

A RENESZÁNSZ STÍLUSA

Általánosan elfogadott, s ezért nem szorul különösebb megokolásra, hogy a reneszánsz egyike az európai kultúra nagy korszakainak, s egyúttal uralkodó stílusa az adott kor irodalmának és művészetének. Egyaránt korszak- és stíluskategória, ahol tehát nem áll fenn az az ellentmondás, melyet Alexander Flaker az általa stílusformációnak nevezett nagy történelmi stílusok és egyes történetileg adott korszakok között lehetségesnek tart (lásd: *Stylistic Formation*, in *Neohelicon*, 1975). A korstílus (Epochenstil) kérdése, ennek sajátosságai és törvényszerűségei ezért szerencsés módon tanulmányozhatók a reneszánsz mint viszonylag tiszta képlet alapján.

Bár többnyire közismert dolgokról van szó, kénytelen vagyok röviden elősorolni azokat az adottságokat, melyekben egy korstílus létezik, megragadhatóságának legfőbb kritériumait látom. Elsőnek a stílus univerzalitását kell említenem, melyen azt értem, hogy a stílus az adott korszak irodalmának és művészetének minden ágában és szektorában jelen van. Nem korlátozódik tehát az érvénye csupán egyik vagy másik műfajra, vagy csak valamelyik művészeti ágra, hanem egyformán rányomja bélyegét az irodalom és képzőművészet valamennyi műfajára, valamint az építészetre, zenére, iparművészetre is. Másrészt nincs szocio-kulturális szempontból sem megkötve, hanem megtalálható a társadalom valamennyi osztályának és rétegének irodalmi-művészi tevékenységében, illetve valamennyi kulturális miliőben, azaz az intellektuális elit, az egyház, az udvar, a népi közösségek stb. alkotásaiban.

Egy másik alapvető adottság, hogy a stílus csak egyike azoknak a jelenségeknek, melyek az adott korszak jellegzetességeit kifejezik. A stílus ilyenkor elválaszthatatlanul összefonódik, együtt jár a korra jellemző mentalitással; az eszmék, ideológiák egy ellentmondásos, de egymást feltételező, egymással korrelációban álló szövevényével; a kulturális élet meghatározott intézményrendszerével; az életmódnak, szokásoknak, erkölcsnek a korra különösen jellemző vonásaival. Létezik tehát egy korjelleg, mely az élet minden területén megnyilvánul, s melyek egyike, egyúttal a legszembeötlőbb, s leginkább

felismerhető aspektusa a korstílus. A korstílusok elnevezései ennél fogva sokértelműek, csak részben stílust jelölők, s így indokoltak azok a javaslatok, melyek a reneszánsz vagy barokk terminust „period term”-nek (Wellek) vagy „Ordnungsprinzip”-nek (Buck), vagy valami ezekhez hasonlóknak nevezik. S e tekintetben érdektelen a szó eredete, vagyis az, hogy egy eredetileg művelődéstörténeti kategória vált a stílust is jelentő korszakfogalommá, mint a reneszánsz, vagy pedig egy stílustörténeti fogalom lett a korszak egyéb jellegzetességeit is jelölő terminussá, mint a barokk.

Az egésznek a háttérében végül társadalomtörténeti összetevőket találunk, miként azt az újabb irodalom és művészetszociológiai kutatások, elsősorban Arnold Hauseré meggyőzően megmutatták. Bár korántsem osztom Hauser számos konkrét megállapítását, sőt a stílusjelenségeket közvetlenül szociológiai tényekből levezető módszerét sem követem, a korstílusok szociológiai meghatározottságának elismerését mindenképpen elengedhetetlennek tartom a művészetek fejlődésének megértéséhez. Szociológiai meghatározottságon azt értem, hogy egy-egy irodalmi-művészi korszak a társadalmi erők történeti mozgásában egy adott konstellációnak, vagy pontosabban az egyes társadalmi osztályok és rétegek erőviszonyai, hierarchiája révén kialakult struktúrájának felel meg. Vagyis elhibázottnak tartom egy korstílusnak valamely társadalmi osztályhoz való kapcsolását, miként egyesek például a reneszánszt a fellendülő polgárság, illetve a barokkot az újra megerősödő arisztokrácia és nemesség stílusának nyilvánították. Ehelyett arról van szó, hogy a korstílus nagy egészében valamely társadalmi egyensúlyhelyeztetel párhuzamos, így társadalmilag a reneszánsz korszakát a középkori feudális rend megrendülését követő olyan időszaknak tekinthetjük, amikor a kapitalizálódó polgárság előretörése, az abszolutizmust előkészítő fejedelmi centralizáció erősödése, az arisztokrácia hagyományos elemeinek nagymérvű pusztulása és új családokkal való feltöltődése, valamint a néptömegek felkelése, a parasztháborúk egyszerre, egymás mellett, illetve egymással szemben, egymást korlátozva vannak jelen, s ha nem egyenlő esélyekkel is, de egyforma elszántsággal küzdenek a hatalomért. Ez a társadalmi-történeti konstelláció az, amely befolyásolja, alakítja a korszak kulturális, ideológiai, művészi jellegzetességeit. S ez a viharokkal teli egyensúlyhelyezet, mely a XVI. század második felében kezd átrendeződni, amikor az erőviszonyok a nemesség és az abszolutizmus javára tolódnak el, s egy új autoritárius rend kezd kialakulni, miként azt Braudel és iskolája, illetve a *Past and Present* körének angol történészei oly meggyőzően kimutatták. Új társadalmi értékrend alakul ki, melynek azután új művészi korszak felel meg, a barokk.

