, ha Giuseppe Arcimboldónak zöldségekből vagy állatokból összeszerkesztett allegorikus arcképeire gondolunk. Az efféle „műalkotásokban” a manierizmus teoretikusai nemcsak a tudós invenciót ünnepték, de azokat szépnek is tartották, sőt bájosnak. Ha a *grazia* a szépség láthatatlan része, akkor Gregorio Comanini nyugodtan mondhatta *Il Figino overo del fine della pittura* (1591. Figino, avagy a festészet célja) című munkájában⁷¹ Arcimboldo képeiről: „Nem emlékszem, hogy valaha is láttam volna ily bájos leleménnyel vagy ily tudós allegóriákkal megalkotott festményeket.”⁷²

A platonizmus által erősen befolyásolt alkotók jóvoltából a bonyolult értelmű allegória a reneszánsz művészet és

költészet egész fejlődését végigkísérte. A reneszánsz virágzó szakaszában az allegorikus képeknek és költeményeknek azonban azok számára is volt közölnivalója és esztétikai hatása, akik a mű mélyebb, rejtettebb értelmét nem ismerték. Tizianónak az égi és földi szerelmet ábrázoló képe mindenki számára élvezhető, nagyszerű kompozíció, tekintet nélkül arra, hogy tudjuk-e, kiket ábrázol a két ragyogó szépségű nőalak. A XVI. század második felében azonban a közérthetőség és a tudós-allegorikus értelmezés egyensúlya, egyenrangúsága megbomlott. A közérthetőség rovására egy határozott értékrend alakult ki. Jól megvilágítja ezt a felfogást Scipione Ammirato egyik munkája, amelyben a költészetet az *impresák*-hoz, a szimbolikus értelmű jelvényekhez hasonlítja (*Il Rota, overo delle imprese dialogo* 1562. Rota, avagy dialógus az impresákról). A szerző, akit fentebb mint a költészet valláserkölcsei célzatának egyik hirdetőjét idéztünk, ebben a művében egyetértően említi, hogy a régi bölcsök nem törekedtek felfedni „a szép tanításokat és tudományokat” mindenki előtt, nehogy a műveletlen tömeg (volgo) profanizálja azokat. A természet és a spekulatív tudományok titkait ezért mesékbe rejtették, amelyek így a tudatlan számára szórakozást nyújtanak, míg a bölcs olvasó a mű mélyére hatolva annak igazi gyümölcseit is ízlelheti. Hasonlóképpen, folytatja Ammirato, „a festészetben kezdtek sok mindent festeni, ami hajmeresztőnek tűnt, pedig ezek háttérben e képek sok szép titkot zártak magukba”.⁷³ A hangsúly tehát fokozottan eltolódott a műalkotás titkos, csak beavatottak számára érthető jelentésének irányába; a másik, a közvetlen mondanivaló pedig érdektelenné vált. A fentebb már idézett Comanini határozott különbséget tesz a valóságban létező tárgyak ábrázolása és a valóságban ismeretlen, csupán a fantázia szabad szárnyalásából keletkező dolgok bemutatása között, s ter-

mészetesen az utóbbinak ítéli a pálmát.⁷⁴ Ugyanő minden műalkotásban az allegorikus mondanivalót keresi: ókori szobrok minden apró részletében titkos értelmet fedez fel hallatlan leleménnyel,⁷⁵ Michelangelo *Utolsó ítélet*-ének „illetlenségeit” pedig nagyon is vallásos gondolatok allegorikus ábrázolásaként értelmezi.⁷⁶

Minthogy a kor tudatában „a költészet és a festészet egyazon születésből származó nővérek” – mint Ammirato írja⁷⁷ –, az irodalommal kapcsolatban is a fentiekhez hasonló elképzelések alakultak ki. A manierista poétika fejlődése eleinte mégis erősen elmaradt a művészetelméleté mögött, s egészen az 1580-as évekig a Vasariéhoz, Dantiéhoz hasonló érettségű, bár rendszeresen általuk sem kifejtett, manierista koncepció az irodalom terén nem is jött létre. Arisztotelész sokat tanulmányozott *Poétiká*-jának a vonzása, kategória-rendszerének világossága még a manierizmussal rokonszenvező irodalomkritikusok számára is nehezzé tette az arisztotelészitől eltérő elképzelések elméleti megfogalmazását. A klasszikus reneszánsz felfogástól elhajló irodalmi eszmélkedések nem is a poétika, hanem a megváltozott funkciójú retorika keretében jutottak leghamarabb felszínre.

A retorika, melyet a korai humanisták minden tudományos, irodalmi, sőt közéleti tevékenység foglalatának, módszerének tekintettek, a XVI. század derekára válságba jutott. Egyrészt erősen lecsökkent a hatásköre versenytársának, a humanista poétikának a kialakulása és felvirágzása következtében, másrészt pedig megszűnt a közéleti haszna, funkciója. A retorikának, mint eredetileg a meggyőzés művészetének ott és akkor volt jelentősége, ahol és amikor az érvek és ellenérvek szabad birkózásából születtek a lényeges döntések, elhatározások – vagyis egy demokratikus közéletben. Ezért fejlődött ki Athénben és a köztársasági

Rómában, ezért lehetett újra időszerű a humanista Firenzében, s ezért szűnt meg igazi létjogosultsága a XVI. század közepének politikai szabadságot immár nem ismerő Itáliájában. Az egykori retorikaszerzők le is vonták ennek a ténynek a konzekvenciáit. Az 1530-ban végleg elbukott firenzei köztársaság kiváló politikai szónoka, emigrációba szorulva pedig a demokratikus köztársasági rendszer utolsó olasz védelmezője, Bartolomeo Cavalcanti, akit a Speroni-val folytatott irodalmi vitájából már ismerünk, 1559-ben megjelent retorikájában nyíltan kimondja, hogy a meggyőzést szolgáló beszédek a szabadság bástyái voltak, szabadság híján azonban elvesztették jelentőségüket. Ugyanezt a felismerést történetileg és szociológiailag is elmélyítette retorikájában (1562) az a Francesco Patrizi, akiről mint a manierizmus legnagyobb irodalomteoretikusáról, még bőven lesz szó. Patrizi szerint a retorikának akkor van jelentősége, amikor az élet nincs még teljesen törvények, szabályok közé szorítva, amikor a rend még alakulóban van, amikor a normák állandóan változnak, megújulnak – vagyis amikor a szónokoknak kell helyes irányba befolyásolniuk a népet. A XVI. század második felének tekintélyelvű, rendezett olasz államaiban azonban a retorika szerepét átvette a jog, a politika, az etika, s számára csak a szép szavak maradtak.⁷⁸

Így vált, illetve szűkült a retorika a szép szavak tudományává, s ezért indult erőteljes fejlődésnek az a része, melyet *elocutio*-nak, vagyis a szólás ékességének neveztek. Tulajdonképpen a mai stilisztika ősről van itt szó, legalábbis ami a stílus ékítményeit illeti. A klasszikus cicerói eszményt követő, világos, szabatos, racionális stílussal szemben ugyanis a mennél rafináltabban ékesített, a figurákban, trópusokban bővelkedő stílus elméletét és technikáját kezdték kidolgozni. Az egyik kezdeményező a lullista

és kabalista spekulációiról s mnemotechnikai kísérleteiről ismert Giulio Camillo volt, a manierizmus egyik nevezetes előfutára. 1540 körül írta *La topica overo della elocuzione* (Topika, avagy az ékesszólás) című munkáját, amelyet éppen a retorikát elparentáló Patrizi adott ki 1560-ban, a már halott szerzőt magasztaló sorok kíséretében.⁷⁹

Minthogy Camillo műve jó ideig kéziratban, ismeretlenül hevert, az új stíluseszmény érdekében való zászlóbon-tás ódiума és dicsősége a *Canace* szerzőjének, Sperone Speroninek jutott osztályrészül. *Dialogo della retorica* (Dialó-gus a retorikáról) című, 1542-ben kiadott munkája világo-san mutatja a retorika koncepcióváltozását, a trópusok mű-vészetévé való átalakulását. A metaforák halmozását, az el-lentétekkel való játékot, a rejtett szellemes csattanókat ked-velő, elmés és elegáns stílust népszerűsítette Speroni, igye-kezve a mennél artisztikusabb próza technikáját kidolgoz-ni.⁸⁰ A prózával párhuzamosan a költészetben – különösen a petrarkista szerelmi lírában – szintén megkezdődött a retorikus díszítőelemek halmozása, a rafinált, keresett me-taforák kultusza.⁸¹ Az ilyen irodalom élvezete ugyanolyan intellektuális erőfeszítést kívánt, mint a bonyolult manieris-ta képallegóriáké, s a szépséget itt is a megértéssel járó szel-lemi élvezet pótolta. Az antiarisztotelianus olasz természet-filozófia egyik úttörője, Girolamo Cardano meg is határoz-ta ezt a szépségnél magasabb rendű esztétikai minőséget a szubtilitás fogalmában. *De subtilitate* (1550) című mun-kájában kifejti, hogy a dolgok annál szebbek, mennél vi-lágosabbak és érthetőbbek, de annál szubtilisabbak, men-nél nehezebb észrevenni és megérteni őket.⁸² Ez a szub-tilitás, mely „minden ékesség anyja”, lényegében ugyanaz a láthatatlan, intellektuális szépség, mint amilyenné a *gra-zia* érlelődött a manierista művészetkritikusok tollán, leg-feljebb az előbbiben még hangsúlyozottabb a spekulatív

szubtilitás
szubtilitás
szubtilitás

jelleget, s még végtetesebb a szépség érzéki aspektusától való eltávolodás.

Miként a festészet *graziá*-jával a manierista irodalmi stílus *szubtilitás*-a, a művészetelmélet *idea*-fogalmával az irodalomkritikában a *conchetto* állítható párhuzamba. Bár eredetét és filozófiai hovatartozását tekintve a két terminus gyökeresen különbözik, hiszen az első a platóni, az utóbbi pedig az arisztotelészi terminológiából származik, és tartalmuk sem azonos, sok tekintetben mégis analóg funkciót töltenek be. Miként a művészekről azt állították, hogy azok egy *idea*-t fordítanak át rajzra, addig a költőkről úgy vélték, hogy azok *conchetto*-ikat fejezik ki szavakkal. Akárcsak az *idea*, a *conchetto poetico* is a mű létrejöttét megelőző, az alkotó intellektusában megformálódó alap gondolat, alapeszme. Egykorú jelentését két, viszonylag kései értekezés világítja meg a legjobban. A meglehetősen jelentéktelen Giulio Cortese írása szerint a *conchetto* „az ész által végzett meditáció valamely megírásra kínálózó tárgyról” (*Avvertimenti nel poetare*, 1591. Útmutatások a költői alkotáshoz);⁸³ az arisztotelianus Camillo Pellegrino szavaival pedig „az intellektusnak a fantáziában megformált gondolatsora, való, illetve valószerű dolgok kép- és hasonmása” (*Del conchetto poetico*, 1598. A költői *conchetto*).⁸⁴ Az a tény, hogy Pellegrino összekapcsolta az imitációfelfogással, nem változtat azon, hogy a *conchetto* a költői fantázia terméke, s amint Cortese mondja, a költemény lelke. Mindkét szerző szerint elsősorban a lírai versek háttérében mutatható ki a *conchetto* jelenléte, míg a drámában és az epikában a cselekmény, bonyodalom felel meg neki. Ez annak a jele, hogy e fogalomnak az irodalomelméletbe való bevezetését a lírai költészet tette leginkább szükségessé, annál is inkább, mert ennek vizsgálata Arisztotelész *Poetiká*-jából hiányzott. Az a tény pedig, hogy a lírai költemény alapjá-

nak – az érzelmi vonatkozásokat mellőzve – a *conchetto* merőben értelmi aktusát tekintették, a manierista líra hangsúlyozottan intellektuális jellegéből következett. Giovanni della Casától John Donne-ig, Góngoráig és a magyar Rimay Jánosig a költők nem érzelmeik kifejezésére törekedtek, hanem meditációkat, megannyi kis esszét foglaltak versebe. A manierista *conchetto* ezeknek a meditációknak a szervezett, sűrített, a homályosságig vagy akár érthetlenségig tömörített, s költeménystruktúrába átváltható eredménye. Csak később, a barokk korban degradálódik a *conchetto* a meglepetést kiváltó retorika-stilisztikai díszítőeszközzé, s válik a metafora túlfuttatott változatának elnevezésévé – vagyis funkcionális tényezőből dekorációvá.⁸⁵

A szépség manierista felfogása, az intellektuális, spekulatív jelleg eluralkodása összeegyeztethetlenné vált a költészet és művészet céljáról kialakított álláspontokkal. A tudós beavatottak számára készülő művek nemcsak a tanításra, hanem a gyönyörködtetésre, szórakoztatásra is alkalmazhatókká váltak, hiszen a megértés ez utóbbinak is elengedhetetlen feltétele. A manierista esztétika ezáltal éppúgy eltávolodott a „*prodesse et delectare*” elvét valló eredeti humanista felfogástól, mint ahogy szembekerült mind az oktató-nevelő célt, mind pedig a gyönyörködtető funkciót egyoldalúan hirdető nézetekkel. Ez utóbbiak ebben az időben szintén megjelentek az arisztotelianus poétikai irodalomban: legnagyobb hatású hirdetőjük Lodovico Castelvetro volt *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta* (1570). Arisztotelész *Poétiká*-ja, olaszra fordítva és magyarázva) című munkájával. Az ő esetében a barokk hedonista irányának az elméleti megalapozásáról van szó, ugyanazzal a szigorú arisztotelészi dogmatizmussal, mellyel Varchi, Scalligero és mások a pedagógiai, morális célzatosság primátu-

sát bizonygatták. Ismeretes, hogy e két szélsőség a barokkban egymást kiegészítve van jelen egy heroikus, militáns, propagandisztikus és egy esztétizáló, gyönyörködtető, élvezetet nyújtó irodalom ellentmondásos egységében. A manierista esztétikának mindkettőtől, s a kettő egységétől egyaránt eltérő megoldást kellett keresnie.

