

A MANIERIZMUS ÉS A BAROKK ÉRTELMEZÉSÉNEK VÁLTOZÁSAI

Immár több évtizede tart a vita, mely tisztázni próbálja manierizmus és barokk egymáshoz való viszonyát és meghatározni szerepüket az irodalom fejlődésében. Nem feladata e dolgozatnak ismertetni, akár csak vázlatosan is, a manierizmusra és a barokkra vonatkozó álláspontok sokaságát és ellentmondosságát. Mégis kell némi rendet teremtenünk ahhoz, hogy valami érdemlegeset mondhassunk a kérdésről. Megállapítható mindenekelőtt, hogy legalább két ponton ma már a nézetek nagyjából találkoznak, s így a vita területét szűkíthetjük.

Először is elfogadottnak tekinthető, hogy a manierizmus és barokk terminusok által megjelölt, jellemzett jelenségek, sajátságok léteznek, illetve egy adott korban léteztek, s hogy ennél fogva e terminusok a művészetek és az irodalom történetében nemcsak hasznosak, de egyenesen nélkülözhetetlenek. Igaz, van olyan nézet, s éppen az egyik legjelesebb barokk-kutató, Jean Rousset részéről, amely – legalábbis a francia irodalom vonatkozásában – csupán fogalmi és kifejezésbeli hasznosságot tulajdonít a barokk terminusnak, s a jövőben csak „munkahipotézis”-ként tartja azt termékenynek.¹ Ne feledjük azonban, hogy valamikor olyan fogalmak, mint a reneszánsz vagy a romantika is munkahipotézisnek voltak minősíthetők, s körülöttük semmivel sem kevesebb terminológiai bizonytalanság uralkodott, s uralkodik még ma is, mint a barokk körül. Mégis aligha vitatható, hogy mindezekkel a fogalmakkal a modern tudomány a történelemben valóságosan létezett tények, jelenségek, művek, sajátságok több-kevesebb szállal összekapcsolódó és másoktól elkülönülő, meghatározott együttesét jelöli. Ugyanez érvényes a manierizmusnak időben valamivel később polgárjogot nyerő fogalmára is.

A másik, ma már szintén túlhaladottnak tekinthető vitakérdés a manierizmusnak és barokknak időhöz kötött vagy permanens jellege körül forgott.

Eugenio D'Ors örök barokkja,² illetve Ernst Robert Curtius időtlen manierizmus-fogalma³ lényegében már lekerültek a napirendről – noha az utóbbinak még akadnak követői. Az irodalom és a művészetek vizsgálatában, ha történész-ként akarunk eljárni, manierizmust csak a XVI. század második felében, illetve a XVII. század elején kereshetünk, barokkot pedig csak a XVI. század végétől a XVIII. század elejéig, közepéig.

Korántsem ilyen egyértelmű a kép, ha a manierizmus és a barokk egymáshoz való viszonyára, s különösen az előbbinek a helyére, szerepére, jellegére vonatkozó nézeteket vesszük számításba. Az egyik felfogás a manierizmusban radikálisan újat, a reneszánszsal való szakítást, valamiféle ellenreneszánsz győzelmét látja. Mások viszont mint a reneszánsz kései változatát, hanyatló, túlérett irányzatát határozzák meg. Egyesek a művészetek és az irodalom önálló korszakának tekintik; más álláspont szerint viszont nem más, mint a barokk korai fázisa vagy az ahhoz vezető átmenet.

Hogy a nézetek sokaságában kissé eligazodhassunk, célszerű figyelembe vennünk a kutatások időbeli egymásutánját, az utóbbi fél évszázadban megfigyelhető sajátos ritmusát. A barokk irodalom fogalma kezdetben a reneszánsz irodalommal szembeállítva fogalmazódott meg. Midón Marino műveit, illetve az úgynevezett „secentismo”-t vagy a sziléziai iskola tragédiáit barokknak kezdték nevezni, akkor e műveknek a reneszánsz alkotásaitól eltérő minőségét és stílusát ragadták meg. Ez annál könnyebb volt, mert a reneszánszról ötvenhatvan évvel ezelőtt egy meglehetősen szimplifikált kép volt elterjedve, s egy harmonikus, kiegyensúlyozott, racionális, klasszicizáló, profán reneszánsznak az eszményével könnyű volt szembeállítani egy feszültségekkel teli, irracionális, spirituálisabb, szeszélyes barokkot. Sőt a barokk felfedezésének lázában a kutatók egyre korábbi íróknál és műveknél is rendre felfedezték a „tisza” reneszánsztól már elhajló barokk vonásokat, úgyhogy Toffanin például már az 1540-es években jelölte meg a barokk „secentismo” kezdetét,⁴ s amikor Raymond Lebègue és mások a francia irodalomtörténetben is meghonosították a barokk kategóriáját, minden, ami már különbözött a Pléiade fénykorától, vagyis az 1560-as, 70-es évekkel kezdődően, barokknak minősült.⁵