Am
nyilván
meghat
nyelve.
ti irodal
„nyelvér
ményber
rendszer
a korra je
szer, a saj
lényegét a
töttek, re
is. Minden
elemét. A
szánszra v
kezdető vo
sőbbi realiz
előhírnöke
a korstílus
Epochensch
nulmányába
luselemek b
lődnak, s így
illetve Gesel
tezik bizony
fikus saját
hagyományoz
természetéb
tól Molière-ig
részt az udva
lyamatossága
a petrarkizmu
szen a rokokó
fajhoz vagy szo
tűdő efféle lon
történetileg kö
szont, hogy nem
csoportjaiban, l
mezhető egy-eg
előzőtől, hogy tö
hierarchiában, m
cseréléseivel ren
nám, hogy egy k
lámló színes üve

ei ennél-
ltak azok
„period
vagy va-
len a szó
i kategó-
nsz, vagy
zetessé-

etevőket
ógiai ku-
tták. Bár
sőt a stí-
módsze-
tségének
ívészetek
on azt ér-
erők tör-
abban az
chiája ré-
rtom egy
ását, mi-
, illetve a
tílusának
vagy egé-
mos, így
ális rend
kor a ka-
észítő fe-
nyos ele-
öltődése,
erre, egy-
a vannak
ántással
lláció az,
, művészi
t, mely a
r az erő-
el, s egy
s iskolája,
győzően
azután új

Ami mármost a korstílust, mint az adott korjelenség művészi meg-nyilvánulását, megfelelőjét illeti, az elsődlegesen a formai elemek meghatározott rendszere. Azt is mondhatnánk, a korszak művészi nyelve. Nem véletlen, hogy például az újabb olasz építészettörténeti irodalom a stílus nevezet helyett szívesebben beszél az építészet „nyelvéről” (linguaggio), mely azonban ugyanazt jelenti végeredményben. Midőn a korstílusról mint a formai elemek meghatározott rendszeréről szölok, szükséges egy fontos distinkciót tennem. Nem a korra jellemző formai elemek rendszeréről van szó. Vagyis a rendszer, a sajátos összefüggés az, ami a korra jellemző, s ami a korstílus lényegét adja. A korstílus egyes elemei önmagukban nem korhoz kötöttek, rendszerint megtalálhatók korábbi és későbbi korszakokban is. Minden történeti stílus magába foglalja korábbi stílusok számos elemét. A barokkban például könnyű kimutatni a gótikára, a reneszánszra vagy akár a hellenisztikus és késő antik művészetre emlékeztető vonásokat. S ugyanakkor nem nehéz benne felismerni a későbbi realizmus vagy a naturalizmus, vagy akár az impresszionizmus előhírnökeit. Különösen érvényes ez azokban az esetekben, amikor a korstílus más stílusrétegekkel ötvöződik. Schulz-Buschhaus az *Epochenschwellen – Epochenstrukturen* című kötetben megjelent tanulmányában érintette már ezt a kérdést, utalva arra, hogy egyes stíluselemek bizonyos műfajokhoz vagy szociális környezethez kapcsolódnak, s így beszélhetünk a korstílusokat keresztező Gattungsstil, illetve Gesellschaftsstilről. (Ehhez hozzátennék egy harmadikat: létezik bizonyos Nátionalstil is, melyben egy nemzeti irodalom specifikus sajátosságai összegeződnek, s korszakokon keresztül is továbbhagyományozódnak.) Hadd említsem például a komédiának a műfaj természetéből adódó stílárís jegyeit, melyek Plautustól és Terentiusztól Molière-ig, illetve még tovább állandóan visszatérnek. Vagy másrészt az udvari-arisztokratikus költészet jelenségeit, melyeknek folyamatossága a trubadúroktól kezdve a dolce stil nuovón, Petraracán, a petrarkizmuson, a manierista és barokk udvari költészeten át egészen a rokokóig végigkísérhető. Bizonyos formai elemeknek a műfajhoz vagy szociális környezethez, avagy nyelvhez és nemzethez kötődő efféle longue durée-je mit sem változtat azonban az egymást történetileg követő stílusformációk létezésén. Arra figyelmeztet viszont, hogy nem egyes stíluselemekben, még csak nem is azok kisebb csoportjaiban, hanem egész rendszerükben ragadható meg és jellemezhető egy-egy korstílus. Az egyik korstílus abban különbözik az előzőtől, hogy többé-kevésbé ugyanazok az elemek más rendben, más hierarchiában, megfelelő funkcióváltozással, a fontosság gyökeres felcseréléseivel rendeződnek el. Nagyon leegyszerűsítve azt mondhatnám, hogy egy kaleidoszkópra hasonlítanak: ugyanazok a kis, csilámló színes üvegdarabkák, mihelyt megrázzuk őket, más és más

rendszert alkotnak. Ugyanazokból az elemekből újabb és újabb formáció jön létre.

A korstílus esetében nem beszélhetünk azonban csupán formai elemekről. Figyelmem kívül hagyva azt, hogy a stílus mikor és mennyiben tekinthető egyáltalán pusztán formai kérdésnek, azt hiszem, nem szorul külön megokolásra, hogy valamennyi stílusfajta, stílusréteg között a korstílus az, mely a leginkább fonódik össze meghatározott mondanivalóval, tartalmi elemekkel. A reneszánsz stílusa rengeteget köszönhet például az antik irodalom és művészet példájának, imitációjának, ami viszont elválaszthatatlan része az antik kultúra újjáéledésének, s ahol az antikvitásból is táplálkozó, az antik örökségre is támaszkodó új embereszmény mint tartalmi mozzanat elszakíthatatlan azoktól a formai megoldásoktól, melyekkel a reneszánsz írói és művészei azt kifejezésre juttatták.

