

Erdősi Péter

Barokk és neobarokk

Két fogalom kölcsönhatása Magyarországon

KÉT GÖRBE TÜKÖR?

Mit árulnak el a magyar műltszemléletről azok a szavak, melyek jelentése az ország 20. századi története során többször is módosult? Az itt következő vizsgálódás egyszerre két, önmagában is problematikus jelentésű szó – barokk és neobarokk – magyarországi sorsára irányul. „Barokkon” mindenekelőtt a magyarországi kultúra 17–18. századi emlékéanyagának azt a részét értem – kerülve egyelőre a hagyaték, hagyomány, örökség kifejezéseket –, amely nehezen, sok zökkenővel épült be a nemzeti kultúra kánonjába. A 19–20. század fordulóján „nemzetietlen”, idegen importnak tekintették és elhanyagolták a barokk műveltséget – megítélése ekkor külföldön is negatív volt, a reneszánsz és a felvilágosodás közti visszaesésnek számított. A két világháború között felfedezték és divatba jött, részben ismét nemzetközi tendenciák – ízlésváltozás és tudományos átértékelődés – hatására. A szocialista tudománypolitika először elvetette a barokkot, de később utat engedett neki, s rehabilitációja a rendszerváltás után folytatódott.

A szó kapcsán másrészt azt a fogalmat, terminus technicust vizsgálom, amely a 17–18. századi múlt – imént „emlékéanyagként” leírt – tárgyaira és jelenségeire reflektált, egyszersmind definiálta azt: rávilágított létezésére, megfigyelte jellemzőit, történetileg koherensnek tekintett rendben helyezte el, és beillesztette a magyar kultúrtörténeti folyamatba. Az emlékéanyag és a fogalom közti kapcsolat nem rögzített, hanem dinamikus volt: a fogalom mint eszköz – melynek újabb és újabb meghatározásában a tudományos kutatás kulcsszerepet kapott – gondoskodott az emlékéanyag percepciójáról, értelmezéséről. Maga a fogalom is átalakult, a művészet- és irodalomtörténet terén megfigyelt jelenségek extrapolációjával korszakfogalommá vált, bár e státusa hamar megkérdőjeleződött.¹

Mindez fordulatot történetet ígér, mely a magyarországi barokkal foglalkozó tanulmányok tudománytörténeti fejezeteiből nagy vonalakban kirajzolódik, de részleteiben megíratlan. Ez a történet azonban összevethető „neobarokk” szavunk sorsával, amely eredetileg a 19. század végi historizmus művészetében elterjedt művészeti „neostílust”, a barokk stílus felelevenítését jelentette. A stílus Magyar-

¹ Köztudott, hogy a terminus nem a „barokk” korszakban született, hanem utólag, a felvilágosodás által bevezetett lebecsülő vélemény eredménye. Azt a metodológiai alapelvet nem is kell elismételniünk, hogy a történeti reflexió hozza létre a maga tárgyát, mert a barokk témája úgyszólván előzékenyen igazolja ezt a tézist.

országon túlélte a századfordulót, és különösen a reprezentatív középületek, illetve városképileg jelentős magánépületek jellemzője maradt. Ebből az utóéletéből származik a szó második – tanulmányomban fontosabb – jelentése, amit Szekfű Gyula kölcsönzött neki, aki a két világháború közti társadalom ábrázolásának és kritikájának hatásos eszközévé változtatta a neobarokk fogalmát. Szekfű a „neobarokk társadalom” metaforáját az általa megrajzolt 18. századi magyar barokk ellenpólusaként, kontrasztjaként használta. A társadalomkritikai összefüggésben alkalmazott kifejezés, mely a harmincas években divattossá vált, a művészeti forma túlélésénél, sőt a közvetlen társadalombírálatnál is többre utalt: a nemzet számára eleve kétes státusú barokk túléléséhez fűződő aggályokra. Arra, hogy a jelen öröklí-e a gondolkodás, viselkedés, társadalmi berendezkedés formáinak barokk sajátosságként elkönnyvelt, megcsontosodott formáit, vagy elutasítja őket. Az utóbbi értelemben a szó túlélte a Horthy-korszakot, még napjainkban is eleven, miközben a mai művészettörténet eredeti jelentésében használja.