A költészet céljának új, s a manierista irodalommal összhangban álló megjelölését a *mirabile* vagy a *meraviglia*, latinul *admiratio* fogalmában vélték megtalálni. A műalkotás célja eszerint a *csodálatos*-nak (*mirabile*) a létrehozása, a *bámulat*, a *csodálat* (*meraviglia*) kiváltása. A gondolat jelen van már Giulio Camillónak – szintén Patrizi által, 1560-ban publikált – egyik munkájában (*Discorso sopra l'idee di Hermogene* – Értekezés Hermogenész gondolatairól). Az 1544-ben meghalt szerző itt azt kívánja, hogy a költő a természetestől a csodálatoshoz emelkedve „lehetetlen és hihetetlen dolgokat mondjon el hajmeresztő módon és egyetemes érvénnyel”.⁸⁶ A tanítás és gyönyörködtetés mellett harmadik, ezekkel egyenrangú célként az *admiratio*-nak a felvételét még az a mereven arisztoteliánus Minturno is szükségesnek tartotta, akinek konzervatív állásfoglalását már idéztük a *romanzo*-vitával kapcsolatban (*De poeta*, 1559. A költő)⁸⁷. Az egyes szerzők a *meraviglia* szerepét azonban többnyire csak mint részkérdést érintették, a költészet céljának a csodálatkeltésben való meghatározását teljes következetességgel csak Patrizi végezte el poétikai szintézisében.

Megfigyelve a manierista esztétika sajátos elemeinek lassú kialakulását és felhalmozódását, rátérhetünk rendszerezőire, szintézisének megalkotóira: Francesco Patrizire, Giovanni Paolo Lomazzóra és Giordano Brunóra. Patrizi-

nek a manierizmus poétikáját, Lomazzónak művészetelméletét köszönhetjük, Brunónak pedig a végső esztétikai konzekvenciák levonását. Irodalom- és művészetelméleti munkáikat kronológiai és ideológiai szempontok egyaránt szoros közelségbe hozzák egymáshoz: valamennyi az 1580-as években, a reneszánsz platonista tradíciójának szellemében, s Arisztotelészt következetesen elutasítva készült.

Francesco Patrizi,⁸⁸ miután padovai tanulmányainak kezdetén (1547) csalódott az arisztotelianus professzorokban, egész életére elkötelezte magát a platonista filozófiával.⁸⁹ 1553-ban publikálta első filozófiai értekezéseit, melyek egyike, a *Discorso della diversità dei furori poetici* (Értekezés a költői megszállottságok különbözőségéről) azt az ezoterikus elképzelést fejtegeti, miszerint szoros kapcsolat áll fenn a planéták és a múzsák között: minden egyes múzsának az ég egyik szférája, illetve valamelyik bolygó (akkor még a Nap és a Hold is közéjük számított!) felel meg. Minthogy a platóni tanítás értelmében az égitestek befolyással vannak a lélekre, s így a költői képességre is, a furor poeticus különbözőségei abból erednek, hogy a költő vagy az egyik, vagy a másik planéta, illetve az ahhoz társított múzsa hatása alatt áll.⁹⁰ Patrizi ezzel a felfogásával már pályája elején, s éppen az irodalmi arisztotelianizmus nagy fellendülésével egy időben hitet tett az ihlet primátusa, valamint a különböző fajtájú költői alkotások egyenjóságá mellett.

Sokoldalú filozófiai és tudományos munkássága közben csak jó harminc évvel később, az 1580-as években fogott hozzá poétikájának kidolgozásához.⁹¹ Az újra fellángolt Ariosto-vita sodrában azonban már munka közben a nyilvánosság elé tárta kiérlelt irodalomelméleti álláspontját. Az epikus költészet elméleti problémáját ekkor a kor legnagyobb olasz költőjének s egyben Patrizi jó barátjának, Tas-

sónak a munkássága tette újra időszerűvé. Érdeemes utalni rá, hogy Boiardo és Ariosto *romanzó*-i, továbbá Pignának és Giral-di-Cinzió-nak a *romanzo* védelmében írt elméleti munkái éppúgy Ferrarában készültek, mint Tasso nagy művei, és hogy 1577-től kezdve maga Patrizi is másfél évtizedre az itteni egyetem tanára lett. A félig-meddig belső ferrarai ügyé vált epika kérdésével Tasso nemcsak gyakorlatilag, de elméletileg is foglalkozott: 1565 táján írta meg *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare del poema eroico* (Értekezések az ars poeticáról, s különösen a hőskölteményről) című, csak 1587-ben kiadott munkáját, melyben a hősi eposz korszerű elméletét dolgozta ki Arisztotelészre támaszkodva. Zseniális műve, az 1581-ben megjelent *Gerusalemme liberata* (Megszabadított Jeruzsálem) az első pillanatban úgy tűnt, mint a *romanzo*-divattal szemben a homéroszi-vergiliusi klasszikus hősi eposzhoz való maradéktalan visszatérés. Alkalmat szolgáltatott tehát a régi vita felélevenítésére, a *romanzo* diszkreditálására, s ezzel kapcsolatban az arisztotelészi epikai normák helyességének igazolására. Elsőnek a *concetto*-ról is értekező Camillo Pellegrino élt az alkalommal, megírva *Il Carafa, overo della epica poesia* (Carafa, avagy az epikus költészetéről) című, Ariostót elmarasztaló vitairatát. Az 1584 decemberében megjelent írásra Patrizi válaszolt *Parere in difesa dell'Ariosto* (Vélekedés Ariosto védelmében) címen, már 1585 januárjában.⁹² Feleleveníti ebben Giral-di-Cinzio egykori érveit, de míg elődje Arisztotelész *Poétiká*-jának csupán rugalmas, a korszerűséget és történetiséget szem előtt tartó értelmezését követelte, addig Patrizi álláspontja a nagy tekintéllyel szemben már kereken elutasító. Arra a végeredményre jut, hogy „Arisztotelész poétikai tanításai nem megfelelőek, nem igazak és nem elégségesek a tudományos ars poetica megalakítására, valakinek költővé formálására, és egy költő meg-

ítélésére”.⁹³ Érdeemes mindjárt idézni Tassónak erre adott, diametrálisan ellentétes válaszát: „Arisztotelész elvei megfelelőek, igazak és elégségesek az ars poetica megtanítására, költemények formálására, és megítélésük módjának megmutatására, szemben Patrizi állításával” *Discorso sopra il Parere fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodovico Ariosto*, (1585. Értekezés Francesco Patricio úrnak Ariosto védelmében írt Vélekedéséről).⁹⁴

Eljutottunk ezzel a vita lényegéhez, s egyúttal a manierista és a kialakulóban levő barokk esztétika immár nyílt konfrontációjához. Patrizi nem támadja Tasso általa is igen nagyra értékelt művét, Tasso sem vonja kétségbe Ariosto nagyságát; a vita tárgya Arisztotelész *Poétiká*-ja. Pellegrino, Tasso s annyian mások ezt védik minden erővel, Patrizi viszont a „dogma aristotelico” teljes szétzúzására tesz kísérletet *Della poetica* című nagyszabású munkájában.

Tíz kötetre tervezett művéből csak kettő jelent meg nyomtatásban 1586-ban: a *La deca historiale* (A történelem tíz könyve) és a *La deca disputata* (A disputata tíz könyve). Az első voltaképpen irodalomtörténet, minthogy Giraldi-Cinzio módszerét továbbfejlesztve, Patrizi a történeti anyagra építi elméleti következtetéseit.⁹⁵ Sajnos, munkája csak görög és latin költőkre terjed ki, ezek számbavétele és ismertetése azonban teljesség és módszeresség tekintetében minden korábbi irodalomtörténeti kísérletet felülmúl. A költők kronológiai sorrendben történő, lexikális jellegű elősorolása után különböző módon osztályozza, elemzi is az anyagot, az antik költészet rendszerezését nyújtva tematikai és formai szempontból, valamint a költészet alkalmi, előadói szerint. Ennek során nemcsak figyelemreméltó történeti szintézist alkot, hanem egyúttal az irodalomszociológiának is úttörőjévé válik. Számára azonban mindez csak eszköz, s csupán azt a célt szolgálja, hogy „mindezekből a dolgok-

ből következtetni lehessen majd a költő lényegére, valódi hivatására, valóságos és sajátos céljaira, a költemények tényleges és lényeges formáira, és a tökéletességükre vezérlő eszközökre”.⁹⁶

A második kötet élén Patrizi kijelenti, hogy a történeti áttekintés után immár a poétika megkomponálása volna napirenden, de mivel „az igazsággal ellentétes némely doktrínák nagyon mélyre eresztették már a gyökerüket”,⁹⁷ előbb meg kell tisztítani az igazsághoz vezető utat. A második kötetet ezért a vitának, Arisztotelész *Poétiká*-ja és az erre épülő egész újabb poétikai irodalom módszeres cáfolatának szentelte – ezért lett a címe *La deca disputata*. Kritikájának legfőbb célpontja az imitációelmélet, de nem kíméli az antik filozófus többi időálló tételét sem. „Antipoétiká”-jának végére *Trimerone* (Három nap) címmel még egy Tassónak szóló kemény viszonzást is csatolt, miután annak öellené írt *Discorsó*-ját már csak műve írásának végén vette kézhez.

A legutóbbi időkig a kritikátörténet Patriziban csak az éles elméjű bírálót látta, aki – Benedetto Croce szavaival – „tud kétségeket ébreszteni, következtelenségeket észrevenni, romba dönteni, de nem tud építeni”.⁹⁸ Poétikájának további, konstruktív részei ugyanis ismeretlenek maradtak, s létezésükről csak azóta tudunk, mióta a fáradhatatlan Paul Oskar Kristeller 1949-ben öt további kötet 1587–88-ból származó kéziratát megtalálta. (A három utolsó, úgy látszik, sohasem készült el.) A kéziratok tartalmáról először Bernard Weinberg adott pontos, de a szerző iránt kevés megértést tanúsító ismertetést (1961),⁹⁹ majd pedig Danilo Aguzzi Barbagli modern kritikai kiadásban tette közzé a *Della Poetica* mind a hét fennmaradt kötetének a szövegét (1969–71).¹⁰⁰ Patrizi nagy műve így voltaképpen csak napjainkban vált hozzáférhetővé és tanulmányozhatóvá.

A manierizmusra jellemző vonásai közül Patrizi módszerének azt a sajátosságát kell mindenekelőtt kiemelnünk, hogy az általános szokásokkal ellentétben nem a meglevő elméletekből, azok feltételezett igazságából indul ki, hanem „a költők gyakorlatából” (uso dei poeti), s az ebből merített tapasztalatból.¹⁰¹ Hasonlóképpen járt el a művészettörténet író Vasari is, csak ő nem rendszerezte elméleti megállapításait, s nem kellett akkora tekintéllyel szembeszállnia, mint Patrizinek. Ez utóbbi azonban kénytelen volt az arisztotelianus poétika minden lényeges tételét szembesíteni a történeti anyaggal, s ily módon bizonyítani, hogy „a költők gyakorlata” a tételt nem, vagy csak részben igazolja, illetve hogy a tétel csak bizonyos költők gyakorlatával van összhangban. Így szedi ízekre például a költészet tanító és szórakoztató céljára vonatkozó nézeteket. Azzal az arisztotelészi tétellel kapcsolatban, hogy a dolgokat olyannak kell ábrázolni, amilyenek lenniök kell, miként azt a „tudakos” Scaligero fejtegette, megkérdezi, hogy vajon Homérosz Akhillészt gáncs nélküli lovaggá formálta-e, Agamemnon és a többi vezéreket pedig vajon „a jó király és a népek jó pásztora eszméjének megfelelően” ábrázolta-e. Majd számba véve az ismert epikus művek hőseit egészen Tasso Goffredójáig, csak egyetlenegy, a csaknem jelentéktelen Curzio Gonzaga lovagi eposzának (1583) a hőjét, Fidamantét merné példaképül ajánlani lovagi erényei, erkölcsé s a szerelemben való hűsége jóvoltából.¹⁰² Ami pedig a gyönyörködtetést illeti, melyet különösen Castelvetro, Arisztotelésznek ez az „éles elméjű boncolgatója” tekint a költészet igazi funkciójának, arra hivatkozik, hogy a költészet kezdetben prófétikus, rituális jellegű volt, a szent helyeken virágzott, és eleinte a filozófiát is pótolta, s csak jóval később alakultak ki a mulattatást is szolgáló műfajai.¹⁰³ Patrizi érvelésének egyik fő ereje, hogy ő a teljes történeti

anyagra támaszkodik, míg az arisztotelészi poétika és kommentátorai többnyire csak a hősi eposzsal és a drámával számoltak. Bár az epikának Patrizi is komoly figyelmet szentel, imitációellenes esztétikája kialakításában mégis a nem cselekményes (nem elbeszélő és nem drámai) műfajok tekintetbe vétele játszotta a döntő szerepet.