A korstílusok tartalmi meghatározottságát már a szellemtörténet is felismerte, amikor reneszánsz vagy barokk életérzésről beszélt, az újabb mentalitástörténeti, esztétikátörténeti és társadalomtörténeti kutatások fényében pedig ezt az összefüggést még inkább szükséges hangsúlyoznunk. Igaza van Hausernak, midőn azt állítja, hogy a korstílusok igazi jellegzetességeit sikeresebben lehet az irodalom alapján megállapítani, mint a művészetek példáján, mert az irodalomtörténetet kevésbé fenyegeti a kizárólag formai princípiumok alapján történő megközelítés veszélye.

Természetesen a tartalmi momentumok esetében is fennáll – ha kisebb mértékben is –, hogy a korra jellemző egyes sajátságok más koroknak is szerves alkotóelemei. Hogy csak az imént említett példánál maradjak, a klasszikus antikvitás kultusza nemcsak a reneszánsznak a privilégiuma, megvolt az már, ha másképpen is, a középkor egyes időszakaiban is, végig megmaradt a barokk folyamán, s különös erővel jelentkezett a klasszicizmus és neoklasszicizmus idején, így amiképpen nem lehet a korstílust valamely formai elvnek a korra kizárólagosan jellemző érvényesülésével magyarázni, ugyanúgy nem lehet azt egyetlen, s csak az adott korban érvényes magatartásra, ideológiára visszavezetni. A korstílus – formai és tartalmi téren egyaránt – a legkülönbözőbb, többnyire már ismert, s az irodalomban és művészetben már korábban is meglévő jelenségek bonyolult szövevénye, melynek újszerűsége e jelenségek eddig nem ismert elrendeződésében, merőben új értékrendjében, hierarchiájában ismerhető fel.

Gondoljunk a középkor és a reneszánsz között felismert oly fel-tűnő korszakváltásra. Az utóbbinak olyan, joggal alapvetőnek tartott és meggyőzően kimutatott jellegzetességei, mint az antik kultúra újjászületése, a laikus szellem és ideológia térhódítása, a nemzeti szellem kibontakozása, a művészetben és irodalomban törekvés a

valóság megragadására és annak természethű ábrázolására, és számos további – külön-külön, a többi nélkül nem elegendő a reneszánsz lényegének megragadására. A reneszánsz létrejötté nem egy merőben új kulturális, ideológiai vagy művészi princípium érvényesülésének, uralomra jutásának köszönhető, hanem számos tényező együttes, nagy erejű és újszerű jelentkezésének. Külön-külön az említett és még tovább sorolható alapjelenségek egyike sem teljesen új; mindegyiknek megvannak a gyökerei a középkorban, összességükben mégis törést, ugrást idéznek elő a fejlődésben: a középkorral szemben egy új civilizáció, illetve a művészetben egy új stílus megszületését. Az így létrejövő reneszánsz távolról sem lett azonban egy túlnyomórészt feudális, vallásos, univerzalisztikus, idealista, misztikus középkornak polgári, laikus, nemzeti, realista, antikizáló ellenpólusa. A királyi udvarok, az arisztokrácia, a főpapság még többet is tettek a reneszánsz kultúra fejlődéséért, mint a polgárság, de a polgári tőkét hasznosítva és laikus szellemben. A vallás háttérbe szorulása is csak látszólagos, az új korszak élharcosai kezdettől fogva egyik legfőbb céljuknak tartották a vallás és a vallásos élet megújítását, de vagy humanizált szellemben, mint a platonisták és a katolikus reformerek, vagy pedig a polgárság és a nemzetek igényeihez igazodva, mint a reformáció képviselői. A reneszánsz korszak születő nacionalizmusa sem kizárólagos, de nem a középkor keresztény univerzalizmusa, hanem a humanistáknak az antikvitásból táplálkozó polgári közmopolitizmusa áll vele szemben. A klasszikus antikvitásnak a reneszánszra oly jellemző tisztelete, vagy a hedonisztikus életszeretet sem hiányzott a középkorból, csakhogy az előbbi dekorációból most vált csupán a „studia humanitatis” életcéljává, az utóbbi pedig az élvezet iránti spontán vonzódásból, Leon Battista Alberti szavaival, a „dolcezza del vivere” tudatos programjává. A reneszánsz nem diametrális ellentéte tehát a középkornak, nem tagadása a megelőző korszaknak, hanem elsősorban egy új értékrend; a kultúra összetevőinek más, újszerű elrendeződése. S ugyanez érvényes a reneszánszt felváltó barokk, illetve más művészeti és kultúrhistóriai korszakok váltása esetében is.

Az elmondottakból következik, hogy a korstílust, illetve a vele összefüggő művelődéstörténeti korszakot nem monolitikus tömbnek, hanem sokszínű, önmagán belül erősen differenciált formációnak tekintem. A stílustörténeti kutatás jelentősége azonban éppen abban áll, hogy – Hauser szavaival – nagyobb egységet ismer fel ott, „ahol láthatóan nincs egység, a jelenségek művészi összetartozása azonban erősebb, mint egymástól való eltérésük”. Ezt a feladatot azonban nem könnyű megoldani, s ezért innen ered a véleményeknek és álláspontoknak az a végtelen sokasága, mely az egyes korstílusok, közöttük a reneszánsz meghatározására, határaik, érvényes-

ségi körük kijelölésére vonatkoznak. E téren a stílusvizsgálat akkor jár csak sikerrel, ha sohasem téveszti szem elől a stílust meghatározó történeti, társadalmi, eszmei, kulturális tényezőket. Ezt éppen a reneszánsz példája tanúsítja talán a legjobban.