Úgy gondolom, a két önmagában is gazdag, bonyolult, több jelentésréteggel bíró fogalom történetének párhuzamos követése többet adhat annál, mint ha külön-külön vizsgálnánk őket, jobban hozzásegít ahhoz, hogy megértsük a szavak használóinak az azok által jelölt dolgokhoz fűződő viszonyát, beállítódásait, pozícióit. Milyen következményekkel járt az egyes fogalmakra, s a jelölt dolgokra nézve az a lehetőség, hogy összekapcsolhatták, egymásra vonatkoztathatták őket, különösen a tudomány berkein túl? Milyen kölcsönhatást indított ez a fogalmak közti találkozás: megvilágították-e egymást, vagy zavaró áthallást keltettek? Mit árul el ez a párhuzamos vizsgálódás az egyes korszakokról, melyekben a barokkot és a neobarokkot elfogadták, illetve elutasították?² Lehet, hogy a kutatás eredménye nem lesz több annál, mint ha két görbe tükört egymással szembe fordítanánk – de az is lehet, hogy az így megsokszorozódó furcsa tükörképekből olvashatunk ki valamit, ami különben nem lenne észrevehető. A téma két tágabb probléma metszéspontjában helyezhető el: az egyik a birtokba vétel, a hagyománnyá, örökséggé alakítás, a másik az ismétlés, utánzás, felidézés problémája.

BAROKK CSIGÁK KÖZT KURUC VITÉZEK

Annak a 19. század végi olvasónak, aki Magyarországon *A Pallas Nagy Lexikona* szócikkével (1893) kezdett tájékozódni a barokk művészetről, kevéssel kellett

² Ebben az írásban egy ívet próbálok megrajzolni, és a könnyebben követhető tudománytörténetre összpontosítok – a későbbi finomítás reményében. Természetesen egy sokszereplős játszómával van dolgunk. A szélesebb diskurzus feltárását itt csak néhány szűrőpróbával vetítem előre, bevonva lexikonokat, az ország művelődéstörténetét népszerű formában tárgyaló reprezentatív műveket, s a folyóiratok közül a *Nyugatot*. Bár igyekeztem kerülni az általánosításokat, a „köz-felfogás”, „közvélemény” szó használatát, ez a tágabb keret itt vázlatos maradt.

beérnie – sokkal bővebb ismeretekhez jutott ugyanott a reneszánszról.³ A rövid cikk szerint a barokk „a művészi stílusnak ama mult századbeli elváltozása, némelykor elfajulása, mely mindenben a túlzott méreteket és a szokatlan ellentéteknek megdöbbenő összehozatalát hajhássza, az egyszerű fenséges és harmonikus helyett”. Érdekes viszont, hogy nemcsak a művészetre terjedt ki a szerző figyelme, egy hasonlóan sommás megállapítást kapott tőle az irodalmi barokkoság is: értendők ezalatt a meghökkentő ötletek, „melyek a fenségest utánozzák, de melyek csupán az alanyi szeszélyből származnak, és melyeknek kevés logikai vagy természeti alapjuk van”.

Ha azonban egy húsz esztendővel későbbi lexikonba is belelapozunk, már a stílussal kapcsolatos új ismeretek terjedésének jeleit látjuk. *Tolnai Világlexikonában* (1913) a szócikkíró egyenesen a korabeli modernitás és a barokk közt von párhuzamot. „A XVI. században azt értették rajta, amit manapság a »modern« szóval jelzünk: a régibb, immár megszokottá vált reneszánsz formától eltérőt.” Heinrich Wölfflin nyomán felmerül a fogalom univerzális alkalmazhatóságának gondolata is. „Újabban a [barokk] szót más művészetekben (hellenisztikusgörög, keleti) a hasonló jellemű korokra is szokták alkalmazni.”⁴

Az egykori olvasók talán kissé elbizonytalanodtak: olyan általános stílusjegyekre, alkotói látásmódra, szemléletre gondoljanak-e, egyfajta „örök barokkra”, mely egyes művészettörténeti korszakokban vissza-visszatér, ahogy azt Heinrich Wölfflin kifejtette; vagy inkább egy adott korszakra vonatkoztassák ugyanezeket a jegyeket. A régi forma ráadásul jelen van, nem tűnt el a múltban. *A Pallas Nagy Lexikonának* idézett szócikkéből világos: a „barokk” szó vonatkozhat kortárs festő, építész stílusára is – ez lenne tehát az, amire a terminológia a „neobarokk” kifejezést bevezeti. Az önmagát túlélő, felélesztett forma miatti aggály jelentkezik a *Nyugat* korai évfolyamainak két műkritikájában. Egy bíráló, mely a II. Rákóczi Ferenc kassai dómban tervezett síremlékére kiírt pályázattal foglalkozik, a tervezett műveken végigtekintve nehezményezi, hogy a gótikus templomba a pályázók barokkos szobrokat helyeznének, és kerülnek a modern formát: „szuverén megvetéssel tagadják le a mát, kényeskedve húzódoznak a gótika másolásától és