A barokk érvényességének ez az egyre nagyobb időközre való kiterjesztése természetesen nem kedvezett a terminus tudományos használhatóságának, s ezért is lehetett az egyre elvontabbá váló barokk fogalmat történelmietlenül átvinni egészen más korszakokra, ahogyan azt D'Ors tette. Közben a kutatások egyre inkább rámutattak arra, hogy a XVI. század második felének az úgynevezett klasszikus „nagyreneszánsz”-tól elütő irodalmi produktumai, vagy legalábbis azok egy része más törvényszerűségekről tanúskodnak, mint a tipikus barokk alkotások. Segített ebben a művészettörténet tapasztalata is, hiszen ott

már elég hamar világossá vált Dvořák, Friedländer és mások munkái nyomán, hogy a raffaellói harmóniától és klasszicizálástól ugyancsak elrugaskodó Tintoretto és El Greco egészen más stílust képviselnek, mint mondjuk Caravaggio vagy Rubens.⁶ A manierizmus fogalmának a bevezetése ezért időszerűnek is, szükségesnek is bizonyult a reneszánsztól bizonyos fokig már eltérő, de a barokktól még különböző íróknak, műveknek a jelölésére. Az ötvenes-hatvanas években egyre inkább divattá lett ezek után a manierizmus vizsgálata, és most ennek javára ismétlődött meg az, ami korábban a barokkal történt; nevezetesen, hogy manierizmusnak kezdtek minősíteni egyre több alkotót és művet, újabb és újabb területeket hódítva el egyrészt a reneszánsztól, másrészt a barokktól. A manierizmusnak ez az expanziója oda vezetett, hogy többen – elsősorban művészettörténészek, de irodalomtörténészek is – a reneszánsz és barokk közé illeszkedő, ezekkel egyenrangú nagy művészeti korszakként kezdték értelmezni a manierizmust, amiként azt a kérdés talán legalaposabb kutatója, Arnold Hauser tette.⁷

A manierizmusdivat túlzásaival szemben a barokk kutatói ismételten rámutattak arra, hogy mennyi stilisztikai hasonlóság állapítható meg a XVII. századi barokk írók és az újabban manieristának nyilvánított XVI. századiak között. Egyesek ezért – ha nem is tagadják a manierizmus terminus jogosultságát – azt a barokknak rendelik alá, csupán egy azon belüli tendenciát értve alatta, mint Frank Warnke teszi,⁸ vagy pedig a barokk korai szakaszával, a „Frühbarock”-kal azonosítják, mint legújabbban August Buck.⁹ A manierizmusnak önálló korszakká nyilvánításával szemben kifejlődött azonban egy másik, sokkal erősebb ellenállás is, mégpedig a reneszánsz oldaláról. N. I. Balasov, J. B. Vipper, Robert Weimann és mások igen komoly érveket sorakoztattak fel amellet, hogy a XVI. század végének hol barokká, hol manieristává minősített olyan nagy írói, mint Montaigne, Tasso, Shakespeare, elválaszthatatlanok a reneszánsztól, annak szerves részét alkotják, világképük, írói módszerük csak ebből magyarázható.¹⁰ És ha el is fogadják és alkalmazzák a manierizmus kategóriáját, mint a szovjet italianista R. I. Hlodovszkij, akkor ez utóbbit mint a reneszánszon belüli jelenséget fogják fel.¹¹ Ezen az úton halad egyébként az olasz irodalom legtöbb kutatója, ahol Riccardo Scrivano, Ferruccio Ulivi, Georg Weise meggyőző munkák egész sorával mutatták ki a manierista vonásokat a XVI. század második fele számos olasz írójánál, egy percig sem téve vitássá, hogy mindezzel együtt a reneszánsz irodalom elválaszthatatlan részei.¹²