Számos tudós törekedett a reneszánsz stílus ideális modelljének meghatározására, már Wölfflintől kezdve. Ezek a kísérletek végül oda vezettek, hogy a reneszánszt a harmónia, a kiegyensúlyozottság, a természetes és klasszikus arányok stb. művészetévé desztillálták, amiről azután kiderült, hogy alig néhány író és művész, például Bembo vagy Raffaello munkásságára érvényes csupán. Minden más vagy csak ezt a tetőpontot előkészítő, vagy pedig már az attól való elhajlást, dekadenciát képviselő jelenséggé degradálódott, vagy pedig mint a reneszánsz kizárólagos klasszikus megvalósulásával szemben álló, még gótikus vagy már barokk, illetve a reneszánsztól élesen elválasztott manierista művészetként és irodalomként, esetleg egyszerűen antireneszánsznak definiáltatott. Ez az út természetesen a reneszánsznak mint korstílusnak a felszámolásához vezetett, s a reneszánszt a művészetben csupán mint egy egészen rövid ideig, s csak néhány íróban, művészen, illetve azok néhány művében realizálódó epizóddá minősítette. Mindez azonban kiáltó ellentétben lenne a társadalomtörténeti és esztétikátörténeti tanulságokkal. Elég a tudós humanizmusra mint a reneszánsz egész korszakán, mégpedig a XV. század elejétől a XVI. század végéig, Colluccio Salutatiól Justus Lipsiusig végighúzó egyik legfőbb eszmei és intellektuális vonulatára utalnom. Vagyis a vallásos útkeresésnek arra a rendkívül elmentmondásos, de szinte megszakítás nélkül jelen lévő tendenciájára, mely a XV. század eleji zsinati mozgalomtól a különböző előreformációk, illetve katolikus reformtörekvéseken át a reformációhoz vezet, melynek meg-megújuló hullámai a különböző eretnek és heterodox irányok révén egészen a XVI. század végéig eltartottak. Vagy a neoplatonizmusnak a hermetizmussal, s különböző ezoterikus, mágikus elképzelésekkel összefonódott áramlatára, melynek útját Gemisthos Pléthontól Giordano Brunóig és a rózsakeresztesekig követhetjük. Az ilyen és számos hasonló, a korszak egészére érvényes jelenség ismeretében és láttán óvakodni kell a stílusnak teljesen eltérő, a történeti összefüggéseket figyelmen kívül hagyó megközelítésétől. A stílustörténetet ki kell gyógyítani a pusztán formális és ideális képletek kialakításának betegségéből, s a korstílust, Zsirmunszkij találó észrevétele szerint, egy olyan makroszisztémának kell tekinteni, melyen belül számos kisebb egység írható körül, anélkül azonban, hogy ezek a korstílus nagy egységét szétrobbantanák.

Elérkeztünk ezzel a korstíluson belüli, kisebb érvényességi körű stílusjelenségek kérdéséhez, melyeket Zsirmunszkij „Mikrosystem”-eknek, Flaker „stylistic group”-oknak nevez. Felfogásom a lényegét

tekintve rokon az övékével, de a részletekben kissé másképpen próbálom megközelíteni a problémát. Ezek az alárendeltebb stílusalakzatok a korstílusokhoz hasonlóan szintén szigorúan korhoz kötöttek, nemzetköziek; megvan a megfelelő tartalmi, eszmei, mentalitásbeli összefüggésrendszerük, s ezért többnyire kultúrhistóriai jelenségek is. Gyökeresen különböznek azonban a korstílusoktól abban, hogy hiányzik belőlük az egyetemesség, s így egy korszaknak nem a teljességét, hanem csak bizonyos szektorait jellemzik. Egy 1963-ban magyarul, majd később más nyelveken is megjelent tanulmányomban megpróbáltam ezeknek a korlátozottabb érvényű történeti stílusoknak két fajtáját megkülönböztetni, az egyikre a stílusirányzat (Stilrichtung), a másikra a stílusváltozat (Stilvariante) elnevezést alkalmazva.

Stílusirányzaton azokat a stílusokat értem, melyek csak bizonyos műfajokban vagy művészeti ágakban vannak jelen. Bár a régebbi századokban is kimutathatók, főként az újabb korokra jellemzőek. Példaként említhetem az impresszionizmust, mely a festészet mellett a szobrászatban, zenében, esetleg a lírában is jelen van, de a drámában vagy építészetben már nem képzelhető el. Az egyetemesség hiánya a stílusirányzatoknál összefügg azzal, hogy szigorúbb, zártabb rendszert alkotnak; többnyire tudatosan, gyakran programszerűen, manifestumokban is megnyilatkozva jelentkeznek; rendszerint egy bizonyos művészeti ágban vagy műfajban alakulnak ki, s ezért csak azokkal rokon területekre terjedhetnek át, mint a naturalizmus az ábrázoló művészetekre; vagy pedig a szecesszió a dekorativitást igénylő művészi ágakra.

A stílusváltozat ezzel szemben sokkal nyíltabb, nem korlátozódik csak egyes művészetekre vagy műfajokra. Ugyanakkor kevésbé önálló is, nincs programja, létrejöttében nehéz tudatosságot feltételezni. Egyes nagy korstílusok időben, illetve szocio-kulturális téren elhatárolható változatairól van szó, amilyen például a style flamboyant a gótika kései szakaszában, vagy a rokokó a barokkhoz viszonyítva. De ilyennek tekinthető az ún. biedermeier, mely alighanem a klasszicizmusnak a nyárspolgári ízléshez és miliőhöz alkalmazkodó változata.