³ „Barokk” szócikk, In: *A Pallas Nagy Lexikona* 2. kötet, 1893: 669. (A szó írásmódja eleinte ingadozik, a „barokk” alak mellett a „barok” is szerepel.) – Jacob Burckhardt műve (Burckhardt 1978) már 1860-ban megjelent magyarul. Ezt a „Renaissance” szócikk már említi irodalomjegyzékében (*A Pallas Nagy Lexikona* 14. kötet, 1897: 475.).

⁴ „Barokk” szócikk, In: *Tolnai Világlexikona* 3. kötet, Budapest, 1913. 297–298. – Wölfflin módosította a barokkal szembeni negatív attitűdöket, de mindjárt el is bizonytalanította kortársait annak történeti idejét, datálását illetően. Az 1915-ös *Művészettörténeti alapprogramokban*, a képzőművészeti alkotások elemzésére igénybe vett fogalompárjaival egy „klasszikus” és egy „barokk” stílus ragadható meg, melyek a művészettörténetben váltakozva visszatérnek. Mivel ezek egyenrangúak, a történetileg *par excellence* barokknak tekintett korszak – reneszánsz és klasszicizmus között –, nem értéktelenebb e két szomszédjánál. Lásd Zádor Anna előszavát a magyar kiadáshoz (Wölfflin: 1969: 11–12.) – A modern perspektívából szemlélt barokk témájában érdemes idézni Hauser Arnold észrevételét: „Wölfflin barokk-kategóriái lényegében nem egyebek, mint az impresszionizmus fogalmának a XVII. századra való alkalmazásai.” (Hauser 1968: 339.)

kopírozzák – az elfajzott reneszánszt, a legförtelmesebb kinövésével, a barokk csigákkal, a görbe ívekkel”. A pályaműveken „magyarok, kuruc vitézek, kis angyalkák mászkálnak vad összevisszaságban” – s ezt a kuszaságot olyan „síremlékgyártók” produkálják, akik a pályázat kedvéért közönyösen vállalják a feladatot, „amelyhez a lelküknek semmi köze”.⁵ Egy 1910-es lakberendezési kiállításról írt kritikában az íróasztalszék sok szöglete, görbülete amiatt minősül fölöslegesnek, mert „nem szolgálja, de elleplezi a konstrukciót”. Cél az egyszerűség, mely a bútoripartól a szerkezet megmutatását, a járulékos formák elvetését kívánja meg, s az imitációt már csak azért is helyteleníti, mert „ezeket a puha formákat sokkal jobban tudta előállítani a barokk ipar”.⁶

A szótárak és az irodalmi folyóirat szórványos említései után célszerű egy olyan műbe is belepillantani, amely rendszeresebb feldolgozást ígér. Vajon *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képből* köteteiben, ebben a Habsburg birodalmat reprezentáló monumentális alkotásban hogyan tárgyalják a magyarországi barokk művészetet? Ha a dinasztia egykor pártfogolta a barokkot, a Rudolf trónörökös „kezdeményezéséből és közremunkálásával” meginduló könyvsorozat most védelmébe veszi-e a katolikus művészet múltját? A helyzet bonyolultabb ennél.

A magyarországi barokk építészeti emlékeit – elsősorban a stílusjegyeket – higgadt, tárgyilagos hangon ismertető művészettörténész, Pasteiner Gyula abból indul ki, hogy a török kiűzése idején a barokk korszerű és egyetemesen elterjedt stílus volt, amit az ország önerőből nem érhetett volna utol. Átvétele ezért csak némi késéssel – a harcok miatt nem a 17. században, Buda visszavételekor, hanem csak a háború után, a 18. század elején –, és csak külső beavatkozással vált lehetségessé: ekkor „indult meg lassú léptekkel és kizárólag idegen szellemi töke segítségével a tevékenység”. Pasteiner ügyel az építészet külföldi és hazai színvonalának különbségére: a budapesti egyetemi templomról megállapítja, hogy „megegyezik [...] az egész katolikus világban és nyugati szomszédságunkban is általánosan elterjedt barokk építésmóddal; nem közelíti ugyan meg más országoknak ez időbeli nagyszerű alkotásait, mindazáltal [...] említésre méltó”. A barokk (vagy „késő renaissance”) építészet Magyarországon sem volt eleve alacsonyabb rendű művészet – inkább „eszmében gazdag, merész és pompás, de sokszor szertelenkedő” –, ám idővel elsatnyult, és a rokokóval együtt átadta helyét, ismét egy nemzetközi váltáshoz igazodva, a klasszicizmusnak.⁷