A tapasztalatra és a rációra támaszkodó gondolkodás-mód Patrizit nem egyik vagy másik tekintéllyel állítja csak szembe, hanem a tekintélyi elvvel általában. Szükség esetén még az általa mindenkinél jobban tisztelt Platón sem kivétel, mert „a filozófia az igazság szeretete, nem pedig (hogy úgy mondjuk) vagy platonizmus, vagy arisztotelizmus”.¹⁰⁴ Bár elmélete mindvégig platonista alapozású marad, az „igazságnak” Platónat sem hajlandó elébe helyezni, kritikai magatartása vele szemben is érvényesül; az ő tételeiben éppúgy talál ellentmondásokat és kétértelműségeket, mint az Arisztotelészéiben.¹⁰⁵ Magatartására jellemző, amit egy alkalommal Szent Vazulnak Homéroszra tett megjegyzéséről mond: „Ámbár nagyobb dolgokban készek vagyunk hinni Vazulnak, ennek az ily nagy férfiúnak, ebben a profán dologban azonban, amelynek nincs köze sem a hithez, sem az üdvösséghez, . . . legyen szabad nekünk csak bizonyíték esetén adni neki hitelt.”¹⁰⁶ A bizonyíték a döntő tehát a számára, mikor szemügyre veszi a nagy elődök állításait. Míg a kor többi poétikáírója Arisztotelész vagy más tekintély tételeinek mennél helyesebb értelmezésére, magyarázatára törekedett, addig ő azt keresi, hogy mi bizonyítja igazukat. Mikor például a cselekmény nélküli költészet létjogosultságát védelmezi, és szemére veti Arisztotelésznek, hogy ő azt kárhoztatta, így kiált fel: „De milyen okokkal és érvekkel? Kétségkívül semmilyenekkel, csupán saját kijelentéseivel, anélkül hogy valaha is bizonyította volna azokat.”¹⁰⁷

A tekintélyekkel szembeni elutasító álláspontja szembeállította csaknem valamennyi kortársával, akik „sokkal inkább az autoritásoknak, mint a tényeknek és a rációnak hisznek”; Arisztotelészt vezérüknek (duce) tekintik; kijelentéseit, mint orákulumot fogadják; s ennek alapján irodalmi kérdésekben nem mint igaz bírák, nem mint filozófusok, hanem mint tirannusok nyilatkoznak.¹⁰⁸ Tassóval is azért nem tud szót érteni, írja, mert álláspontját Arisztotelész olyan tételeivel akarja bizonyítani, melyek maguk is bizonyításra szorulnak.¹⁰⁹ Nem szabad persze azt gondolnunk, hogy a Patrizi által bírált elméletírók csak az antik klasszikusok tételeit ismételték volna. Egy Castelvetro, egy Tasso és mások bátor újító szellemek, de új meglátásaikat – miként a humanisták általában – a régi tekintélyek védelme alatt, rájuk hivatkozva fejtették ki. A reneszánsz válságának kiábrándító tapasztalatai a manierizmus számos képviselőjében megérlelték ezzel szemben azt a felismerést, hogy az antik bölcsek nem adnak kielégítő magyarázatot a világ dolgaira; önállóan, biztos támasz nélkül kell tehát bennük eligazodni. A soraikba tartozó Patrizi ennek teljes tudatában, büszkén hivatkozik tanításának újdonságára, poétikája alaptételeinek saját erejéből való megalkotására.¹¹⁰ Jellegzetes manierista képzetel „vak labirintus”-ból (cieco labirinto)¹¹¹ szeretné kivezetni olvasóit, felderítve a költészetnek azokat a lényegi sajátságait, amelyek minden kor minden költői alkotásában megtalálhatók, és amelyek csak a költészetre érvényesek.

A Patrizi által meghatározott sajátságok ismertetését legcélszerűbb a szerzőnek a költészet okára, céljára és lényegére vonatkozó felfogásával kezdenünk. Ami az okokat vagy helyesebben indítékokat illeti, nagyjából elfogadja azt az Arisztotelészen alapuló közfelfogást, amely szerint a költői alkotás születésében a *furor*, azaz isteni eredetű ihlet,

megszállottság; a *natura*, vagyis az emberi természet, hajlam; és az *ars*, a mesterség ismerete játszik szerepet. A *furor*-nak azonban a többenél lényegesen előkelőbb, az *ars*-nak viszont sokkal jelentéktelenebb szerepet tulajdonít, sőt az utóbbit nem is tartja nélkülözhetetlennek, hiszen a legkorábbi *ars poetica*, ismeretei szerint, a görög költészet születése után 900, s Homérosz után is 600 évvel készült csak el. Márpedig számos költő a legnagyobbak közül ezalatt is kiválót alkotott anélkül, hogy ismerte volna a költői mesterség szabályait. Ezért egy negyedik, az *ars*-nál fontosabb indítékot is számításba kell venni, s ez a *sapienza*, azaz a tudás, a bölcsesség, a tudományos ismeretek gazdagsága, ami világosan mutatja a manierista irodalom tudós eszményének jelenlétét.¹¹²

A költészet célját, a korábbi manierista eszmélkedések folytatásaként, Patrizi a *csodálatos* (*mirabile*) létrehozásában jelöli meg. Nem tagadja, hogy igen sok költői alkotás tanít, mások pedig gyönyörködtetnek, ezek azonban csak járulékos, másodlagos célok, amelyek egyrészt nem költői alkotásokra is jellemzőek, másrészt nincsenek jelen minden költeményben. Ezért nyilvánítja a *csodálatos*-t, illetve a *csodálat* (*meraviglia*) kiváltását a költészet egyedüli, kizárólagos és univerzális céljának.¹¹³ Ez a *csodálatos* pedig nem más, mint a *bibető* és a *bibetetlen* logikai szintjeinek a keveredése, összekapcsolódása, egymásba átjátszása. „Kettőjük közül – írja – elvileg a *bibetetlen*-ben van a *csodálatos* fundamentuma; az őt megelőző, kíséző vagy követő *bibető* pedig nemzi, gerjeszti a *csodálatos*-t, életet és formát ad neki.”¹¹⁴ Míg a *csodálatos* így magán a művön belül van, s ezért belsőleg célnak tekinthető, addig a *csodálat*-nak, mint külsőleg célnak az otthona a költeményt befogadó ember pszichéjében található. Figyelemre méltó lélektani fejtegetés során Patrizi megállapítja, hogy a

csodálat vagy *csodálkozás* nem tartozik sem az értelmi, sem az érzelmi szférához, hanem a lelki képességeknek a kettő közötti sajátos mozgását alkotja. Vagy az értelem mozdulatainak a hordozója, melynek során ez lefegyverzi, engedelmességre kényszeríti az érzelmi szférát, vagy pedig az érzelmi effektusok összeesküvésének az eszköze az értelem trónfosztása céljából.¹¹⁵ Patrizi szerint tehát a *csodálkozás*, mint az értelmi és érzelmi erők között elhelyezkedő önálló képesség alkotja a léleknek azt a zónáját, amely a költői mű hatását befogadja, s egyik vagy másik, vagy mindkét irányba közvetíti. Függetlenül megállapításainak helyességétől, Patrizi elvitathatatlan érdeme, hogy első ízben tett kísérletet annak a lelki folyamatnak a meghatározására, amelyben az esztétikum sui generis hatása érvényesül.

Patrizinek a költészet céljáról kifejtett elmélete eleve zárja a költészet lényegének az imitációban való megjelenését. Az utánzás – ma úgy mondhatnánk: tükrözés – helyett a költészet alkotásjellegét, a költő szuverén teremtő voltát hangoztatja, és a költeményt *készítmény*-nek (*factura*), a költőt pedig *készítő*-nek (*facitore*) tekinti. A költő éppúgy teremt, alkotja, létrehozza, készíti teremtményét, alkotását, készítményét, akárcsak isten, a természet és a mesterember. Éppúgy képes *semmiből* teremteni, mint isten; a kis magból nagy művet kifejleszteni, mint a természet; és az anyag formáját megváltoztatni, mint a mesterember. S minthogy mindhármójuk alkotásmódját egyesíti, ő a legtökéletesebb, a „legcsodálatosabb készítő” (*meravigliossimo facitore*), akinek alkotásai, termékei, készítményei is csak csodálatosak lehetnek.¹¹⁶

A költő és a költészet ilyen felfogása a költészet tárgyának, határainak is egészen más megvonását tette szükségessé, mint amely az Arisztotelész nyomán készült poétikákban szokásos volt. Patrizi szerint minden isteni, termé-

szeti és emberi téma egyaránt tárgya lehet a költészetnek, és e téren megengedhetetlen bármiféle korlátozás. Az imitációelmélettel szemben is éppen az az egyik legfőbb kifogása, hogy az korlátozza a költészet tematikáját. Minthogy utánozni csak akciót, szenvedélyt és karaktert lehet, éppen a legfenségesebb és legtudósabb tárgyak rekednének kívül az irodalom körén. Álláspontját jól megvilágítja a Homérosz és Empedoklész kérdésében folytatott vitája. Arisztotelész ugyanis a szicíliai természetfilozófus kozmogóniai tan-költeményét verses formája ellenére kirekesztette a költészet köréből, mert ellentétben Homérosszal, nem valamely cselekmény imitációját tartalmazza. Patrizi szerint viszont a cselekmény, az akció, a mese egyáltalán nem tartozik a költemény nélkülözhetetlen sajátosságai közé, sőt tárgya miatt éppen Empedoklész költői teljesítményét kell a Homéroszé fölé emelni. Ugyanis míg ez utóbbinak az egyik műve (az *Iliász*) „egy bárónak királya elleni haragjáról és egy barátja halála feletti fájdalmáról”, a másik (az *Odüsszeia*) pedig „két kis itakai uracskának, apának és fiának két utazásáról” szól csupán, addig az előbbinek a műve „a világ létrehozásának legfenségesebb történetét” tartalmazta.¹¹⁷ Ugyanígy megvédi az Arisztotelész-kommentátorokkal, mindenekelőtt Castelvetroval szemben Lucanus, Silius Italicus és mások eposzait, amelyeket azért bíráltak, mert költött mese helyett hiteles történeti eseményeket verseltek meg; valamint Dantét, akinek felrótták, hogy tudományt, főként asztrológiát kevert a költészetbe.¹¹⁸ Kitűnik mindebből Patrizinek, s általában a manierizmusnak szép-irodalom-ellenes felfogása. Arisztotelész éppen a mai értelemben vett, a művészet szférájába utalható irodalom elkülönítését tette lehetővé *mimézisz*-tanításával, amelynek alapigazságán mit sem változtatnak kommentátorainak egyoldalúságai, torzításai. Patrizinek a kérdés ilyenféle meg-

közelítéséhez semmi érzéke nem volt, egy hőskölteményt nem tartott a költészet lényegéhez közelebb állónak, mint egy tankölteményt; a prózában írt elbeszélést pedig, amelyről Arisztotelész helyesen ismerte fel, hogy lényegét tekintve egy táborba tartozik a verses epikával, száműzte a *poesia* birodalmából. Míg az egyik szélsőséggel szemben küzd Dante fenséges-tudós művének elismertetéséért, addig ő maga Héliodorosz, Apuleius regényeit, Boccaccio novelláit Hérodotosz történeti művével, Démoszthenész beszédeivel, vagyis a retorika hatáskörébe tartozó művekkel utalja egy sorba.¹¹⁹

Ha azonban Patrizi idevágó fejtegetéseiből csak annyit olvasnánk ki, hogy az imitáció, a költött tárgy szerinte nem szükséges a költészethez, a verses forma viszont nélkülözhetetlen, akkor teljesen leegyszerűsíténénk és félreérténénk álláspontját. Nem a verses formát tekinti ő a költészet kritériumának, hanem azt, hogy valamely tárgy, ami bármi lehet, „sajátos költői módszerekkel” adassék elő.¹²⁰ Ennek az eljárásnak az összefoglaló megjelölésére a nehezen értelmezhető *finzione* (képzelet, költés) szót használja, melyen formaadást, átformálást, átlényegítést ért. Saját szavaival ez „nem más, mint valaminek az eredetitől eltérő formát, külsőt adni, vagyis egy új vagy megújított formát”.¹²¹ Az eredetitől, közönségestől a csodálatoshoz való elmozdulás első lépésének tekinti Patrizi a képzelet által átformált beszédet (*parlare finto*), vagyis a kötött, verses formát, amivel együtt a szavak jelentését is át kell formálni, trópusokat, metaforákat hozva létre.¹²² A mondanivaló, a tartalom átformálása a költői leleménynek (*poetica invenzione*) köszönhető, melynek eredményeképpen létrejön a *concetto*. Ezért mondhatja Patrizi, hogy „a költő legyen *concettó*-ban és szavakban a *csodálatos* létrehozója”.¹²³