Nézzük most mindezt a reneszánsz vonatkozásában. Léteznek-e a reneszánszon belül stílusirányok? Az elmúlt fél évszázad szakirodalmának a fényében a kérdés meglehetősen bonyolult és zavaros. Elsősorban azért, mert a legtöbb kutató pusztán a kérdés formai oldalát vizsgálta, s bár igen fontos összefüggéseket tártak fel, rendszerint adósak maradtak a megfigyelt stílusjelenségek és a reneszánsz egésze közötti viszony tisztázásával. Illetve gyakran azt a megoldást követték, hogy a reneszánszt – mint fentebb már említettem – leszűkítették valamely ideális modellre, egy ún. reneszánsz-klassziciz-

musra, s ami attól eltért, azt már a reneszánszsal szembeállították, így például Max J. Friedländer, a kiváló művészettörténész 1520-tól kezdve egy új „antiklassischer Stil” uralmát próbálta kimutatni a festészetben. Ugyanezt mások a manierizmussal azonosították, vagy pedig megosztották a reneszánsz ún. klasszicizmusától eltérő jelenségeket egy manierista és egy, a barokkot előkészítő stílusáramlat között, mintegy lezárva a reneszánsz történetét már a XVI. század elején, legalábbis itáliai viszonylatban. Mások, mint például a reneszánsz stíluskérdéseivel különösen sokat foglalkozó Georg Weise, megtartva a reneszánsz kor egységét, azon belül a korszak egészén vagy legalább jó részén végigvonuló stílusáramlatokat, szóhasználatuk szerint „filone stilistico”-kat próbál kimutatni, így egy klasszicizáló irány mellett egy gotizáló irányt. Ez utóbbit a Quattrocento művészetében és irodalmában éppen úgy kimutatni igyekszik, mint a XVI. század nagy részében, különösen az udvarokhoz, illetve a lovagvilág iránt újra feltámadt érdeklődéshez kapcsolódó alkotásokban. Ez a gotizáló irány szerinte egyenesen beletorkollik a manierizmusba; ez utóbbiban az előbbinek szerves folytatását látja. Végeredményben egy finomkodó, elegáns, arisztokratikus stílusirányt tételez fel, melynek Botticelli és Castiglione, a Palazzo Schifanoia freskói és Bernardo Tasso lovagi eposza egyformán képviselői. Van ezek és a számos hasonló mű között stílusbeli rokonság, ez azonban jellegzetesen a szocio-kulturális miliőnek, a jelen esetben az udvarnak a velejárója, vagyis egy bizonyos „Gesellschaftsstil” megnyilvánulása, melynek jegyeit a reneszánsz kor előtti és utáni udvari művészetben is megtaláljuk.

E kísérletekkel szemben a reneszánszon belül stílusirányokat színterem azokban az esetekben különböztethetünk meg, ahol valamennyire tudatos program, poétikai elképzelés ismerhető fel. Mivel a reneszánsz talán legfőbb esztétikai elve az imitáció, mely egyszerűen jelenti a valóságot, illetve a természet imitációját, valamint a nagy példaképek követését, sőt elsősorban ez utóbbit, a legcélszerűbb abból kiindulnunk, hogy mi a követendő modell. Ilyen alapon nemcsak mozgalomnak, eszmei és kulturális irányzatnak, hanem stílusiránynak is tekinthetjük a humanizmust, főként annak latin nyelvű alkotásai alapján, s különösen a reneszánsz első szakaszában. Humanistának – Kristellert követve – azokat a literátorokat tekintem, akik a grammatika, retorika, költészet, történelem és morálfilozófia művelői az antik hagyomány alapján és szellemében, az antik irodalmi modelleket követve. Az a tény, hogy a humanisták csaknem minden irodalmi műve, a lírai költeményeket is beleértve – legalábbis a XVI. század elejéig – elsősorban opus rhetoricum, hogy prózában szinte egyeduralkodó a cicerói stílus, hogy a művekben túlteng a mitológiai apparátus és az antik írók követéséből eredő annyi más

jelenség,
nak ez a
rendelke
mozgalom
gokban is
Callimach
cola bevez
és szervez
vánvaló, l
műfajában
ki, hogy e
stílusról b
jelenlétér

A renes
klasszicizá
– mint erre
reneszánss
a vulgáris
programja,
ékesszóló,
az antik és
iránynak a
klasszicitás
ján igyeksz
Petarca a l
a programj
jóvóltából.
egymás után
Du Bellay /
nyelvű költő
petrarkisták
mely tulajde
szoktak neve
ben, az nem

Az imitál
zeti nyelvű k
írást, melyne
szerepe, min
nisták, mint
munkássága,
liafordítási te
részben prote
vé vált. S min
ban tudatosar

l szembeállították, történetész 1520-tól ta kimutatni a fes- osították, vagy pe- től eltérő jelensé- zítő stílusáramlat ár a XVI. század nt például a rene- zó Georg Weise, i korszak egészén kat, szóhasznála- így egy klasszici- t a Quattrocento ni igyekezik, mint rokhhoz, illetve a solódó alkotások- rkollik a manie- atását látja. Vég- tikus stílusirányt lazzo Schifanoia i képviselői. Van rság, ez azonban setben az udvar- sttil” megnyilvá- itáni udvari mű-

usirányokat sze- meg, ahol vala- rhető fel. Mivel ó, mely egyszer- valamint a nagy a legcélszerűbb en alapon nem- c, hanem stílus- iak latin nyelvű iakaszában. Hu- rokat tekintem, morálfilozófia n, az antik iro- nisták csaknem rtve – legalább- hogy prózában kben túlteng a edő annyi más

jelenség, együttesen azt eredményezik, hogy a reneszánsz irodalmá- nak ez az ága bizonyos megkülönböztethető stílussajátságokkal rendelkezik. Az Itáliában a XV. század elején meginduló irodalmi mozgalom, mint tudjuk, a század második felében már más orszá- gokban is hívekre talál, így például Dalmáciában, Pannoniában; Callimachus Experiens átplántálja Lengyelországba; Rudolf Agri- cola bevezeti német földön, hogy azután Konrad Celtis vezetésével és szervezésével hatalmas sikereket érjen ott el, és így tovább. Nyil- vánvaló, hogy ez esetben tipikusan irodalmi, de annak valamennyi műfajában érvényesülő irányzatról van szó, ez azonban nem zárja ki, hogy egyes más művészi ágakban ne lehessen esetleg humanista stílusról beszélni. Wittkower nem alaptalanul ír humanista elvek jelenlétéről az építészetben, különösen Albertinél.