A műben olyan hangok is megszólalnak, amelyek élesebbek Pasteinerénél. Keleti Gusztáv a szobrászatról szóló részben ignorálja, illetve nevetségessé teszi a barokk hatását: számára a főúri kastélyok kertjeibe állított „mythologiai korcs szobrok”, „egy-egy árva Mária-oszlop”, vagy a pestisjárvány után „dícséretes buzgósággal, de kevés művészettel emelt fogadalmi emlékművek” említést

⁵ Lengyel 1908: 231.

⁶ Bárdos 1910: 1918.

⁷ Pasteiner 1893: 96–104.

sem érdemelnek.⁸ Pulszky Ferenc azt emeli ki, hogy a magyarok elutasították az egyetemes barokkot: a hely, ahol ez megtörténhetett, az erdélyi fejedelemség volt. Ott a protestantizmus és a török közelsége miatt nem jutott uralomra az ellenreformáció korának művészete, „a jezsuita stíl, a paróka, a czikornya, a kagyló-ornamentika, az egyenes vonal kerülése”. A fejedelmek nem viseltek parókát, az erdélyi ékszerek „kedvezőleg különböznek tisztább, józan, magyaros stíljük által az akkori német és francia ötvösök túlzó dagályos ízlésétől”.⁹

Pasteiner, akinek a mondanivalója tematikailag és terjedelmileg is leginkább előtérbe kerül a műben, Bécs és az egész Monarchia összefüggésében helyezi el a magyarországi építészetet – ennek osztrák és cseh megfelelőiről az olvasók más fejezetekből tájékozódhatnak –, s nála ez a komparatív keret bizonyára kedvez a tudományos higgadtságnak.¹⁰ Bár célzó a barokk művészet ausztriai szellemi tőkéjének idegenségére, nem von le belőle további következtetéseket.¹¹ A Monarchia reprezentációjának ez a vállalkozása persze nem eszményi fórum a katolikus művészet és a dinasztia gyámkodása elleni támadás számára, a másik két szerző, Pulszky és Keleti mégis megenged magának egy-egy kisebb szúrást, ezek azonban csak a barokk ellen irányulnak, s nem egyenesen a trón és a szószék embereit veszik célba.

Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben felvillantja, előre vetíti azokat a témákat, melyek az I. világháború után – egyéb témákkal kiegészülve – nagy jelentőséget kapnak a barokk megítélése körüli vitákban. Az „idegen” és a „nemzeti” kapcsolata egyrészt a művészettörténet szintjén tárgyalható tovább: itt az egyetemes művészettörténeti stílushoz való igazodás, ennek datálása, a színvonalon lemért eredményessége lesz a kérdés. Másrészt a barokk idegensége a politikai, társadalmi, vallásfelekezeti szembenállások kategóriáiban is megfogalmazódik, s itt a Habsburg dinasztia magyarországi uralmának, a Bécshez és Rómához mint katolikus fellegrárokhoz való viszonynak, a magyarországi arisztokrácia és klérus udvari kapcsolatainak és tekintélyének, illetve az ezekkel szembeni ellenállásnak a témája fogja befolyásolni a barokkra vonatkozó történeti képalkotást. A Monarchia bukásával megszűnik az a keret, amely Pasteiner számára még természetes és kötelező lehetett – Trianon után a nemzeti történelem a korábbinál szűkebb keretnek kínálkozik, amely ugyanakkor addig ismeretlen mélységű

⁸ Keleti 1893: 460.

⁹ Pulszky 1893: 218–219.

¹⁰ E részekben Pasteiner fordítóként szerepel. – A „normativitás elvét és az elfogulatlanság követelményét jó részt topografikus műveiben” megvalósító, pozitivistá programot követő tudósról, a századforduló művészettörténész nemzedékének kulcsszereplőjéről lásd Marosi 1989: 249; Pasteiner elismerése a nemzetközi művészeti stílusok iránt és szkepszise a nemzeti stílus keresésével szemben: Németh 1981: 214.