A költői módszer tehát Patrizi szerint új, *csodálatos*

forma megteremtését jelenti a beszédnek, a szavaknak és a tartalomnak verses formává, metaforákká és *conzettó*-vá való átformálása útján. A metaforákkal dúsitott verses beszédben, vagyis a köznapitól eltávolodó, valósággal idegen nyelven,¹²⁴ a szavak eredeti jelentésének világossága és jelentésátvitelek homályossága, mint a hihetőnek és hihetetlennek a keveréke *csodálat*-ot vált ki. Ugyanígy a *conzettó*-k is a *csodálatos*-nak a hordozói annak következtében, hogy a költői lelemény egymástól távoli dolgokat hoz egymással összefüggésbe. A költők e tekintetben bőven méríthetnek a retorikai díszítőalakzatok kincsestárából, amelyek különösen Giulio Camillónak Patrizi által közreadott retorikai munkáiban vannak kidolgozva.¹²⁵ Minthogy a *csodálatos* jelenségét, mint két logikai szint keveredését határozta meg, a logikai és retorikai kategóriáknak a poétikába való bevitelére természetszerűen adódott. Mindezek együtt elősegítik, hogy a költemény minden eleme enigmatikus legyen, vagyis hogy egy „világos és sötét, értett és nem értett” tónus érvényesüljön a nyelvben, a szavakban, a *conzettók*ban, az elbeszélésben egyaránt.¹²⁶ A *csodálatos*, mint a költői képzelet, illetve átformálás lényege és célja, így hatja át a költemény minden részletét, s válik annak legsajátabb megnyilvánulásává.¹²⁷

Patrizi poétikájából végső fokon egy tudós, intellektuális, rafinált, talányos, homályosságával meghökkentő és csak fokozatosan megvilágosodó, a mondanivaló lényegét meszterkéltelen elbűjtató, a vajtfülűek számára készült költészet eszménye olvasható ki. Tanításait a kortársak nem olvashatták, s így hatással sem lehettek rájuk, számunkra azonban kulcsot adnak megértésükhöz. Mert Patrizi lényegében azt fogalmazta meg elméletileg, azt formálta poétikai rendszerré, amit a manierista költők a gyakorlatban igyekeztek megvalósítani. Bár az irodalom fejlődése a következő szá-

zadokban nem igazolta Patrizi elképzeléseit, és sokkal inkább az Arisztotelész-követő „tirannusok” útmutatásai nyomán fejlődött, mégis bámulatot érdemel az a következetesség, erudíció és gondolati eredetiség, amellyel ellenzéki irodalomelméletét megalkotta. A tárgy, a gondolat és a formaalkotás szabadságának hirdetésével, a költői alkotást korlátozó szabályok, tekintélyek elutasításával pedig nem egy ponton előfutára lett a romantika, s még inkább a modern irányzatok irodalomfelfogásának.¹²⁸

A manierista művészetelmélet reprezentatív alkotása, Giovanni Paolo Lomazzónak,¹²⁹ a Leonardo-iskolához tartozó milánói festőnek a műve igényesség, átgondoltság és gondolati önállóság tekintetében nem versenyezhet Patrizi teljesítményével. Nem professzor, hanem művész lévén, nem rendelkezett olyan alapos elméleti felkészültséggel, mint poétikaszerző kortársa. Ráadásul munkája zavaros formában maradt az utókorra, s a mű eredeti kompozícióját máig sem sikerült helyreállítani. Lomazzo ugyanis, aki művészetelméleti szintézisét 1570 táján bekövetkezett megvakulása után alkotta meg, művének diktált szövegét nem ellenőrizhette, és a kiadást sem gondolhatta. Valószínű, hogy munkáját többször is átdolgozta, de munkatársai a kéziratokat minden jel szerint összezavarták.¹³⁰ Így jelent meg 1584-ben *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura* (Traktátus a festészet, szobrászat és építészet mesterségéről) című könyve,¹³¹ majd 1590-ben a kisebb terjedelmű *Idea del tempio della pittura* (A festészet templomának „ideá”-ja),¹³² amelyről azonban valószínű, hogy eredetileg az előbbinek szerves részét vagy részeit alkotta.

Igazi manierista fantáziával Lomazzo egy nagyszabású *concettó*-t állít mondanivalója tengelyébe: a festészet templomának *ideá*-ját, képzeletben megrajzolt allegorikus kép-mását. Ezt a templomot hét pillér tartja, melyek mindegyi-

ke egy-egy planétának van alárendelve, s egyúttal a festészet valamelyik elemét, adottságát jelképezi. Lomazzo szerint minden ilyen festészeti ágazatot egy-egy nagy művész reprezentál, így Raffaello a rajzot, Tiziano a színeket stb., vagyis nemcsak a festészet legfőbb alkotóelemei, hanem maguk a festőegyénségek is valamely bolygó hatalma alatt állnak. Ez az ezoterikus elképzelés közel áll Patrizi fiataalkori felfogásához, amely szerint a költői *furor* különbözőségeit a planéták és az azokhoz tartozó múzsák irányító hatása determinálja. Akárcsak Patrizinál, a bolygók kormányzó szerepével kapcsolatos asztrológiai hiedelem Lomazzónál is a művészi tökéletesség különböző lehetőségeinek, s ezek egyenrangúságának az elismerését jelenti. S minthogy a hét alapsajátságának számos kombinációja, megannyi egyéni *maniera*-ja képzelhető el, Lomazzo *ideá*-ja a művészi érték nagyfokú pluralitása mellett s mindenfajta normatív elképzelés elleni állásfoglalást fejez ki.¹³³

Az asztrológiai, s ezzel összefüggésben a mágikus spekuláció a szerző művészetkonceptióját alapjaiban hatja át. Minthogy az égitestek elképzelt sugallatainak megértésére és befogadására csak a mágikus képességekkel rendelkező ember alkalmas, Lomazzo a festészet egyes ágait jelképező, kiemelt nagy művészeket is mágusoknak tekinti, illetve a mágusok különböző fajtái közé osztja be. Így például Michelangelo az indiai gümnoszofistáknak, Dürer a gall druidáknak lesz a rokona, míg Mantegnát a „matematikusok”, azaz a kaldeus és arab mágusok rendjébe sorolja, Raffaellót pedig „filozófus”-nak nevezi, a mágus görög megfelelőjét tisztelve a *filozófus* nevezettel.¹³⁴ A művészt ezáltal az átlagos ember fölé emeli, isteni teremtképességet tulajdonít neki, s nem a természet utánzását, hanem a természettel egyenrangúnak, sőt annál is nagyszerűbbnek a megalkotását jelöli ki feladatául. A mágus-festő természete-

tesen csak a költőkéhez hasonló *furor* birtokában alkothat eredményesen,¹³⁵ ez magyarázza izgatott és fantasztá viselkedését, amiben a köznép csak szeszélyességet vagy egyszerűen örültséget lát.¹³⁶ Ha a manierista művészek jól ismert excentrikusságára, különködéseire, nemegyszer pszichopatologikus vonásaira gondolunk, akkor nagyon is érthető Lomazzónak az az igyekezete, hogy mindezt a művész állítólagos felsőbbrendűségével hozza összefüggésbe.

Bár Lomazzo a manierizmus tudós eszményének megfelelően a festő számára szükségesnek tartja minden tudomány elsajátítását, a legfontosabbnak mégis azt tekinti, hogy eleve festőnek szülessen. Hiába tanul és gyakorol akármennyit, ha nem hozza már a bölcsőből magával „az *invenció*-t és a művészet *graziá*-ját”.¹³⁷ Eredetit a festő csak az *invenció*, a lelemény készségének a birtokában alkothat, s hogy ez szabadon érvényesüljön, magányra és csendre van szüksége. „Minden módon kerülnie kell a zajokat és különösen a látás alkalmait”,¹³⁸ mert csak így alakulhatnak ki elméjében a szeszélyes és fantasztikus *ideá*-k, valamint a *grazia* hordozására alkalmas formák. Ez utóbbiak között Lomazzo különösen az általa *figura serpentinata*-nak nevezett, csavart, kígyózó alakzatot dicséri, a manierista festészetnek ezt a kedvelt, rafinált formai megoldását.¹³⁹

Az elmondottakból kiderül, hogy Lomazzo többnyire ugyanazokat az elveket hirdette, mint a megelőző művészeti írók, elsősorban Vasari. Érdeme főként abban áll, hogy a korábbi eszmélkedéseket, elszórtan megjelenő sejtéseket és megfigyeléseket rendszerbe foglalta, és filozófiai összefüggésekbe helyezte. Vasari például már megállapította Michelangelóról, hogy képes volt legyőzni a természetet, s hogy még legmerészebb művészi elgondolásait is mindig meg tudta valósítani, magyarázatként azonban csak tehetségére, rendkívüli szellemére tudott utalni. Lomazzo viszont

azáltal, hogy a művészetek kormányzóit a bolygókban jelölte meg, a festőt pedig képesnek tartotta az égitestekből kiáramló energiák befogadására, az egykorú gondolkodás számára „tudományos”-nak hitt okfejtéssel igazolta, hogy a festő „azt hozhat létre, amit akar”.¹⁴⁰ Ezoterikus művészetfilozófiája ugyanis szervesen illeszkedett a manierizmus egyik legjellemzőbb ideológiai orientációjához, a platonizmus mágikus-ezoterikus utóvirágzásához. Ennek fő forrása Lomazzónál éppúgy, mint másoknál az olasz neoplatonizmus atyjának, Marsilio Ficinónak, valamint a reneszánsz kori mágia korifeusának, Agrippa von Nettesheimnek a művei. Lomazzo a szépségre vonatkozó fejtegetéseknél Ficino *Symposion*-kommentárjára, a mágikus-asztrológiai spekulációknál pedig Agrippa *De occulta philosophiá*-jára (Titkos filozófia) támaszkodott, bőven másolva ki mindkettőből hosszú szövegrészeket.¹⁴¹ A templom-*conchetto* ötletét pedig az Agrippa-követő, s a manierizmus előfutáraként már többször említett Giulio Camillo szolgáltatta – mint maga Lomazzo hivatkozik rá – *Idea del teatro* (A színház ideája) című munkájával.¹⁴² Ez utóbbi, Camillo egy különös alkotmányának, egy amfiteátrum módjára elképzett memóriatároló rendszernek a leírása, s talán ennek ismeretével magyarázható Lomazzónak az ars memoriae iránti érdeklődése. A festészetnek ugyanis a memória eszközeként, segítőtársaként is fontos szerepet tulajdonított.¹⁴³

Filozófiai és esztétikai koncepciója, s a művészet egész területét átfogó rendszeressége jóvoltából a vak Lomazzo műve a művészetelmélet nagykorúságának kezdetét jelzi. Azért a kezdetét csak, mert munkájában a gyakorló festő útmutatásai és a dilettáns filozófus megfontolásai nem elég szervesen forrnak össze, s nem mentesek az ellentmondásoktól. Talán ennek felismerése vezette a sajtó alá rendezőt – vagy talán magát a szerzőt? –, mikor az eredetileg

egységes művet ügyetlenül kettéválasztotta, és a gyakorlatabb részeket inkább a *Trattato*-ba, az elvontabbakat pedig elsősorban a *Tempio*-ba csoportosította. Az ellentmondás főként abból adódik, hogy elméletileg Lomazzo a mágikus erők által vezérelt művészi hajlam és a született tehetség szabad érvényesülését hirdeti, gyakorlatilag mégis megpróbálja szabályokba foglalni a művészi alkotótevékenység követendő technikáját. Ezzel elindítója lett egy manierista „akadémizmus”-nak, amely a klasszikus normákat merészen felbontó művészek vívmányait új kánonná merevítette.¹⁴⁴ Lomazzo kortársának, Giovanni Battista Armenininek 1587-ben megjelent *De' veri precetti della pittura* (A festészet igaz szabályai) című munkája már címével is tanúskodik ennek a manierista akadémizmusnak a megerősödéséről. Akadémikus előírásokat egyébként Patrizi harcosan normaellenes poétikájából is le lehetne vezetni, bár ő maga erre nem tett kísérletet. Az akadémizmus veszélye ugyanis az alkotói szabadság jegyében kibontakozó művészi irányzatokat is fenyegeti, mihelyt kísérlet történik alapelveik rendszerezésére. Vagy pedig el kell jutni a teljes relativizmushoz, minden művészi eszmény tagadásához. Ezt az utat járta végig a kor óriása, Giordano Bruno.