A manierizmus és a barokk feletti vita napjainkban tehát leginkább akörül forog, hogy a manierizmus a reneszánsz kései vagy a barokk korai szakaszának, változatának tekintendő-e. A kérdés megítéléséhez igen fontos számításba venni a kutatásnak azokat az eredményeit, melyek az utóbbi évtizedben a reneszánsz

gyökeres újraértelmezéséhez vezettek. Ehhez egy kissé ki kell lépniünk a szűken vett irodalmi szférából, ugyanis a reneszánsz jobb megismerése és megértése terén újabban nem az irodalom, hanem a filozófia, az eszmék, a mentalitás történetének a kutatói tették a legtöbbet. A reneszánsznak az a múlt században kialakult, leszűkített és egyoldalú szemlélete, melyre rávetült a felvilágosodás öröksége és egyfajta polgári pragmatizmus, ma már a múlté. A reneszánsz civilizációja sokkal bonyolultabb, összetettebb, ellentmondásosabb, mint Burckhardt és követői gondolták. A harmonikus, racionális, klasszicizáló oldal mellett ma már alaposan ismerjük a reneszánsz mágikus, ezoterikus, utópisztikus, mitikus jelenségeit, különösen Eugenio Garin és tanítványai,¹³ illetve a londoni Warburg Intézet kutatói, elsősorban Dame Frances Yates és D. P. Walker jóvoltából.¹⁴ Ezzel pedig nyilvánvalóvá vált az eszmei folyamatoknak a XV. század közepétől a XVI. század végéig tartó szoros összetartozása. Ha az eszmetörténet kereteiben gondolkodunk, akkor lehetetlen törést, korszakváltást feltételeznünk valahol a XVI. század derekán, de annál inkább a század végén, illetve a következőnek az elején. Nagyon árulkodó ebből a szempontból az új barokk korszak tudósának, Marin Mersenne-nek az állásfoglalása *Questiones in Genesim* című, 1623-ból való művében, ahol a reneszánsz nagy gondolkodóit Marsilio Ficinótól Pico della Mirandolán, Agrippa von Nettesheimen, Francesco Patrizin át Giordano Brunóig mint a babonaság és az áltudomány összefüggő eszmei vonulatát ilteti a vádoltak padjára. Hasonló eredményre jutunk, ha a vallásos szférát nézzük: a XV. század elejétől, a zsinati mozgalom kezdetétől fogva egészen a XVI. század második felének antitrinitáriusáig, illetve Giordano Brunóig és a rózsakeresztesekig tart a különböző vallásos reformtörekvések egymást követő láncolata.

A reneszánsznak ezen a nagy eszmei egységén belül ha törés nem is, változások, fokozatok természetesen vannak. Ezek között jól kitapinthatóak azok a fejlemények, melyek a XVI. század derekától kezdve megfigyelhetők a különböző országokban, a fejlődés eltérő ritmusa folytán más-más időszakban. Különböző válságjelenségeknek lehetünk ekkor tanúi; a történelem kiábrándító fejleményeinek hatására kezd általánossá válni a szorongás, a csalódottság; a reneszánsz gondolkodói, a humanizmus örökösei kezdenek elszigetelődni. Útjuk a kétely, a szkepszis felé vezet (Montaigne), a világ zaklatásaival szemben a visszavonuló sztoikus bölcs erkölcsi-filozófiai támaszát keresik (Justus Lipsius), vagy pedig Don Quijoteként szállnak szembe a világgal, és sorsuk az üldöztetés, esetleg a mártírhalál (Bruno). Hasonló mentalitás van jelen a kor költőinél is, amint erre Giovanni Della Casa, Tasso, Jean de Sponde, Góngora vagy valamivel később John Donne a példa. Mindnyájukra ráillik Lucien Fèbvre jellemzése, aki szomorú embereknek nevezte a XVI. század estéjének embereit.¹⁵ Ezek a szomorú

emberek azonosak a manieristákkal, akik a reneszánsz amolyan utóvédjét alkotják, nem pedig az új barokk korszak előőrsét. Az új korszak politikai, nemzeti, felekezeti elkötelezettséget követelt, ami a manieristák legtöbbször távol állt, és bár Tasso igyekezett elköteleznie magát az ellenreformáció új, diadalmaskodó világával, ő maga is kénytelen volt belátni, hogy főműve, a *Megszabadított Jeruzsálem* nem felel meg a kívánt célkitűzéseknek.