A reneszánsz egy másik stílusirányzatának lehet tekinteni azt a klasszicizáló, a harmónia megvalósítására törengő tendenciát, melyet – mint erre már utaltam – többen klasszicizmusnak neveznek, s a reneszánszt, szerintem helytelenül, erre szűkítik. Ennek létrejötté a vulgáris nyelvek rangemelkedésével van összefüggésben. Tudatos programja, hogy a nemzeti nyelvű irodalom is ugyanolyan kiművelt, ékesszóló, a klasszikusokkal egyenrangú műveket hozzon létre, mint az antik és humanista latin irodalom. De nem csupán a humanista iránynak a nemzeti nyelvekre való kiterjesztéséről van szó. Az ún. klasszicitást ugyanis elsősorban nemzeti nyelvű modell imitálása út- ján igyekeznek elérni. Ilyen modellje csak az olasz irodalomnak volt: Petrarca a lírában, Boccaccio a novellában, s ennek az irányzatnak a programja is Itáliában született meg legelőször, Pietro Bembo jóvoltából. Ugyanazt a célkitűzést, hasonló elvek alapján azután egymás után meghirdetik a többi nemzeti irodalmakban, gondoljunk Du Bellay *Défense*-ára, Sir Philip Sidney *Apologie*-jára, a nemzeti nyelvű költészetet klasszikus szintre emelő horvát, magyar, lengyel petrarkistákra és így tovább. Hogy ennek a klasszicizáló iránynak, mely tulajdonképpen ugyanaz, mint amit Hochrenaissance-nak is szoktak nevezni, milyen hatalmas szerepe volt a képzőművészetek- ben, az nem szorul magyarázatra.

Az imitálendő modellek között az antik irodalom és egyes nem- zeti nyelvű klasszikusok mellett számításba kell végül venni a Szent- írást, melynek egyetlen korban sem volt akkora irodalmat inspiráló szerepe, mint a reneszánszban, főként a XVI. században. A huma- nisták, mint Johannes Reuchlin, Erasmus és mások bibliakritikai munkássága, majd a reformáció által kezdeményezett hatalmas bib- liafordítási tevékenység eredményeként – főként a protestáns, vagy részben protestánsná vált országokban – a legtöbbet olvasott könyv- vé vált. S minthogy a reformáció terjesztői irodalmi munkásságuk- ban tudatosan a Bibliára támaszkodtak, tömegével készítették egyes

bibliai könyvek vagy történetek népszerű parafrázisait versben vagy prózában, vagy alakították azt épületes színjátékká, a Biblia – különösen az igazán ekkor felfedezett Ószövetség – nyelve, stílusa, képek, metaforái stb. óriási hatással voltak minden nemzetnek a reformáció jegyében fogant irodalmi alkotásaira. Miként a szerelmi költészetben Petrarca, úgy a XVI. századi vallásos költészetben a zsoltár lett az imitálandó minta, egészen új hangot vezetve így be a kor költészetébe. A reformáció íróinak törekvése a közérthetőségre, a propagandahatásra, Isten ígéjének, azaz a Szentírásnak tisztai közvetítésére egy, a mozgalomból szervesen következő irodalmi programot, vagy legalábbis célkitűzést jelentettek, melynek egy erősen bibliás stílus alkalmazásával tudtak megfelelni. A reformációhoz kapcsolódó irodalmi irányzat alkotásaiban ezért feltehetően ki lehetne mutatni a stílusjegyeknek egy olyan megkülönböztető rendszert, melynek alapján a reformáció irodalmi produktumát egy külön stílusirányként is definiálni lehetne. A reformáció költészetének a templomi közösségi énekléssel való elválaszthatatlan kapcsolata folytán ez a feltételezett stílusirány nyilván a zenében is kimutatható.

Ha ezek után most a reneszánsz stíluskérdései között leginkább vitatott manierizmusra fordítjuk figyelmünket, nyilvánvaló, hogy az előbbiektől gyökeresen eltérő természetű stílusjelenséggel van dolgunk. Ezt mutatja már az a tény is, hogy alig van olyan stílus, melyet annyféléképpen próbáltak magyarázni, illetve meghatározni, mint éppen a manierizmust. Tekintették már a klasszicizmus ellenpárjaként a legkülönbözőbb időben megjelenő örök stíluselvének, mint Curtius vagy Hocke; megtették a reneszánsz és barokk között létező önálló korstílusnak, mint akár a hagyományos Stilgeschichte módszerét követő Wylie Sypher, vagy a szociológiai szempontokat érvényesítő Hauser. Georg Weise, mint láttuk, egy feltételezett gotizáló stílusirány folytatásaként magyarázta, Eugenio Battisti pedig az ún. antirinascimento egyik megnyilvánulásaként értékelte. Nem ritkák azok az álláspontok sem, különösen az irodalomtudományban, melyek a manierizmust – a reneszánsztól elszakítva – a barokk kezdeteként, korai fázisaként értelmezik, mint Hatzfeld vagy August Buck, vagy pedig mint egy, a barokkon belül létező stílusirányt fogják fel, mint Frank Warnke. Végül bőségesen vannak olyan vélemények, s ezekhez csatlakozik az enyém is, melyek a kései reneszánsz stílusát vagy pontosabban a reneszánsz kései szakaszának egyik stílusjelenségét látják a manierizmusban. Ezt a véleményt képviseli az olasz művészet- és irodalomtörténészek többsége, mint Luisa Becherucci, Riccardo Scrivano, Ferruccio Ulivi és mások, de nem egy angolszász kutató, mint például Linda Murray, vagy az orosz italianista Chlodowski is. Mindezzel csupán felvillantani próbáltam nemcsak az interpretációk sokféleségét, de a manierizmus stílustörténeti szituá-