A gondolkodás szabadságának ez a nagy mártírja, aki magát a „semmilyen akadémia akadémikusá”-nak (*accademico di nulla accademia*) nevezte,¹⁴⁵ nem írt egyetlen művészetelméleti vagy poétikai munkát sem, hiszen ezeket jószerivel haszontalanoknak tartotta. Az *ars poetica*k ugyanis mindig valamely költő vagy költőcsoport munkásságának a tapasztalataira épülnek, ezért ha egy költő az így kialakított szabályokat követi – Bruno szerint –, elődeit utánozza csupán. Az utánzás azonban a majomra tartozik; a költőnek az a hivatása, hogy saját invenciójából újat, addig nem létezőt teremtsen. Ebből a megfontolásból

ered *Degli eroici furori* (1585. Hősi megszállottságok) című dialógusában megfogalmazott híres tétele: „a költészet nem szabályokból születik, ... hanem a szabályok erednek a költészetből, s ezért az igazi szabályoknak annyi neme és faja van, ahány neme és faja van az igazi költőknek.”¹⁴⁶ S minthogy annyi fajta költő létezhet, „ahányféle érzelem és emberi invenció”,¹⁴⁷ a helyes normák száma végtelen. Bruno álláspontjából egyértelműen az következik tehát, hogy a költészetnek nincsenek és nem lehetségesek semmiféle egyetemes szabályai, még akkor sem, ha azokat valamennyi költői mű figyelembevételével dolgozzák ki, mint Patrizi tette.

Nem csodálható ezek után mély megvetése minden rendű és rangú professzor, irodalomtudós, filológus, kritikus iránt. Nem válogat a kifejezésekben, amikor ezekről az „undok pedánsok”-ról (pedantacci) ír, akik azt hiszik, hogy „egyedül ők azok, akiknek Saturnus értelmet pisált a fejükbe”.¹⁴⁸ Leginkább természetesen azokat a „barmok”-at (bestie) ostorozza, akik Arisztotelész szabályait kérik számon a költőktől, és azt kívánják tőlük, hogy Homéroszhoz és Vergiliushoz hasonlóan írjanak. Az efféle „férgék” (vermi), akik mindenben találnak valami kifogásolnivalót, „semmi jóra nem képesek, és csak arra születtek, hogy szétrágják, bepizkítsák és leszarják mások munkáját és fáradságát”. Végül eljut, a történelemben talán elsőként, annak a gyanúsításnak a megfogalmazásához, hogy a kritikusok csak azért vizsgálják „mások munkáját és fáradságát”, azért élösködnek a költők művein, mert ők maguk tehetség és virtus híján nem képesek semmi kiválót alkotni.¹⁴⁹ Giordano Bruno, akit – egyik szonettje szerint – méltóbban koronáznak meg saját gondolatai, mint királyok, császárok, pápák, egyedül az alkotó géniust méltatta megbecsülésre.¹⁵⁰

Bár saját költeményei emblematicus *conzettó*-ra épülő, rejtett értelmű, jellegzetesen manierista alkotások,¹⁵¹ a minden irodalmi eszményt tagadó Bruno gúnyolódásának nemcsak a hagyományos normákat követő „majmok” a céltáblái, hanem az azokkal szakító manierista írók is. *Il candelaió* (1582. A gyertyás) című vígjátékának „prorológus”-ában azokon az írásokon élcelődik, melyek olyanok, mint igazgyöngyök aranymezőn, mert minden lapjukon feltűnik egy finomkodó *conchetto*, néhány klasszikus idézet és közmondásocska¹⁵² – vagyis ellepi őket a retorikus dekoráció. Szellemes öniróniával saját darabját sem kíméli, figyelmeztetve az olvasót, hogy bőven talál majd benne hiú gondolatokat, bizonytalan bölcsességeket, poétai *furor*-okat, valamint elmebajt, a fantázia zavarait, az intellektus tévelygő bolyongását, az őrülség dicsőséges gyümölcseit stb.¹⁵³ E műve dedikációjában pedig kifigurázza azt a Patrizinál és Lomazzónál egyaránt olvasható gondolatot is, amely szerint a művészi alkotás különbözőségeit a bolygók vagy az azokhoz kapcsolt múzsák determinálják.¹⁵⁴ Az a Bruno, aki zseniális filozófiai intuícióval már a napközponjú világképet is szétrobbantotta, hogyan is hihetett volna a csillagoknak a költészetet befolyásoló erejében? És a múzsák? Meg kell hogy elégedjenek „a Helikon kurvái”-nak (puttane d' Ellicona) szerepével.¹⁵⁵

Következetesen lerombolt, elutasított tehát mindent, ami útjában állt egy szkeptikus-relativista-mágikus esztétikának. Módszeresen ez utóbbit sem fejtette ki, esztétikai nézetei metafizikájába és etikájába épültek bele, szoros összefüggésben a szerelem filozófiájával. Ennek a látens esztétikának a körvonalai, alaptételei *Degli eroici furori* című olasz nyelvű dialógusából és *De vinculis in genere* (1591. A kötelékekről, általánosságban) című latin munkájából rajzolódnak ki. Az előbbiben Ficino platonizmusának, az utób-

biban Agrippa mágikus és szkeptikus filozófiájának ösztönzéseit ismerhetjük fel.

A *Degli eroici furori* tulajdonképpen egy szerelmi tárgyú, manierista szonettciklus magyarázata, ahol prózai dialógusok bontakoztatják ki az egyes költemények rejtett filozófiai mondanivalóját. A cím helyes értelmét az ajánlásból érthetjük meg, ahol Bruno felfedi, hogy műve tárgyát „nem a közönséges, hanem a hősi szerelemnek a furorai”¹⁵⁶ alkotják, vagyis a fenséges, égi, isteni szerelem szenvedélyei és költői megszállottságai. Az első szonett, vagyis az első *furor*, a költő hivatásáról, státusáról szól,¹⁵⁷ alkalmat szolgáltatva a pedánsok elleni – már idézett – kíméletlen kirohanásra, valamint saját költői célkitűzéseinek megfogalmazására. A versben – saját magyarázata szerint – a hegyet (a Parnasszust), az istennőket (a korábban lecsepült múzsákat) és a forrást (a helikonit) kéri: „változtassátok halálotmat életté, [temetői] ciprusaimat borostyánná, poklomat mennyországga, vagyis rendeljete halhatatlanná, formálatok költővé, tegyetek hírnevessé.”¹⁵⁸ A következő szonettből és értelmezéséből megtudjuk azután, hogy a hegy tulajdonképpen a szív, melyben lánggra lobban az érzelem; a múzsák a költő tárgyának, vagyis az égi, „hősi” szerelemnek a szépségei, melyekben a *furor*, a költői megszálltság, ihlet megfog; s végül a forrás azokat a könnyeket jelképezi, melyekben az ihletett érzelem (*furioso affetto*) kifejezésre jut.¹⁵⁹ Az igazi, a legfenségebb *furor*, a költői lángelme isteni szikrája tehát az isteni szerelem szépségében, magában az isteni szépségben fogantatik. Ennek felismeréséhez, felfogásához – a mű egy másik helye szerint – belső érzék segít hozzá. Ez teszi lehetővé, hogy a materiális szépségtől, mely az igazinak csak a lenyomata, árnyéka, felemelkedjünk az összehasonlíthatatlanul nagyobb istenihez.¹⁶⁰

Ez a neoplatonikus gyökerű szépségkoncepció Brunónál még elvontabbá és megfoghatatlanabbá vált, mint a reneszánsz klasszikus szakaszában. Akkor még összeforrt a részek arányosságának és harmóniájának elméletével, zenei és aritmetikai princípiumoknak engedelmesskedett, és elválaszthatatlan volt a természeti szépség kultuszától. Brunónál a szépség nem rendelkezik ilyen objektív kritériumokkal, éppen úgy, miként istenfogalma sem. Az „isteni szépségről” ezért csak annyi biztosat tudunk meg, hogy „pompázik és jelen van minden dologban, és ezért nem hiba, ha minden dologban csodáljuk”.¹⁶¹ A mindenütt és mindenben jelenlévő szépség ilyenformán egy titokzatos *kötélék*-et (vinculum) alkot, és egyikévé válik azoknak a mágikus erőknek, melyek elméletét *De vinculis in genere* című értekezésében vázolta fel.¹⁶²

Kötélékek-nek azokat az energiákat, erőket, erővonalakat nevezi, melyeket isten, démon, lélek, élőlény, természet, sors, szerencse, fátum egymás közt és a dolgok közt teremtenek.¹⁶³ E dinamikus tényezők közé tartozik a szépség is, amelyet villámnak, sugárnak, aktusnak lehet mondani,¹⁶⁴ s amely épp ezért mozgó, mindig változó. Miként a női nemben a testi szépségnek megszámlálhatatlan variációja van, maga a szépség is sok arcú, s számtalan rétegből tevődik össze.¹⁶⁵ De nemcsak fajtái szerint különbözik, hanem a befogadó személye által is: a majom a majmot, a kanca a mént tartja szépnek, semmi sem tetszhet egyformán mindenkinek.¹⁶⁶ Bruno szépségkoncepciójában nem marad tehát semmi viszonyítási pont, minden relatívvá válik; a szépség „meghatározhatatlan és körülírhatatlan”.¹⁶⁷ Igaza van Robert Kleinnek: „ez a varázsnak a végsőig kiélezett esztétikája, mely betű szerint véve, kizárná a művészetelméletnek még a lehetőségét is.”¹⁶⁸

Íme, a manierista esztétika végpontja. A reneszánsz

fénykorában ismeretlen volt az ellentmondás zseni és szabály, alkotás és imitáció, szépség és valóság között.¹⁶⁹ E harmónia megbomolván, a manierizmus vállalta a művészi szabadság védelmét, és hadat üzent a tekintélyeknek, eltörölte a normákat, elfordult a valóságtól. A konzervativizmussal, vaskalapossággal, doktrínérséggel vívott rokonszenves művészi és szellemi szabadságharca azonban zsákutcába vezetett. Kísérlete, hogy létrehozza a művészet szélsőségesen individualista, társadalmi szerepét tagadó és lenéző, minden beleszólást és törvényt visszautasító koncepcióját, odavezetett végül, hogy saját eszményeit és elméletét is felszámolta. Giordano Bruno következetes volt: a manierista esztétika, ha nem akart szikkadt akadémiizmusba hanyatlani, csak szkepszisbe és relativizmusba torkolhatott. A szépség szétporlott a Bruno által felismert végtelen térű és végtelen idejű kozmoszban; ő maga is elhamvadt a máglyán; az irodalom- és művészetelmélet szolid továbbépítése a „pedáns barmok”-ra várt.

A manierista elit ellenfeleinek sommás elmarasztalása Patrizi, de különösen Bruno részéről korántsem volt igazságos. Mert igaz ugyan, hogy a reneszánsz kései szakaszában a manieristáknak köszönhetőek a legnagyobb művészi, irodalmi és gondolati teljesítmények, hosszabb távon mégis a sokszor valóban korlátolt ellenfelek, a barokk szállás-csinálói egyengették a művészet folyamatosan gazdagodó, jövő fejlődésének az útját. A reneszánsz válságának érzésvilágát, a reneszánsz által felszabadított individuuum talajvesztését, a szellem és a szépség jogainak görcsös védelmét, a humanista eszményekhez való ragaszkodást és a bennük való csalódottságot csak a manierizmus irodalma és művészete tudta magas színvonalon kifejezni. A műv-

szet szerepe azonban nem korlátozható amolyan szellemi múzeumba zárt, csak a kevés kiválasztott számára hozzáférhető remekművek teremtésére, melyek páratlan mélységeire és értékeire majd csak évszázadok múltán válik fogékonná az időközben nagyra nőtt emberiség. A művészet és irodalom része a mindennapos társadalmi tevékenységnek is, jelen van az élet minden területén, s nemcsak a lét rejtelmeit hivatott feltárni, hanem közvetlenül hatni, használni is, gyakorlati – művészetén kívüli – célokat szolgálni. Ez az, amit nem tévesztett szem elől a manierista művészet bírálóinak és a manierista elméletírók vitapartnereinek – egyébként távolról sem egységes – tábora.

Látszólag ugyan a szabályok és tekintélyek tisztelete, s különösen Arisztotelész tételeinek az elfogadása a közösen jellemző rájuk, leginkább mégis a művészet társadalmi jelentőségének tudomásulvételében és az ebből adódó konzekvenciák levonásában egyeznek. Akár nevelő- vagy propagandaszerepet juttatnak neki, akár pusztán szórakoztatásra, gyönyörködtetésre szánják, mindenképpen egy szélesebb közönségre hatást gyakorló tevékenységnek tartják az irodalmat. Egy ilyen, társadalmilag hasznosnak tekinthető irodalom és művészet kérdéseinek a megközelítéséhez pedig Arisztotelész kétségkívül megbízhatóbb kalauz volt, mint Platón, Ficino vagy Agrippa.