A manierizmus tisztázását célzó kutatások és a reneszánsz új, komplexebb szemlélete szerencsésen találkoznak tehát, és lehetővé teszik reneszánsz és barokk pontosabb elhatárolását s a reneszánszon belül a manierizmus helyének a kijelölését. Ez utóbbiban a reneszánsz kései változatát, áramlatát látjuk, nem pedig a barokk kezdetét, sem pedig egy, a reneszánsz és a barokk közé ékelődő, külön, nagy korszakot. Ez utóbbiról már csak azért sem lehet szó, mert a manierizmus sohasem hatotta át az irodalom és a művészet egészét, sohasem vált a társadalom valamennyi rétegének a kultúrájává, s így nem vetekehet a sokkal egyetemesebb reneszánszsal vagy barokkal. Van reneszánsz civilizáció és barokk civilizáció, de nincs manierista civilizáció. A manierizmus csupán egy társadalmi és intellektuális elitnek a kultúrája volt a reneszánsz kései szakaszában; irodalma is elit irodalom. Míg a reneszánsznak és a barokknak az irodalmához egyaránt hozzátartozik egy rendkívül gazdag és kiterjedt népies irodalom is, addig a manierizmusnak ilyen megfelelője nincs, és el sem képzelhető.

Ha most már arra a kérdésre próbálunk válaszolni, hogy miben különbözik a barokk a manierizmustól, igen fontos, hogy a barokk irodalmát a lehető teljességében vegyük számításba. A kutatást és a nézőpontokat ugyanis gyakran torzítja vagy egyoldalúvá teszi, hogy általános következtetések és megállapítások születnek csak egy-egy irodalom vagy az irodalmak egy csoportja alapján; vagy csupán bizonyos műfajok, illetve az irodalmi tevékenység meghatározott szektorai ismeretében. Pedig a barokk földrajzi kiterjedése Perutól Szibériáig terjed, s ezért a barokk sajtóságainak a szintézis igényével történő meghatározása esetén nemcsak a nagy nyugat-európai irodalmakat kell számításba vennünk, hanem a latin-amerikaiakat, valamint az észak- és kelet-európaiakat is. A mexikói, a szláv vagy a magyar barokk irodalom tanulságai, ha nem is változtatják meg gyökeresen a francia, olasz, angol stb. irodalmak alapján nyert képet, de legalábbis árnyalják, gazdagítják azt, esetleg módosítanak bizonyos erővonalakat. Másrészt nem elég az irodalom reprezentatív alkotásait tekintetbe venni, a felső társadalmi körökét, az irodalmi elitét. Ha a barokk irodalom egészéről kívánunk véleményt mondani, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a vallásos, kegyességi, épületes irodalom iszonyatos bőségét, valamint az éppen ebben a korszakban világjelenséggé váló népszerű kolportázsirodalmat. Nem szabad elfelejtenünk V. L. Tapié megállapítását, mely szerint a barokk kultúra,

művészet és irodalom legfőbb társadalmi hordozója a nemesi társadalom két pólusa, a nemesség és a parasztság.¹⁶