¹¹ A századforduló műemlékvédelmében még 1711 volt a műemlékké nyilvánítás felső korhatára, s csak a két világháború között kerülhettek törvényes védelem alá a barokk és klasszicista épületek. A századfordulón még bontottak barokk vagy klasszicista épületeket a budapesti telekspekuláció következményeként. (Dercsényi 1980: 19, 24.) Védelmet a középkori és a reneszánsz emlékek kaptak, a barokk „elfajzott reneszánsznak”, „nemzetietlen”, „jezsuita” stílusnak minősült. (Garas 1975: 202; Marosi 1996: 15.)

kérdéseket kényszerít ki a barokk befogadását illetően. Az új vitáknak már többről kell szólniuk, mint cikornyáról, dagályosságról, nevetséges szobrokról.¹²

A legnagyobb változást az hozza, hogy a szellemtörténet korszakként ismeri el a barokkot. A művészettől való továbblépést már 1896-ban jelzi Riedl Frigyes munkája, melyben a 17. század második felének a magyar irodalmára vonatkoztatja a kategóriát.¹³ A történetírás ébredő érdeklődése is e bővülés része. Mályusz Elemér 1942-ben majd így nyilatkozik a világháború előtti magyar historiográfiáról: „A magyar közönség, Burckhardt remekműve alapján, csak a renaissanceről tudta, hogy az oly kort jelent, amelynek irodalma, művészete, vallási felfogása, filozófiája, világnézete külön egység”, de azt nem, „hogy a barokk, a felvilágosodás századáról nem kisebb joggal lehet beszélni, mint a romantizmus, vagy a liberalizmus koráról”.¹⁴ A 19. századi helyzetre Szekfű Gyula is visszatekint, amikor az 1930-as években megfogalmazza saját barokk-konceptióját. A barokk lekicsinylését kimondottan Toldy Ferenc irodalomtörténetének hatásával magyarázza, mely a „magyarnyelviség” csekély jelenléte miatt „nemzetietlennek” könyvelte el a 18. századot. A nemzeti elv mellett azonban a „liberális szabadságelv” is formálta a korszak megítélését: ez az elv a „szabadságharc vagy arra való hajlandóság hiányát nehezítette”. Szekfűnél a liberális történetfelfogás felváltására irányuló törekvés találkozik a barokkra mint művelődéstörténeti korszakra vonatkozó új, külföldi szakirodalom szempontjainak érvényesítésével.¹⁵ A feladat második felével Mályusz is egyetért, de Szekfű koncepciójának szigorú kritikusa lesz.

BAROKK SZELLEM, NEMZETI PALACK

Az 1930-as években zajló változás gyors érzékeltetésére álljon itt két szöveg. Az egyik a barokk pártját fogja, és egyenesen Benedetto Croce nézeteit vitatja.

¹² A dualizmus végének az a jelensége is elgondolkodtató, hogy a historizmus építészete által felélesztett barokk forma már akkor elterjed, mikor az „eredeti” barokk iránti érdeklődés még csak csírájában van. A historizmus által színpadra varázsolt történelmi forma a jelek szerint annak ellenére is népszerűsége tarthatott számot, ha maga a barokk csaknem hiányzott az ismert-elismert történelmi korszakok közül. Úgy vélem, ez az ellentmondás látszólagos, hisz könnyen elképzelhető egy olyan forma sikere, amely a magyar történelem „nemzetietlennek” mondott korszakára való hivatkozások nélkül, az „egyetemes” barokk pompájával kecsgettette a századforduló emberét.

¹³ Riedl még csak a formai túlzások uralmával jellemzi a művészetet és az irodalmat. Riedl 1896: 125–127. Művéről mint visszhang nélküli kezdeményezésről Klaniczay 1985b: 270–271.

¹⁴ Mályusz é. n. [1942]: 47. A közönség a magyar történelem millenniumi összefoglalásából (Marczali 1898) sem értesülhetett a barokkról: ekkor még lehetséges volt enélkül megírni a magyar nemzeti történetet, mely itt elsősorban politikátörténetet jelentett. Bár a korszakfogalom átvétele váratott magára, a barokk művészet átértékelésének híre már eljuthatott az olvasóközönséghez. Gerevich Tibor a Wölfflin és az átértékelés másik főszereplője, Alois Riegl téziseit bemutató cikkében felsorolta az eszményekben, ízlésben jelentkező újdonságokat, melyek a 20. század érdeklődését a reneszánsz felől a középkori és a barokk művészet felé fordították. Gerevich 1910: 45–47. Vö. Hekler é. n. [1935]: 129.