Míg a manierista művészet titkokat feszegetett a beavattak számára, s teoretikusai ezt elméletileg is igyekeztek igazolni, addig a barokk útegyengetői egyértelműen a közérthetőség elvét hirdették. A festészetet az ellenreformáció propagandájának szolgálatába állító, s Michelangelo *Utolsó ítélet*-ével szemben oly fafejűen értetlen Andrea Gilio már az egyik legkorábbi bonyolult jelentésű festészeti alkotást, Vasarinak a római Cancelleria palotájában levő freskóit is megbírálta, mert „kellő megértésükhöz vagy a Szfinx

kellene, vagy tolmács, vagy pedig kommentár”. Arra az érvre pedig, hogy az ilyen művek az irodalmároknak és a nemes uraknak készülnek, nem pedig a tudatlan köznépeknek, azt válaszolta: „ha olyan festményt látok, amelyről nem tudom, mit akar mondani, az számomra olyan, mint ha egy barbárt hallanék beszélni, akinek nem értem a szavát, vagy olyan könyvet olvasnék, melynek nem fogom fel az értelmét . . . Minden annyira szép, amennyire világos és nyílt.” Majd arra hivatkozik, hogy Szent Jeromos is féltudta Persius túlságosan bonyolultnak tartott verseit.¹⁷⁰ Hasonló eredményre jutott a költészet gyönyörködtető célját valló fiatal Tasso is, midőn kifejtette, hogy a homályos és nehéz *conzettó*-k megértése fáradságot igényel, ami lehetlenné teszi az élvezetet. „A költő nemcsak a tudósokhoz szól – írja –, hanem a néphez is, akárcsak a szónok; *conzettó*-i legyenek ezért népszerűek. Népszerűnek nem azt tartom, amit a nép közönségesen használ, hanem ami számára érthető.” *Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa*, (1565. Előadás della Cassa öminenciája egyik szonettjéről).¹⁷¹

A költészet és művészet tartalmi kérdéseiben már távolról sincs ekkora egyetértés a propagandisztikus, nevelő, illetve a gyönyörködtető célkitűzést hirdető teoretikusok között. Ugyanazon az arisztotelianus koncepción belül kialakult egy szigorúbb és egy liberálisabb irányzat: az előbbi elutasított mindent, ami nem áll kifejezetten az egyházi és állami célok szolgálatában; az utóbbi viszont megtűrten minden olyan szórakozást és művészi élvezetet, ami nem sérti nyíltan az egyházi tanítást vagy a világi hatalmat.

A „kemény vonal” jellegzetes képviselője volt Gabriele Paleotti kardinális, aki 1582-ben jelentette meg *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Értekezés a szent és profán képekről) című, hatalmas terjedelmű kézikönyvé-

nek első két kötetét.¹⁷² Mellőzve ebben minden sajátosan művészi szempontot, a vallásos festészet problémáit kizárólag ikonográfiai és kegyességi szemszögből tárgyalja. Figyelme középpontjában az áll, hogy a festő miképpen válthatja ki legjobban az egyház által megkívánt hatást. Krisztus szenvedéseit, a mártíriumokat például a maguk nyers valóságában kell ábrázolni, hogy azok láttán a nézők mélyen megrendüljenek, és könnyekre fakadjanak. A manierista művészet intellektualizmusával szemben érzelmeket felkeltő, emocionális és naturalisztikus művészetet követel tehát, megvetve a barokk vallásos festészet elvi alapjait.¹⁷³ Paleotti azonban nemcsak előír, hanem tilt is: művének harmadik kötetében, melynek sajnos csak a tartalomjegyzéke maradt ránk, a tisztességtelen, buja festészetet ostromozta, idesorolva a meztelen test bármiféle ábrázolását.¹⁷⁴ Még intranzigensebb álláspontot képviselt Antonio Possevino, a lengyelországi, oroszországi és erdélyi misszióiról ismert jezsuita diplomata, akit – túl merevnek bizonyulván a politikában – irodalmat tanítani küldtek. *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (1593. Fejtegetés a pogány, világi és mesés költészetéről s festészetéről, szembeállítva az igazzal, tisztességgel és szenttel) című könyvében elfogadhatatlannak minősít minden olyan költészetet és művészetet, amely nem keresztény szellemű. Nemcsak a hiú történeteket és a szerelmi témát, valamint a meztelenség és a pogány istenek ábrázolását tiltja, hanem a pogány ókor klasszikus remekeit is sommásan elutasítja.¹⁷⁵

Mindez nem maradt jámbor óhaj: az egyházi hatóságok mindent megtettek, hogy érvényt szerezzenek az ellenreformációs művészetpolitika célkitűzéseinek. Érvényesült a cenzúra, és dolgozott az inkvizíció.¹⁷⁶ Az egyházi műalkotások tervét hittani tartalom és bibliai hűség szempontjá-

ból előzetesen felülvizsgálták, ami a festőket már eleve bizonyos öncenzúrára készítette; nemegyszer pedig utólag vonták őket felelősségre. Paolo Veronesét azért idézte maga elé az inkvizíció, mert a *Lakoma Lévi házánál* című hatalmas festményére kutyákat, törpéket, bolondot, papagájt, vérző orrú szolgát festett, vagyis olyan részleteket, amelyek nem szerepelnek a Bibliában, s egyébként is méltatlanok a vallásos témához.¹⁷⁷ Egy időben komolyan szó volt Michelangelo *Utolsó ítélet*-ének a leveretéséről is, de azután szerencsére megelégedtek azzal, hogy lepleket pingáltak a sok szeméremtest fölé. A költőkre és művészekre nehezedő belső és külső nyomás többeket látványos önkritikára készítetett. A költőnek egyébként jelentéktelen Lorenzo Gambara például éppen Possevino rábeszélésére szakított a profán költészet művelésével, és írta meg önkritikáját *Tractatio de perfectae poeseos ratione* (1576. Fejtegetés a tökéletes költészet értelméről) című könyvében. Ebben tűzre ítéli fiatalkori profán költeményeit, mert azok nem a költészet egyedül elfogadható célját: isten dicsőségét és az emberi lélek üdvösségét, hanem a földi hírnév iránti hiú kívánságát szolgálták.¹⁷⁸ A kiváló manierista szobrász, Bartolomeo Ammannati is megtagadta művészi múltját a firenzei Accademia del Disegnohoz (Rajzakadémia=Művészeti Akadémia) írt levelében, kinyilatkoztatva „folytonos, igen keserű fájdalmát és megbánását” amiatt, hogy annyi meztelen testet mintázott életében *Lettera agli Accademici del Disegno* (1582. Levél a Művészeti Akadémia tagjaihoz).¹⁷⁹

Míg Possevino és társai az irodalmat az egyház, a velencei köztársaságban élő Giason Denores az állam szolgálatába igyekeznek állítani. Ariostót bíráló megjegyzésével már első, fiatalkori művében *In epistolam Q. Horatii Flacci de Arte Poetica interpretatio* (1553. Q. Horatius Flaccus *Ars poetica* című epistolájának értelmezése) is kitűnt dogma-

tikus hajlandóságaival,¹⁸⁰ melyek azután félelmetes következetességgel teljesedtek ki az 1580-as években írt hírhedt munkájában: *Discorso intorno a que' principii cause e accrescimenti, che la comedia, la tragedia, e il poema eroico ricevono delle filosofia morale e civile, e da' governatori delle repubbliche* (1586. Értekezés azokról az elvekről, indításokról és útmutatásokról, melyekben az erkölcsi és politikai filozófia, valamint a köztársaságok kormányzói a komédiát, a tragédiát és a hőskölteményt részesítik).¹⁸¹ Mint a cím is elárulja, Denores az irodalmat közvetlenül az állami ideológiának és a köztársaság vezetőinek az irányítása alá rendeli; ugyanilyen szellemben írva meg azután *Poeticá-ját* (1588), valamint a *Discorsó-t* ért támadásra válaszoló *Apologá-ját* (1590) is. Az irodalom szerinte a politika függvénye, s célja az állam rendjével elégedett, jó állampolgárok nevelése.¹⁸² Ezért csak azoknak a műfajoknak van létjogosultságuk, amelyek ezt a célt segítik elő, ezek pedig Arisztotelész szerint a tragédia, a komédia és a hősköltemény. A tragédia ugyanis visszariasztja a nézőket a törvényteleniségektől, és megtisztítja őket a káros indulatoktól; a komédia nevetségessé teszi előttük mindazt, ami nyugalmodukat és békéjüket zavarja, s ezzel a jól szabályozott köztársaság rendjének megőrzésére indítja őket; a hősköltemény pedig a hallgatókban segít „felgyújtani a vágyat és a kívánságot a nagy személyiségek, a jó és törvényes fejedelmek nemes és dicsőséges vállalkozásainak utánzására”.¹⁸³ Más irodalmi formák – beleértve a manieristák által oly nagyra becsült lírai költészetet is! – haszontalanok, vagy egyenesen ártalmasak, s ezért kerülendők.

Denores munkásságával teljessé vált a barokk militáns irányzatának tartalmi-ideológiai alapvetése. Végtelensége, az állami célokat közvetlenül nem szolgáló irodalmi művek egyszerű elutasítása és tilalmazása azonban Denores

álláspontját már a barokk szempontjából is tarthatatlanná tette. Jellemző, hogy vitapartnere nem is egy manierista kritikus volt, hanem a barokk hedonista irányának nagy hatású irodalmi kezdeményezője, Battista Guarini, a *Pastor fido* (1585. A hűséges pásztor) című tragikomikus pásztorjáték szerzője. Az Arisztotelész által nem szentesített új műfaj megjelenése, a polgári társadalmon kívül helyezett pásztorvilág azonnal kihívta maga ellen Denores haragját. Bírálata már 1586-ban megjelent *Discorso*-jába belefoglalta, melyre Guarini hamarosan álnéven válaszolt *Il Verrato overo difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicomédie, e le pastorali in un suo discorso di poesia* (1588. Verrato, avagy a tragikomédiák és a pásztorjátékok védelme azzal szemben, amit Giason Denores úr írt róluk a költészettről szóló értekezésében).

Guarini vitairata a kialakulóban levő barokk irodalomfelfogás liberális szárnyának egyik legfontosabb dokumentuma. Ennek az irányzatnak, amely az irodalom célját nem az egyházi és állami pedagógiában, hanem a szórakoztatásban és esztétikai gyönyörködtetésben jelölte meg, Lodovico Castelvetro 1570-ben megjelent, s Patrizi által oly hevesen támadott *Poëtika*-kommentárja vetette meg az alapját. Arisztotelész mimézisztanításából Castelvetro az ún. szép-irodalom, a belletrisztika igazolását olvasta ki, szembehelezkedve így nemcsak a manierista elméletírókkal, hanem az arisztotelészi poétika egyoldalúan morális interpretációival is.¹⁸⁴ Ezt az álláspontot fejlesztette tovább *Poëtika*-parafrázisában Antonio Riccoboni, aki egyedül a „mesés szórakoztatás”-t (*fabulosa delectatio*) tekintette az irodalom céljának, s ezzel a költészetet az illúziók világába, egy megálmodott valóságba emelte, a barokk esztétika egyik alapvető tézisének dolgozva ki. (*Poetica Aristotelis . . . latine conversa*, 1587. Arisztotelész *Poëtika*-ja . . . latinra fordít-

va.)¹⁸⁵ Ezen az úton jár Battista Guarini is Denoresszel folytatott vitájában, igyekezve megszabadítani a költészet minden morális ballaszttól. Szintén Arisztotelésszel érvelő fejtegetése szerint nincs arra szükség, hogy az erkölcsi tanítást a művészet megrázó hatásától várjuk, hiszen „vallásunk legszentebb előírásai” ezt sokkal eredményesebben biztosítják.¹⁸⁶ Pásztorjátékával és értekezésével Guarini végleg biztosította a polgárjogot az egyházzal és állammal nem perlekedő, autoritását elfogadó, de közvetlen szolgálatát nem vállaló, hedonista barokk szépirodalom számára.

A barokkot előkészítő, arisztotelianus irodalom- és művészetelmélet fejlődésében különleges helyet foglal el a kor legnagyobb írójának, Tassónak a munkássága. Mint Patrizival folytatott vitájából láthattuk, fenntartás nélkül elfogadta Arisztotelész *Poétiká*-jának alaptételeit, s ezekre támaszkodva dolgozta ki a barokk hősi eposz elméletét. (*Discorsi... del poema eroico. Értekezések... a hősköltésről*). Távol állt azonban tőle az Arisztotelész-magyarázók szokásos dogmatizmusa, kicsinyes merevsége. Bár a *romanzó*-k több szálon futó cselekményével szemben annak egysége mellett tört lándzsát, és az antik hősi eposz tradíciójához való visszatérést sürgette, nem vonta kétségbe Ariosto művének kivételes nagyságát. Hirdette – mint fentebb láttuk – a költészet gyönyörködtető funkcióját, de nem tagadta a tanító célkitűzést sem, sőt helyet kapott nála a manieristák *meravigliá*-ja is: az eposz nevelő hatása szerrinte a csodálatkeltés útján érvényesül. Mindezzel együtt nem férhet kétség ahhoz, hogy Tasso eszménye az arisztotelészi normákhoz és a klasszikus eposzi hagyományhoz igazodó, az ellenreformáció eszmeiségétől áthatott, keresztény hősi eposz, mai terminológiánkkal élve: a barokk eposz. Élete fő műve, az 1575-ben befejezett *Gerusalemme libe-*

rata (Megszabadított Jeruzsálem) minden igyekezete ellenére mégsem sikerült ilyené.