versben vagy
biblia – külön-
stílusa, kép-
zetnek a re-
t a szerelmi
ltészetben a
etve így be a
zérthetőség-
ásnak tiszta
ző irodalmi
nek egy erő-
reformáció-
lthehetően ki-
ötzető rend-
mát egy kü-
ltészetének
kapcsolata
imutatható.
t leginkább
aló, hogy az
gel van dol-
stílus, me-
ghatározni,
zmus ellen-
lvnek, mint
özött létező
ichte mód-
tokat érvé-
ett gotizáló
edig az ún.
Nem ritkák
nyban, me-
okk kezde-
igust Buck,
fogják fel,
emények, s
nsz stílusát
stílusjelen-
li az olasz
echerucci,
angolszász
ista Chlo-
csak az in-
eti szituá-

lásának ellentmondó változatait is. Hiszen állandó stílusjelenség-
ként éppen úgy felfogták, mint stíluskorszakként; stílusirányként
ugyanúgy, mint stílusváltozatként, illetve ez utóbbi két esetben nyil-
vánították vagy a reneszánsz vagy a barokk részének.

Nézzük meg ezek után, hogy a történeti stílusok általam vázolt
három fajtája, a stíluskorszak, stílusirány és stílusváltozat közül me-
lyikbe sorolandó a manierizmus – figyelmen kívül hagyva az örök
manierizmusról szóló, ma már szinte senki által sem képviselt stí-
lustipológiai felfogást.

Manierizmusról mint korstílusról, mint művészet- és irodalom-
történeti korszakkategóriáról csak akkor lehetne szó, ha létezne az
európai művelődésnek, az egész anyagi és szellemi kultúrának egy,
a manierizmussal párhuzamos történelmi fázisa. Az európai civi-
lizáció manierista szakaszáról, olyan történelmi korszakról, mely a
reneszánsztól és barokktól egyaránt elkülöníthető lenne, azonban
nem beszélhetünk. Mert míg a reneszánsz és a barokk, a történeti
fejlődés fővonalát alkotva, koruk legfőbb, centrális kérdéseire ad-
hattak választ, általános, egyetemes igényeket elégíthettek ki, a ma-
nierizmus kötve volt egy szűk társadalmi réteghez, nem lépett túl az
intellektuális és társadalmi elit keretein, s a társadalom egésze még
megfelelő módosulásokkal sem asszimilálhatta. Míg a reneszánsz
és a barokk a társadalom és a kultúra valamennyi szektorának a mű-
vészetében és irodalmában jelen van, s van egy gazdag népi ága is,
addig a manierista művek nem számíthattak széles társadalmi re-
cepcióra, annál is kevésbé, mert alkotóik ezt sem nem igényelték,
sem nem óhajtották. A manierizmus ezért bármennyire fontos és
nagy értékekben bővelkedő jelenség is, a reneszánszhoz és barokk-
hoz képest történetileg alárendeltebb jelentőségű.

De azért sem lehet a manierizmust külön új művészi korszaknak
tekinteni, mert a manierizmus képviselőinél nem találkozunk az újat
kezdés igényével, valamilyen új korszaktudattal. Pedig egy új stílus-
korszak kialakulásakor ez minden esetben megfigyelhető. A rene-
szánsz megjelenésekor ez különösen látványos, gondoljunk akár Pet-
rarcára, akár az első humanistákra, akár a XV. század első felében
fellépő nagy firenzei művész nemzedékre. Ha kevésbé élesen is, de
ugyanaz a barokk esetében is megfigyelhető, különösen az ellenre-
formáció jegyében születő irodalmi és művészi alkotásokban, vagy
olyan festőknek a munkásságában, mint Caravaggio vagy a Ca-
racciak, és általában a reneszánsz, főként a kései reneszánsz ideál-
jaitól való tudatos elfordulás. A manieristáknál ilyennek nincs
nyoma. A manierista stílus alig észrevehető módosulások felhalmo-
zódása során alakul ki. Az az igazán jelentős manierista lírikus,
Giovanni Della Casa például egyáltalán nem szándékozott valami-
lyen új irányt bevezetni, ő a klasszikus petrarkizmus Bembo-féle

iskolája folytatójának tudta és hitte magát, de a történeti körülmények megváltozása, s ezzel összefüggő személyes konfliktusai lehetetlenné tették a bembói kiegyensúlyozottság fenntartását, s a megváltozott életérzés diszharmóniája rákényszerítette a szonett hagyományos struktúrájának fellazítására. De ha a manierizmus olyan tipikus író-művész képviselőjét vesszük, mint például Vasari, aki a reneszánsz művészetet már történeti alakulásában is szemléli, s felismeri, hogy vannak benne fejlődési szakaszok, akkor azt látjuk, hogy míg Raffaello nemzedékében egy immár „terza maniera” jeleltkeztetését látja, esze ágában sincs kortársait, s saját magát egy ettől gyökeresen eltérő „quarta maniera” képviselőinek nyilvánítani. S míg általában minden új korstílus kezdeti reprezentánsainak eleve van a korábbi korszakkal szemben bizonyos elutasító gesztusa, addig nyoma sincs annak, hogy manierista írók és művészek az ún. Hochrenaissance-szal szembe akartak volna fordulni. A legjelentősebb magyar manierista író, a stílus minden szélsőségét műveiben megjelenítő Rimay János, a legtisztább reneszánsz stílusú magyar költő, Balassi Bálint hű követőjének nevezi magát, s örömet nyilvánítja ki, amiért az ékesszólás uralomra jutásának a XV. században kezdődő korszakában élhet.