¹⁵ Szekfű é. n. [1932]: 470–471.

Mihályi Ernő, pannonhalmi bencés tanár és művészettörténész római tanulmányútján ismerkedhetett meg a nápolyi filozófus akkor újdonságszámba menő művével.¹⁶ Kézbe véve azt a kis szürke füzetet, 1931-ből, amely a Szent István Akadémián felolvasott székfoglaló beszédét közli *Egy kis polémia Croceval a barokkról* címen, vajon poros, klastromi érveket, vagy friss felfedezéseket találunk-e? „Mondhatom, nagyon csodálkozom Crocén. Hogy a neoklasszikusok és romantikus esztéták elítélték a barokkot, az nem lep meg. Az sem lep meg, hogy a materialista determinizmus és pozitívizmus halálos ítéletet mondott minden olyan stílusra, amely nem anyagszerű, amely ihletét nem az anyagból hanem a lélekből merítette. De hogy éppen az intuíciós esztétika alapján ítélik el a barokkot, amelyben a szellem, a lélek, az értelem, a fantázia, az érzelem annyira fölébe kerül az anyagnak, ezen csodálkozom”. Mihályi először egy vallás- és művelődéstörténeti gondolatmenettel felelt Croce esztétikai érvelésére, aztán saját pályáján, az esztétikában próbálta megverni őt. Írása a téma európai fejleményei iránti érdeklődésre, gyors reakcióra adott példát, még ha volt is abban valami paradox, ahogy a magyar tudós szerzetes az itáliai barokkot Budapestről oltalmazta az olasz filozófussal szemben.¹⁷

A másik példa a barokk magyarországi felfedezéséről – divatjáról –, valamint az ennek nyomában keletkező csömörről árul el többet. Ybl Ervin írja *Az ezeréves Magyarország* lapjain: „Régebben, a mult század folyamán, sőt a világháború előtt a hazai barokk emlékeit semmire sem becsülték”, most viszont minden „gyarló XVII. és XVIII. századi alkotást nagyra értékelnek, nem nézik az épület, szobor, vagy festmény minőségét, csak a stílusát [...] pedig ha agyondícsért barokk templomaink, palotáink nagy részét a nyugati országok hasonló alkotásaival összehasonlítjuk, azonnal látnunk kell barokk művészetünk szerényebb rangját.”¹⁸ Ybl ellenérve nem sematizmus nélküli: azt az álláspontot képviseli, amely már *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* egyik szerzőjénél előkerült: volt ugyan magyar barokk, ez nem tagadható, de teljesítményei szóra sem érdemek az európai színvonalhoz képest. S mi a teendő a szobrászattal, amely sokszor jobb a provinciális szintnél? Magyar szempontból le lehet mondani róla: „Mind-ezek az alkotások azonban az osztrák művészettörténelem szellemi tulajdonai.”¹⁹

¹⁶ Wölfflin és Riegl (vö. 4, 14, 20. lábjegyzet) nem hozott végső rehabilitációt a barokk korszak számára: Benedetto Croce még 1929-ben is a rossz ízlés, a morális mélypont korának tekintette azt *Storia dell'età barocca in Italia* című művében. Vö. Hauser Arnold véleményével: „a barokkal szemben kifejezett fenntartások [...] egyúttal az impresszionizmus ellen irányuló kifogások is, s ha Croce a barokk művészetben megnyilatkozó »rossz ízlés« kifogásolja, akkor egyszersmind a modern művészet elleni akadémikus álláspontot képviseli.” (Hauser 1968: 338–339. Vö. a 4. jegyzettel.)

¹⁷ Mihályi 1931: 12. A felolvasás időpontja sem mellékes: Croce az I. Nemzetközi Modern Irodalomtörténeti és Metodológiai Kongresszusra jött Magyarországra, 1931 májusában. A füzet datálása szerint Mihályi két héttel ezelőtt tartotta beszédét.

¹⁸ Ybl 1939b: 756–758. Vö. Hekler Antal nézetét: miután a Monarchiával együtt a magyar-osztrák konfliktus is megszűnt, „a gátló történeti nyomás alól felszabadult nemzeti közvélemény” elfogulatlanul felfedezte a barokkot. Hekler é. n. [1935]: 129.