Szubjektív szempontból ez ugyan kudarc, de valójában a költő zsenialitásának a bizonyítéka – s egyúttal a manierizmus diadala is. Az 1570-es években Tasso nem volt képes igazi barokk eposzt írni. Ehhez a jezsuiták biztonságérzetével kellett volna rendelkeznie, az ő élete azonban merő kétség, csupa szorongás, megannyi feloldhatatlan ellentmondás. Barokk eposzt csak akkor írhatott volna, ha minden benső fenntartás nélkül elkötelezi magát az új barokk világot tilalmakkal, inkvizícióval és máglyával formáló erőkkal. Ő azonban eltéphetetlenül benne gyökerezett a reneszánsz kultúrájában, azt meg nem tagadhatta; az evilági érzéseket, a szépségre törekvést, a költői halhatatlanságot nem adhatta fel. Az 1570-es évek elején még nem volt más alternatíva a költő számára, mint vagy átélni a reneszánsz társadalmi, intellektuális, művészi válságának minden gyötrelmét, vagy pedig leszámolni múlttal, művészettel, humanizmussal, a reneszánsz minden eszményével – miként azt egy *Gambara* vagy *Ammanati* tette. Szerencsére Tasso túlságosan nagy költő volt ahhoz, hogy ez utóbbiak útjára térjen, s ezért, mint elméletíró be tudott ugyan állni a kibontakozó barokk sodrába, de mint költő nem. Így történhetett, hogy a manierista esztétika ellenfelének, az arisztoteliánus, barokk elméletírónak a tollán megszületett a manierizmus egyik legnagyobb költői alkotása.¹⁸⁷

A kritikusok ezt a különös ellentmondást hamar felismerték. Csak az első pillanatban gondolták egyesek, hogy megszületett a tévutat jelentő *romanzó*-val szemben a klaszszikus eszményeknek megfelelő hősi eposz. Az éles elméjű barát és vitapartner, Patrizi, nem csekély kajánsággal vette észre, hogy a *Megszabadított Jeruzsálem* nem a szerző poétikai nézeteit, hanem az övéit igazolja. A poétikája

második kötetéhez csatolt, Tassóval vitatkozó *Trimeroné*-ban be is bizonyítja, hogy Arisztotelészhez és Homéroszhoz a költeménynek semmi, vagy csak igen kevés köze van.¹⁸⁸ Míg azonban ez Patrizi szemében Tasso dicsőségére szolgál,¹⁸⁹ mások éppen emiatt kezdték kárhoztatni, egyre-másra írva az értetlen bírálatokat. Így vált a *Megszabadított Jeruzsálem* vízvázalstóvá a manierista és barokk esztétika felfogás között, minek során a szerencsétlen szerző, különös módon, művének támadóival került egy táborba. Mint képzett irodalomteoretikus kénytelen volt végül is elismerni, hogy műve sem ideológiai, sem formai szempontból nem felel meg azoknak az eszményeknek, amelyeket követni akart. Ezért is határozta el művének keservekkel teli átdolgozását. A *Gerusalemme conquistata* (Meghódított Jeruzsálem) el is készült, klasszicizáló barokk jellege vitathatatlan, az eredetinek azonban csak az árnyéka – a szerző pedig belepusztult.

A pedáns akadémikusoknak a klasszikus normákat számonkérő bírálataira nem szükséges itt szót vesztegetnünk. A barokk oldaláról Tassónak csak egyetlen méltó és igazi kritikusa van: a minden kicsinyes szemponton felül álló Galilei.¹⁹⁰ *Considerazioni al Tasso* (Észrevételek Tassóról) című, valószínűleg 1590 táján írt értekezése nemcsak Tasso, hanem általában a manierizmus talán legtalálhatóbb egykorú kritikája.¹⁹¹ Bár Tasso-megítélésével nem lehet egyetérteni, kétségtelen, hogy bámulatos érzékkel szedte össze a *Megszabadított Jeruzsálem*-nek azokat az elemeit, sajátosságait, melyeket ma, mint a manierizmusra jellemző vonásokat tartunk számon. A manierista költészetre és festészetre, s egyúttal Galilei barokk ízlésére mennyire találó például az a megállapítása, hogy Tasso elbeszélése „inkább intarziás, mint olajjal színezett festmény, mert az intarzia egymás mellé helyezett, különböző színű fadarabkák együttese, me-

lyek soha sem képesek a színekkel puhán kapcsolódni és egyesülni; körvonalaik élesen elkülönülnek, és . . . nem válnak kerek, plasztikus egésszé . . .”¹⁹² Szóvá teszi a homályosságot, az egzotikumok, kuriózumok gyakori szerepeltesét, az egyszerűség hiányát, s mindezzel szembeállítja Ariosto világosságát, színeinek pompáját, nyelvének, kifejezéseinek tisztaságát.¹⁹³ Íme az előítéletekből, a tekintélyek árnyékából, a kezdeti tartalmi és formai merevségek-ből kibontakozó érett barokk szemlélet visszatalál a nagyreneszánszhoz, s magáénak vallja annak értékeit. Galilei egyszerre tudott lelkesedni a reneszánsz Ariostóért és a legnagyobb olasz barokk költőért, a Guarini által vágott csapáson haladó és diadalmaskodó Marinóért. Két különböző korszakot, két különböző stílust képviselt Ariosto és Marino, de megegyeztek abban, hogy az idők teljében érkeztek, szabadon kibontakoztathatták tehetségüket, a világot a maga gazdagságában, pompájában, szépségében ábrázolhatták. A vívódó, poklokat járó zseniális Tasso mindkettőjüktől különbözött; művének mélyebb költői igazságot kifejező diszharmoniai és deformációi idegenek maradtak a győzelmesen kibontakozó barokk ízlés számára.

Pedig a barokk nemcsak ellenfele, s végül a nyeregben maradó, szerencsés vetélytársa volt a manierizmusnak, hanem számos vívmányának, technikai, formai újításának az értékesítője is. Mihelyt engedett merevségéből a barokk számára utat törő ellenreformációs művelődéspolitiká, és mihelyt erőteljesebben érvényesülni kezdett az új barokk életérzést művészi eszközökkel kifejező hedonisztikus tendencia, a manierizmus számos eleme lassan felszívódott az uralkodó barokk stílusba. A manierizmus egyes sajátágainak a barokkhoz való asszimilálása, illetve manierista elképzeléseknek barokk tartalommal való feltöltése a művészetben és irodalomban éppen úgy végbement, mint az irodalom-

és művészetelméletben. Ez utóbbi téren Iacopo Mazzoni és Federico Zuccari művei jelentik a döntő fordulatot.

Mazzoni és Zuccari elméleti munkáit az utóbbi évtizedek szakirodalma általában mint a manierista irodalom- és művészetelmélet legfontosabb alkotásait szokta emlegetni.¹⁹⁴ Merőben tévesen, mert a manierista esztétika egyes tételeivel való találkozások egy új barokk elméleten belül, annak alárendelve, illetve abba beleillesztve jelentkeznek csak műveikben.¹⁹⁵ Érdemük ezért elsősorban abban rejlik, hogy tágra nyitották a barokk esztétika kapuit, s az új koncepción belül legalizálták a manierista elméletekből mindazt, ami az új barokk világgép és társadalmi berendezkedés szempontjából elfogadható, megtűrhető volt. Megkönnyítette ezt számukra filozófiai eklekticizmusuk – mindketten egyaránt támaszkodtak platonista és arisztotelészi megfontolásokra –, valamint manierista kortársaikkal való személyes, baráti kapcsolataik, s Zuccari esetében saját korábbi manierista festői gyakorlata. Egyébként mindketten a megújhodott egyház ideológiájának és politikájának szilárd hívei. Mazzoniról Giuseppe Toffanin – talán némi túlzással – egyenesen azt állítja, hogy „a szélső jobb és az inkvizíció elszánt bajnoka”,¹⁹⁶ Zuccari művészetelmélete pedig Aquinói Szent Tamásra támaszkodó újszolasztikus spekuláció.¹⁹⁷

Mazzoni irodalomkritikai és esztétikai munkássága a Dante értékelése felett kialakult vitához kapcsolódott. Az *Isteni színjáték* (Divina Commedia) a reneszánsz korában nem tartozott a legjobban elismert költői alkotások közé, Petrarcat nagyobb költőnek tartották, és Dantét inkább, mint filozófust értékelték.¹⁹⁸ Különösen a XVI. század derekán megerősödő irodalmi arisztotelianizmus szemszögéből tűnt kifogásolhatónak a nagy költő remekműve, hiszen az arisztotelészi normák pedáns számonkérése esetén nem volt

nehéz azt elmarasztalni. Így akárcsak Ariosto, és a Dante *concezzó*-it és invencióit – Vasari szerint – oly nagyra becsülő Michelangelo,¹⁹⁹ Dante is a klasszicisztikus kritika cél-táblája lett.²⁰⁰ Bármennyire is az ellenreformációs irányza-tot szolgálta azonban az arisztotelészi *Poétiká*-ra alapozott irodalomelmélet, Dante esetében túllőtt a célon, ugyanis a halhatatlan teológus-költő műve és emléke igen jó szolgál-atot tehetett az irodalmat vallásos célok szolgálatába ál-lító törekvések számára.²⁰¹ Az 1570-es és 80-as években ki-bontakozó Dante-vita ezért a barokkot előkészítő irányza-ton belül folyt. Bár a manierista álláspontot képviselő Pat-rizi is – mint láthattuk – Dante mellett foglalt állást az arisztotelianus kritikával szemben, az *Isteni színjáték* meg-védése, mintaképpé emelése és Danténak szent költővé való minősítése a barokk előharcosainak állt leginkább érdeké-ben.

Iacopo Mazzonei monumentális műve, a *Della difesa della Comedia di Dante* (1587. Dante komédiájának védelme), amelynek második kötete ugyan egy évszázad múlva (1688) jelent csak meg, ennek a polémiának a legmaradandóbb alkotása.²⁰² A *Színjáték* védelme ugyanis a szerzőt a norma-tív poétikai álláspontok felülvizsgálatára és új elméleti megfontolásokra kötelezte. Ennek során nem mellőzhetett több, a manierista esztétika által kialakított tételt és kategóriát, így például a költészet céljaként a *csodálatos*-nak a megjelölését. Természetesen ő ezt nem állítja mereven szembe a költészet tanító funkciójával, mint Patrizi tette, de helye-sen ismeri fel, hogy Dante remekművét nem lehet csupán annak pedagógiai haszna alapján megközelíteni. Abban is eltér Patrizitól, hogy ő a *csodálatos*-t csak a hihetőség ha-tárain belül tartja a költészetben elfogadhatónak,²⁰³ ami-ben az egyik döntő különbséget fedezhetjük fel a manieris-ta és barokk felfogás között. A barokk művészet, mivel ha-

tást akar gyakorolni, a hihetőség határait lehetőleg sohasem lépi át, illetve arra törekszik, hogy a hihetetlen illúziókeltés vagy allegorikus értelmezés segítségével tegye elfogadhatóvá. Dante igazolása érdekében Mazzoni az érett barokknak ezeket az alapelveit rendre meg is fogalmazza, ami szükségessé teszi, hogy meghatározza azt az erőt is, mely a *hibető csodálatos*-t (*credibile meraviglioso*) létrehozza. A költői képzelőerőben, fantáziában jelöli meg ezt a képességet, s ezzel az imitációfelfogás merevségétől éppúgy eltávolodik, mint a költészetet intellektuális, spekulatív tevékenységből levezető manierista elméletektől. Más a tartalma ugyanis a Mazzoni által emlegetett *alta fantasia* – egyébként Dantétől vett – fogalmának, mint a manieristák *fantastica idea* kategóriájának. Míg az utóbbi valamiféle tudós invenció eredménye, addig Mazzoni *alta fantasia*-ja a barokk számára oly becses álm és vízió megfelelője.²⁰⁴

A Mazzoniéhoz többé-kevésbé hasonló pozíciót foglalt el az ünnepezt manierista stílusú festő, Federico Zuccari, aki tartalmi szempontból mindig szorosán igazodott a tridenti zsinatot követő korszak hivatalos irányvonalához. Ennek köszönhette, hogy a Szentszék égisze alatt működő római művészeti akadémia, az Accademia di San Luca „fejedelme” (*principe*) lett. Ebben a minőségében elméletileg is igyekezett irányt szabni a festészet számára az akadémia ülésein elhangzott beszédek keretében. Az ülések jegyzőkönyveit az akadémia titkára, a manierizmussal rokonszenvező Romano Alberti²⁰⁵ publikálta *Origine e progresso dell' Accademia del Disegno de' Pittori, Scultori, e Architetti di Roma* (1594. A Festők, Szobrászok és Építészek Római Művészeti Akadémiájának eredete és fejlődése) című gyűjteményében. Itt olvashatjuk Zuccari 1594. január 17-én elmondott híres beszédét, amely elméletének sarkpontjait tartalmazta, és Alberti szerint nagy csodálkozást váltott ki,

sőt az akadémikusok nem is értették meg. Tanításait később részletesen is kifejtette *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607. A festők, szobrászok és építészek „ideá”-ja) című könyvében, szerencsésen egyesítve a barokk ideológiát és a manierista művészi tradíciót.²⁰⁶