Ha a barokk irodalmi termést ilyen széles keretben vizsgáljuk, akkor természetesen sokréttű, összetett képet kapunk. Miként a reneszánsz, ugyanúgy a barokk esetében is veszélyes volna bármiféle uniformizálás, a barokk irodalom valamely fajtájának modellként való megjelölése, illetve a barokk olyan definíciójának a keresése, mely minden nemzetre, minden műfajra egyformán érvényes. A barokk jellemzésekor, körülírásakor több domináns elem együtteséről célszerű beszélnünk, olyan sajátságokról, aspektusokról, melyek a reneszánszszal, illetve azon belül a manierizmussal szemben mint új, vagy legalábbis a korábbinál nagyobb hangsúllyal érvényesülő vonások jelentkeznek. Ilyen a barokk hősi, militáns jellege, mely különösen az ellenreformáció harcosainak munkáiban van jelen, de nem hiányzik ellenfeleik, a protestánsok írásaiból sem, mint azt például d'Aubigné *Tragiques*-ja példázza. Ugyanez az attitűd, mentalitás érvényesül a kelet-európai barokk hősi eposzokban, melyek a török veszedelemmel szembeni helytállást glorifikálják; valamint számos barokk tragédiában. A barokk militáns oldalához szorosan kapcsolódik a propagandisztikus, meggyőző attitűd, mely a politikai publicisztikában s még inkább a széles tömegeknek szánt vallásos írásokban jut érvényre, így például az egyházi beszédben, melyet a német, a cseh, a lengyel, a magyar kutatás teljes joggal sorol a barokk irodalom műfajai közé. Folytathatnánk a sort a barokkban nagy erővel érvényesülő kegyességi, aszketikus, olykor misztikus tendenciákkal, mely különösen a német barokk irodalomban érvényesült nagy erővel; gondoljunk Jakob Böhme-re, Angelus Silesius-ra, Paul Gerhardtra, a pietistákra.

A barokk irodalmat a manierizmustól megkülönböztető jegyek között ki kell emelnünk továbbá a valóság közvetlen, reális ábrázolásának a barokkban való érvényesülését. A művészettörténetben ez a szempont magától értetődő, elég, ha a XVII. századi holland festészetre gondolunk, az irodalomtörténetben azonban kevésbé szokták hangsúlyozni. Pedig Cervantes, Lope de Vega, Grimmelshausen vagy a régi orosz irodalom olyan remekműve, mint Avvakum protopópa önéletrajza, meggyőző tanúsággal szolgálnak arra a valóságközelségre, mely teljesen hiányzik a manierista művekben, s mely a korábbi reneszánsz íróknál is csak halványabban, stilizáltabban jut kifejezésre.

Az eddig felsorolt aspektusoknak mintegy ellenpólusát alkotja a barokk irodalom egy részének hedonisztikus jellege. Az udvari balett, a pastorale, az idill s főleg a lírai költemények tömege az udvari-nemesi elit életélvezetének, egy fényes, csillogó világnak az önkifejezése, részben álmainak kivetítése, mely az intézménnyé vált irodalomban talán a legfontosabb helyet foglalja el. A barokk költészet ezen ágának Marino a koronázatlan királya, és ez mutat a leginkább

rokonságot a manierista előzményekkel. Érthető ezért, hogy azok a kutatók, akik az oly sokrétűen tagolt barokk irodalomnak elsősorban vagy csak ezt az oldalát emelik ki, s ezt tekintik reprezentatívnak, amint azt pl. J. M. Cohen tette *The Baroque Lyric* című könyvében, azok nem tesznek különbséget manierista és barokk irodalom között.¹⁷ A forma és a stílus szempontjából könnyű is hasonlóságot, sőt esetleg azonosságot találni egyes, hasonló tematikájú manierista és barokk költemények között. Különösen, ha ugyanannak a társadalmi és irodalmi elitnek a költészetéről van szó, hiszen ilyenkor a stílusesszközöknek gyakran korszakokon is átívelő folytonosságával találkozhatunk. Így például az udvari, illetve arisztokratikus szerelmi költészetnek bizonyos stíluskonvenciói végigkísérhetők a dolce stil' nuovótól kezdve Petrarcán, Lorenzo de Medicin, a manierista és barokk költőkön át egészen a préciosité, sőt a rokokó költőig. Bizonyos formai elemeknek az efféle „longue durée”-je azonban nem változtat az irodalom periodizációján, az egyes stílusformációk elkülönítésén. Pusztán formai motívumok alapján különböző korok különböző műveit is könnyen egymáshoz lehet kapcsolni. A korszakolás nem csak stilisztikai kérdés, az egyes stíluselemeknél nagyobb súllyal esik latba a struktúra, a mentalitás, valamint a pszichológiai, az eszmei, szociológiai stb. szempontok. Éppen ezért Marino, Théophile de Viau, Tristan l'Hermite, Hofmannswaldau és oly sok társuk elkülönülnek az olyan manierista költőktől, mint Della Casa, Tasso, Desportes, Sponde, Herrera, Góngora, Donne stb. Ez utóbbiakra a reflexió, a szorongásokkal teli meditáció, a lét alapkérdéseivel való szembenézés a jellemző, s ezzel együtt morbiditás a szerelemben, a környező világ, a természet félelmetességének az érzése stb. A barokk költőknél sem hiányzik a bizonytalanság élménye, ők is tisztában vannak az állandó változásokkal, a világ számukra – Jean Rousset kitűnő meglátása szerint – állandó metamorfózis.¹⁸ Mindez azonban ritkán válik náluk a gyötrelmek forrásává; ellenkezőleg, élvezettel közelednek a változó világhoz, tobzódnak annak gazdagságában. Mindez egy teljesen más érzékenységgel jár együtt; elég, ha összehasonlítjuk Góngora *Poliphémosz és Galatea*-ját Marino *Adone*-jával.