¹⁹ Ybl 1939a: 737.

De hogyan jutunk el addig a pillanatig, amikor Magyarországon érdemes Crocéval polemizálni, vagy amikor már a lelkes újraértékelés túlzásainak nyesegetésére akad vállalkozó? Mi kellett ahhoz, hogy a barokk tudományos és beszéd-téma legyen? Nemzetközi felélénkülés a szellemtörténet terén, amely a barokkot mint korszakot fedezte fel – kérdésessé téve a wölfflini típusú „örök barokk” szemléletet –, és művészettörténeti kategóriából kultúrtörténetivé szélesítette, ami azzal a kockázattal járt, hogy a művészettörténeti stílusra vonatkozó megfigyelések túlzottan kiterjednek.²⁰ A magyarországi változást másrészt a nemzeti történelem korabeli újraírásai idézték elő, melyek a politika mellett a kultúrtörténetre is hangsúlyt fektettek – tanulva a művészet- és irodalomtörténeti kutatásokból –, és már nem vetették el „nemzetietlensége” miatt a barokkot. Az új külföldi kutatások ismeretében világossá vált a magyar történetírók számára, hogy az európai művelődés történetének önálló stádiumáról van szó, s most azzal foglalkoztak, miként alkalmazzák ezt az európai kategóriát a nemzeti történelemre. Ennélfogva mind bonyolultabb problémákkal szembesültek, különösen a korszak egységével és változatosságával, időbeli kiterjedésével, politikai és társadalmi konnotációival: mikorra kell datálni a magyarországi barokkot, kik plántálták át, kinek a kultúrája volt, „megmagyarosodott”-e, vagy mégiscsak idegenkedés kísérte elterjedését? Az egyes interpretációknak a nemzeti múlt kulcskérdéseire vonatkozó álláspontokhoz kellett igazodniuk. A barokk a tudósok berkein túl, a közéletben is beszédtema lett – *Az ezeréves Magyarország* nem a művészettörténész szakmához, hanem a nagyközönséghez szólt –, s emlékei, melyek korábban kívül rekedtek a nemzeti hagyományon, most annak fontos részeként értékelődtek újra. A téma terjedésében közrejátszhattak a barokk és a neobarokk közti áthallások is – amelyekre később visszatérünk.

Nem könnyű ma már elképzelni azt a szellemi izgalmat, mely a művészet-történeti fogalom szellemtörténetivé szélesedését kísérte: most a „barokk” mágnesként vonzotta magához az addigi ismeretek vasreszelékeit. Horváth János a *Napkeletben*, 1924-ben kifejti: a kívánt újdonság egy szellemtörténeti szintézis. Horváth így ragadja meg a szellemtörténetnek a stílus iránti érdeklődésének okait: az irodalomtörténetbe a művészettörténetből jött át a „stíltörténeti érdeklődés”, együtt az elnevezésekkel, amilyen a barokk is. A szintézisre törekvő, fejlődő tudományág, a szellemtörténet a stíl-tanulmányokat is felhasználja. Horváth már tudja, mi a nemzeti, másrészt tudja, melyek a barokk fő jellemzői;

²⁰ A barokk művészettörténeti fogalmának az irodalom, majd a társadalom jelenségeire való kiterjesztése arra csábíthatta a kutatókat, hogy a művészeti stílusjegyeket egyszerűen áthelyezték ezekre az új területekre. Ahhoz, hogy egy stílus elnevezéséből korszakfogalom, művelődéstörténeti kategória legyen, a stílusjegyeket a művelődés és a társadalom jellemzőin is ki kellett mutatni. Ez nagy ár volt, mely a szellemtörténet korszakjellemében való gondolkodásából következett. A dinamizmus, a kontraszt, a feszültségek és kiegyenlítésük, a mozgás és a harmónia képzetei a kultúra vagy a társadalom rajzaiban is helyet követeltek maguknak. Mindez nemcsak a szellemtörténeti irányzat problémája volt. Vö. Hajnal 1936: 392–408.

azt kérdezi, mit és hogyan fogad be a magyar irodalom a barokkból.²¹ A barokk a reformációval szembeforduló nemzetközi katolikus művészet, melynek hős-kultusza, antikizálása átkerült a magyar irodalomba, de miszticizmusának és a „borzalmas” iránti kultuszának nem felelt meg a hazai ízlés; elterjedt viszont a barokk „cikornya”, az öncélú, felületes körmondatosság.²²