Zuccari vitába szállt Vasari, Lomazzo és Armenini intellektualizmusával, de ugyanakkor elutasítja a művészetet a természet utánzására egyszerűsítő felfogást is.²⁰⁷ Vallja ugyan az imitáció elvét, de szerinte a festő nemcsak a természeti, hanem a mesterséges dolgokat, valamint a képzelet játékait is utánozhatja.²⁰⁸ A képzelőerő és a fantázia szerepének elismerésével közel kerül Mazzoni álláspontjához, sőt elfogadhatónak tart mindenfajta művészi szeszélyt is, de csak szerényen, kiegészítő elemként, az érthetőség határain belül alkalmazva.²⁰⁹ Eszménye tehát a manierista formai vívmányoknak is helyet biztosító, s a tanító funkciót is betöltő, vizionárius barokk művészet volt. Ennek a számára igyekezett elméleti alapokat adni, koncepciójának középpontjába a *belső rajz*-ról (*disegno interno*), a manieristák *ideá*-jának és *concetto*-jának új skolasztikus megfelelőjéről szóló tételét állítva.²¹⁰ Zuccari is abból indul ki, hogy a műalkotás látható formáját, vázlatát, vagyis a *külső rajz*-ot (*disegno esterno*) megelőzi a művész agyában kialakult előkép; ezt azonban nem a *furor* termékének, illetve az emberi intellektus szuverén kreációjának tekinti, mint a manieristák, de nem is a Biblia és a teológiai doktorok tanulmányozása nyomán megformált praktikus tervnek, mint az ellenreformáció teoretikusai, hanem egy isten által objektíve adott képzetnek, „az istenség szikrájának” (*scintilla della divinità*). Ezt az apriorisztikus, metafizikus létezőt nevezi *disegno internó*-nak; ennek vannak alárendelve az intellektus és az érzékek, amelyek együttesen közreműködnek azután a „belső rajz”-nak *disegno esternó*-vá

való átváltásában. Zuccari szigorúan ortodox vallási princípiumra vezeti vissza a művészetet, de oly módon, hogy tág lehetőséget nyit az alkotói kezdeményezésnek.²¹¹

A XVI. század második felének kritikai és esztétikai vitáiból fokozatosan kibontakozott tehát az új, egyetemes művészetnek, a barokknak az elmélete. A manierizmus alulmaradt ugyan a küzdelemben, számos eredménye azonban átmentődött az új korszak irodalom- és művészetelméletébe – nem utolsósorban Mazzoni és Zuccari jóvoltából.²¹²

A manierizmus esztétikájának kialakulását, rendszerét és eredményei egy részének a barokk irodalom- és művészetelméletbe való felszívódását az olasz kritikai irodalom alapján mutattuk be. Bár a XVI. században, s annak is főként a második felében Európa többi országainak irodalma és művészete is felzárkózott az olasz mellé, s különösen a manierizmus vonatkozásában a spanyol, francia, angol teljesítmények semmivel sem maradtak el az olaszokéi mögött, az irodalom- és művészetkritika terén változatlan maradt az olasz kultúra hegemoniája. A manierista esztétika történetét ezért csak az olasz anyag alapján lehet megírni.

Poétikai, kritikai művek, irodalomelméleti kérdéseket fellejtő előszavak és más írásokban elszórt esztétikai megjegyzések természetesen a többi nemzetnél sem hiányoztak. A XVI. század végén és a következő század elején a manierista esztétika egyes tételei is gyakran megjelennek az Itálián kívüli szerzők műveiben. Montaigne például a szépség irracionális voltát hangsúlyozza, és állást foglal a normatív szemlélettel szemben: a költészetet – írja „bizonyos alacsony szinten meg lehet ítélni a szabályok és az ars alapján, de a jó, a fenséges, az isteni a szabályok felett áll”.²¹³ A spanyol Luis Carillo y Sotomayor a közönséges haszná-

lattól radikálisan eltérő nyelven írt, tudós, intellektuális költészet mellett száll síkra. (*Libro de la erudicion poetica*. 1611. A tudós poétika könyve.)²¹⁴ Vagy említhetjük a lengyel Kazimierz Maciej Sarbiewski *De perfecta poesi* (1623. A tökéletes költészet) című munkáját, amelyben a latinul verselő jezsuita költő az imitációval szemben az alkotói tevékenységet emeli ki, hangsúlyozva, hogy a poéta isten módjára semmiből újat teremt.²¹⁵ De hivatkozhatunk a magyar Rimay Jánosra is, aki Balassi Bálint költeményei elé írt előszavában mestere költészetét történeti összefüggésben értékeli, Prágay András Guevara-fordításáról mondott kritikájában pedig az „ékes és mesterséges írás” szükségességét hangoztatja a dísztelenséggel szemben.²¹⁶ Az ilyen és ezekhez hasonló állásfoglalások azonban, akár irodalmi átvételek, akár pedig az író önálló felismerései, többnyire olyan megállapításokat tartalmaznak, melyek részletesebb kifejtését a korábbi olasz kritikai írásokban rendre megtalálhatjuk.

Némileg más megítélés alá tartozik az Arisztotelész- és Cicero-ellenes Petrus Ramusnak az esete, aki a retorikának az *elocutio* tudományára, vagyis a stilisztika ősére való összpontosítását az itáliai retorikaszerzőknél következetesebben és teljesebben hajtotta végre. A francia humanista a retorika hagyományos öt része közül hármat (*inventio*, *dispositio*, *memoria*) a dialektika hatáskörébe utalt át, a szóbeli előadás módjával foglalkozó ötödik (*pronuntiatio*) pedig szerinte is elvesztette jelentőségét. Ő tehát elvszerűen is az *elocutio*-val azonosította a retorikát, s ezzel nagyban elősegítette a modern stilisztika kifejlődését és önállósulását. Ramus többször átdolgozott *Rbetoricá*-jának legérettebb változata (1567) voltaképpen a dolgok, a mondanivaló nyelvi megformálásának, felszerelésének, dekorá-

lásának kézikönyve lett, mely a szóképek, valamint a stílusalakzatok alkalmazására oktatótt.²¹⁷

Ramus hatása különösen az angol manierista irodalomban vált igen jelentőssé.²¹⁸ Egyébként is az angol irodalomban fejlődött ki az európai manierizmus Itálián kívüli legerősebb hajtása, s egyedül az angoloknál jött létre a manierizmus olasz elméletéhez képest újat nyújtó kritikai – elméleti irodalom.²¹⁹ Ebben persze része volt az olasz ösztönzéseknek is. Az angol volt az egyetlen nyelv, amelyre Lomazzo *Trattato*-ját lefordították (1598), s ahol ennek nyomán önálló manierista művészetelméleti munka is készült: Nicholas Hilliard *The Art of Limning* (1598–1603 k. Az ábrázolás művészete) című, a portréfestészetéről szóló műve.²²⁰ Irodalmi vonatkozásban pedig nem kisebb ember, mint maga Giordano Bruno biztosította az olasz manierista esztétikával való közvetlen kapcsolatot 1583–85 közötti angliai tartózkodása jóvoltából. A *Degli eroici furori*-t is Angliában írta, s az angol reneszánsz költészet egyik legnagyobb alakjának, Philip Sidneynek ajánlotta.²²¹

Sidney volt egyúttal az angol poétikai és kritikai irodalom nagy úttörője. Híres munkája, az *An Apology for Poetrie* (1583. A költészet védelme) még a reneszánsz eredeti, klasszikus elveit képviselte, néhány évvel később George Puttenham *Arte of English Poesie* (1589. Angol ars poetica) című könyve azonban már a manierizmus szellemében íródott.²²² A szerző nem az epikát és a tragédiát tartja szem előtt, mint az arisztotelianus poétikai irodalom, hanem a kisebb költői műfajokat, ami összefügg műve mérőben arisztokratikus indítékaival: kézikönyvével az udvaroncokat és az udvarokban élő nemesasszonyokat kívánja megtanítani az elegáns udvari élethez hozzátartozó műkedvelő költészet művelésére. Fő figyelmét a költemények felkészítésének szenteli, mert miként a hölgyeket is különö-

sen széppé és bájossá teszi ékes öltözetük, „ekképpen poézisünk sem mutatkozhat előkelően és ékesen, ha akár egyetlen egy tagja is csupasz-meztelen marad”.²²³ A költő feladata szerinte, elbűvölni a hallgatókat „a kifejezőmód bizonyos újdonsága és különös módja által, s a köznapi és megszokott használattól igencsak eltérő jelmezével”²²⁴ – ami igen közel áll Patrizi álláspontjához, a beszéd csodálattossá formálásának követelményéhez. Puttenham azonban a költemény felékesítésének kérdésében Patrizinél is meszszebbre tör, s népszerűsíteni igyekszik a mértani alakzatokba komponált verseket, a manierizmus e szélsőséges megnyilvánulásait. Számára ezek azért rokonszenvesek, mert nem tűrik a hosszú, unalmas leírásokat, és a költőt tömörségre kényszerítik. Úgy tudja – egyébként tévesen –, hogy a görög és latin költők a verscsinálásnak ezt a módját nem ismerték, figyelmeztet viszont arra, hogy a kínai és tatár udvarokban annál kedveltebbek az ilyen különös formák.²²⁵ Ezeknek az egzotikus mintáknak a bemutatása alkalmat ad számára arra, hogy a formai újítások természetes, normális volta mellett – az olasz teoretikusoknál is általánosabb igénnyel – foglaljon állást: az ilyen újszerű költemények, írja, „első hallásra nem sok gyönyörűséget nyújtanak az angol fülnek, de az idő és a megszokás nyilván éppoly elfogadhatóvá teszi majd őket, mint tett minden más új találmányt, legyen az ruha vagy bármi más”.²²⁶

Még radikálisabban szakított a klasszikus tradícióval, és meglepően modern elveket fogalmazott meg az Erzsébet-kori angol kritika legtehetségesebb képviselője, Samuel Daniel. Személyi kapcsolatok és ideológiai összefüggések egyaránt szorosan a manierizmushoz kötődtek: oxfordi tanulmányai során hallgatta Bruno előadásait; legkedveltebb professzora Bruno barátja, a Montaigne-fordító John Florio volt; a nagy humanisták közül az ezoterikus újplatonizmus

legnagyobb alakját, Pico della Mirandolát tisztelte legjobban; irodalmi munkáin Montaigne és Justus Lipsius hatása érvényesül; lírai költészete pedig erősen sztoikus szellemű.²²⁷ Leghíresebb műve, az 1603-ban kiadott *Defence of Ryme* (A rím védelme),²²⁸ válaszirat volt Thomas Campionnak az előző évben kiadott *Arte of English Poesie* (Angol ars poetica)²²⁹ című munkájára, melyben az a rímet bár örökségnek minősítette, és az antik időmértékes versformát nyilvánította egyedül helyesnek. E merev klasszicisztikus állásponttal szemben a rím védelmének ürügyén Daniel minden nép költői gyakorlatának egyenrangúságát hirdette. Nem kell behódolnunk az antik példának, hangsúlyozta, mert „a természet gyermekei vagyunk mi is, akár csak ők;... s a tisztánlátásnak ugyanaz a napja süt ránk”.²³⁰ Az angol rímes költői gyakorlat semmivel sem alábbvaló tehát a klasszikusnál; már csak azért sem, mert a világ legkülönbözőbb népei – ezek között a magyart is felsorolja – szintén sikerrel alkalmazzák.²³¹ Arrogáns tudatlanság szerinte barbárnak minősíteni valamely nemzetet, amiért az nem a görögök és latinok módjára versel, s felteszi a kérdést, hogy vajon a kínaiakat bárdolatlan nemzetnek lehet-e azért nevezni, mert sohasem hallottak az anapesztusról.²³²

Míg az olasz manierista kritika egyik fő erőssége a történeti szempont bevezetése volt, addig az angolok egyik legfőbb érdeme az irodalmi látókör földrajzi kiszélesítése. Már Sidney felfigyel a kelet-európai népek költészetére, Puttenham és Daniel pedig már a mediterrán és európai kultúrszférától távol eső népek irodalmára is hivatkozik. Mikor Daniel minden nép irodalmának potenciális egyenrangúságát hirdeti, tulajdonképpen Bruno pluralisztikus poétikai felfogását követi, csak azt, amit Bruno az egyes nagy költőegyeniségekről állított – vagyis hogy mindegyik

csupán a saját normáival mérhető –, ő a különböző nemzetekre alkalmazza. Angol földön a manierista esztétika elveinek legáltalánosabb megfogalmazását végül a manierizmus és barokk határán álló nagy filozófusnak, Francis Baconnek köszönhetjük. Giordano Brunóval egyezően, de ugyanakkor Montaigne-hez és Sarbiewskihez is hasonlóan vallja, hogy a költészet új és szép dolgok létrehozására irányuló, szabályoktól független, szabad teremtő tevékenység.²³³

A reneszánsz művészetének és irodalmának tapasztalatai nyomán, s különösen a reneszánsz kései változatának, a manierizmusnak az újításai, eredményei láttán a gondolkodók szerte Európában eljutottak tehát a művészet és költészet lényegének, szerepének a modern kort előlegező, mérészen újszerű felfogásához. A kései reneszánsz korának viszonyai azonban még nem voltak érettek e gyakran zseniális felismerések elfogadására. Az irodalomnak és művészetnek még jó ideig a normatív, klasszicizáló eszményekre volt szüksége, s így a manierista esztétika – ha számos eredményét a barokk hasznosítani tudta is – a maga egészében feladásba merült. Részletes feltárása, megismertetése az esztétika történetét izgalmas fejezettel, fényes lapokkal gazdagíthatja.

(1973)