A manieristák nem nyitnak tehát új korszakot, de nem lehetnek egy új stílusirányzat kezdeményezői sem, hiszen egy új stílus megteremtésének az igénye teljességgel hiányzik náluk. A manierizmusnak nincs programja, nem vezet be új poétikát vagy művészetelméletet, csak éppen a megváltozó kor, a válságba jutó kor adottságaihoz módosítja a reneszánsz stílusát. Nem valamelyik műfajban vagy művészi ágban fejlődik ki, mint a stílusirányok, hanem valamennyi művészetben megjelenik, mint a reneszánsz stílus fejlődésének újabb, egyben utolsó fázisa. Weise találóan írja, hogy „a manierizmus nem érlelt ki egy saját és eredeti formai repertóriumot, hanem a „pieno Rinascimento” által megteremtett klasszikus kánon alapján fejlődött ki, „módosítva, és eltúlozva az utóbbi által rögzített stilisztikai konvenciókat”. De még a manierizmust a reneszánsztól elkülönítő, azt új korszaknak nyilvánító Arnold Hauser is elismeri, hogy „A manieristák megőrzik nagyjában és egészében a reneszánsz formanyelvét, kompozíciós sémáit, vonalritmusát, monumentális kép-építkezését, hatalmas mozgató apparátusát, nagyszabású embertípusait és nagyigényű kelléktárát, csakhogy mindez elveszti eredeti értelmét. A formák nem változnak, de ellentétbe kerülnek az új nemzedéket eltöltő mozgató lelki impulzusokkal, így hitelüket veszítik, kiürülnek és végül felbomlanak.” Ha e fogalmazást helyenként leegyszerűsítőnek érzem is, szerencsésen mutat rá a lényegre, vagyis arra, hogy a manierizmus esetében a reneszánsz stílus módosulásáról – számos régebbi vélemény szerint dekadenciájáról, torzulásáról – van szó. Vagyis

a renesz
tő; az 15.
jából a X
eltérő fe
meg, s át
denült a
amint az
az idősz
szánsz ha
megjelen
viselői.

Szüksé
tassak fel
akkor az
zata lehe
ták megk
egyes író
becsüljük
vagy háló
történeti
lultabb, d
tűnő dolg
sége, hog
laira absz
turálása n
egymást r

körülmé-
ktusai le-
tását, s a
a szonett
nierizmus
ul Vasari,
szemléli,
azt látjuk,
niera” je-
ragát egy
ylváníta-
tánsainak
tó gesztu-
vészek az
. A legje-
ét művei-
ilusú ma-
s örömet
XV. szá-

lehetnek
ilus meg-
ierizmus-
szetelmé-
tságaihoz
vagy mű-
nyí mű-
ek újabb,
mus nem
a „pieno
fejlődött
ikai kon-
önítő, azt
A manie-
anyelvét,
tkezését,
és nagy-
ét. A for-
t eltöltő-
és végül
őnek ér-
a manie-
s régeb-
ó. Vagyis

a reneszánsz stílusnak egy változatáról, mely időben is elhatárolha-
tó; az 1520-as évektől kezdődő szórványos előfordulások után nagy-
jából a XVI. század második felében virágzik, de az egyes országok
eltérő fejlődési ritmusa miatt sok helyen csak a század végén jelenik
meg, s átnyúlik a XVII. század első évtizedeibe is. Megjelenése min-
denütt a reneszánsz válságának az együttjárója, következménye,
amint azt már annyian kimutatták. A manierizmus azonban ennek
az időszaknak is részjelensége csupán, mellette tovább élnek a rene-
szánsz hagyományos formái, sőt – legalábbis egyes országokban –
megjelennek már a hamarosan diadalmaskodó barokk első kép-
viselői.

Szükségtelennek tartom mindezek után, hogy érveket sorakoz-
tassak fel arra, hogy ha stílusváltozatnak tekintjük a manierizmust,
akkor az csakis a reneszánsz kései, nem pedig a barokk korai válto-
zata lehet. Bármennyire fontosnak tartom is a különböző stílusfaj-
ták megkülönböztetését, egymáshoz való viszonyuk tisztázását, s az
egyes írók, művek ennek figyelembevételével való tárgyalását, ne
becsüljük túl ennek jelentőségét. Csupán tájékozási pontoknak
vagy hálózatkak, ne pedig merev skatulyarendszernek tekintsük a
történeti stílusok szerkezetét. Az élet, a valóság ennél sokkal bonyo-
lultabb, de miként a tudománynak feladata, hogy az egyszerűnek
tűnő dolgokban feltárja azok összetettségét, ugyanígy az is köteles-
sége, hogy a látszólag kaotikus jelenségeket megpróbálja fővona-
laira absztrahálni. Az irodalom és művészet diakronisztikus struk-
turálása nélkül nem tudnánk a múltban eligazodni, s nem tudnánk
egymást megérteni.

(Dubrovnik, 1985)