E rendkívül vázlatos megfontolások alapján arra a következtetésre kell tehát jutnunk, hogy a barokk a maga összességében, különböző megnyilvánulásaival egy új korszaknak a művészete, mely határozottan elkülönül a reneszánsz kései fázisában virágzó manierizmustól. Az elkülönülés természetesen nem jelent merev kronológiai elhatárolódást, a barokk irodalom kezdetei számos esetben időben párhuzamosak a manierizmussal. Voltaképpen a reneszánsz válságára ad választ mind a kettő, de gyökeresen különböző módon. A manierizmus írói még belül maradnak a reneszánsz eszmevilágán. Ha csalódnai kénytelenek is a

humanizmus eszményeiben, nem tagadják meg azokat, és nem fordulnak velük szembe. Újszerűségük elsősorban abban nyilvánul meg, hogy ellenszegülnek a reneszánszon belül jelentkező klasszicizáló, dogmatikus tendenciáknak, mindenekelőtt az arosztotelészi poétika szabályait mereven alkalmazó törekvéseknek. Hirdetik, hogy az íróknak nem a szabályokra, nem a példaképekre kell figyelniök, hanem saját korukra, s nem az arisztotelészi imitáció jegyében kell alkotniök, hanem a platóni „furor poeticus”-tól vezéreltetve. Ezeknek az elveknek a jegyében pedig magától értetődő az új formák teremtésére való törekvés, s nemcsak a művészeknek, de a költőknek is arra való igyekezete, hogy legyen a saját hajlamaiknak és képességeiknek megfelelő egyéni manierájuk, azaz stílusuk. A manierizmusban a költői tevékenység előírásoktól, kötöttségektől mentes szuverén alkotás, a formateremtés szabadságával. Giordano Bruno híres megfogalmazása szerint: „a költészet nem szabályokból születik, . . . hanem a szabályok erednek a költészetből”. A manierista írók az isteni alkotóképességgel rendelkező ember – Pico della Mirandola által kidolgozott – eszményének a szellemében alkottak, de már egy olyan időszakban, amikor a társadalom, az állam, az egyházak a mennél erősebb kötöttségek rendszerébe terelték az emberiséget.

A barokk ennek a kialakulóban lévő új rendnek, az azzal járó új életérzésnek a kifejezője. Mint ilyen, gyökeresen újat jelent mind a reneszánszsal, mind a manierizmussal szemben. Ez utóbbinak értékesíti ugyan számos formai vívmányát, de azokat egy új struktúrába építi be. Míg a manieristák elsősorban maguknak, vagy legfeljebb egymásnak írtak, s gyakran nem is törekedtek műveik megjelentetésére, addig a barokk író hatásra, sikerre számít, illetve meggyőzni, rábeszélni, elhitetni akar, s ezzel a társadalmi cselekvés részévé teszi az irodalmat. Ennek érdekében bátran kezdeményez, teremt, alakít új formákat, új műfajokat, de a manieristákétól eltérő szemlélet, gyökeresen különböző eszmények jegyében.

A manierizmus és a barokk az irodalom és a művészetek történetében egyaránt újító jellegükkel tűnnek ki elsősorban. De miként újító törekvéseik lényegükben különbözőek, ugyanúgy eltérő a hagyományhoz való viszonyuk is. Mást őriz meg és folytat tovább a manierizmus, és mást a barokk. De főleg más-képpen: a védekezés, a reneszánsz és humanizmus eszményeihez való ragaszkodás attitűdjével az egyik, az előző korszak eredményeit új célok érdekében hasznosító gesztussal a másik.