A kutatás logikája azt diktálta volna, hogy a stílus ismérveinek birtokában meginduljon az aprómunka a barokknak minősülő jelenségek feltárására. A szellemtörténeti tágasságú fogalomértelmezés, a korszakban való gondolkodás azonban – ezt a fázist átugorva és későbbre halasztva – máris a szintézis megalkotására csábított.²³ Ennek során kapóra jöhetett egy általános kép, egy rendezőelv, amely köré a történeti narráció szerveződhetett. Szekfű Gyula számára a *Magyar Történet* 18. századi kötetében, ahol a barokk műveltség meghonosodását feldolgozza, a békés nyugalom, a kiegyensúlyozottság szolgál ilyen rendezőelvként. Az egyetemes barokk befogadását a visszafoglaló háború utánra, a békés, építő 18. századra teszi: bár a török korban kialakulhattak fontos előzmények, mint Pázmány és Zrínyi életműve, elszigeteltek maradtak, a 18. században viszont az egész élet „barokk színt ölt magára”. Az időkeretek meghatározása után a történetírónak a befogadásban domináns vallásról is nyilatkoznia kell: léteztek ugyan 17. századi protestáns barokk kezdemények, de széles körben nem jutottak érvényre, ehelyett a katolikus restaurációhoz, a jezsuiták működéséhez kötődik a barokk elterjedése. Harmadrészt, a koreszmény nem marad idegen: a befogadás után megmagyarosodik. Ennek fő ismérve, hogy a barokk nálunk nem az abszolutista udvar politikai ideológiáját hozza, hanem az uralkodó és a rendek

²¹ Horváth 1956: 72–74. A nemzeti adottságok és az idegen hatás találkozásának Horváth általi elemzése kapcsán utalok arra, hogy Riegl 1908-ban a latin és a germán művészet, Dél és Észak ellentmondásos viszonyából indult ki a barokk művészet – és a vele kapcsolatos „német” idegenkedés – elemzése során. Riegl 1998: 268–270.

²² A magyarországi művészettörténetben a barokk-kutatás programadó tanulmánya csak Horváth cikke *után* látott napvilágot (Kaposy 1931). *A magyarországi barokk európai helyzete* című tanulmányról lásd Voit Pál visszatekintését: „tanulmánya összefoglalás volt, amely művészettörténet-írásunk akkori, szellemtörténeti törekvései mellett a levéltári anyagra mint pozitív bázisra kívánt építeni.” (Voit 1970: 85.)

²³ Az alapkutatások késéséhez lásd Szekfű megjegyzését *A tizennyolcadik század* első kiadásának jegyzetanyagában: „A hazai barokk művészetéről összefoglaló munkák még nem állnak rendelkezésünkre”, a résztanulmányokról adott bibliográfiáját a második kiadásban bővíti. Szekfű é. n. [1932]: 472–473, vö. Szekfű 1935: 608–609. Hasonló, jegyzetanyagban elhelyezett beismérések: Csapodi 1941: 76; Mályusz é. n. [1935] 64. Az elsiertett szintézisekről: Kaposy 1931: 27. A nemzeti történetírás a nemzetközi szakirodalomból nem kaphatott egyértelmű ismérveket a barokkról mint szellemtörténeti kategóriáról. A külföldi kutatásokról szóló ismertetőjében Joó Tibor a lényegét illető összhangot hiányolta. A szellemtörténeti szintézis fő akadályát a barokk fogalmának – jelentését bizonytalanná, pontatlanná tevő – kitágulásában látta. A fogalom körüli zűrzavart annak elvetésével vagy régi, művészeti értelemben való használatával szüntette volna meg, de a korszak lényegét maga is ingoványos területen kereste, „csakis abban az irracionális, formátlan alapon, melyből a formák és gondolati képletek kisarjadnak, s melyet legtalálékosabban »életérzés«-nek nevezhetünk.” Joó 1933: 155–156. Mályusz Elemér a korszakfogalmak használatát előnyösnek, a magyar történelemre való alkalmazását feladatnak tekintette, de mindkettőben körültekintést ajánlott – Szekfű elleni éllel. Mályusz 1936. 241: 164–173.

közi harmóniát fejezi ki, különösen a *Regnum Marianum*, a Szűz Mária országa-eszmény jegyében. Hasonlóan közvetíti a harmóniát a társadalom felé a barokk életideált követő nagyúr, aki tekintéllyel bír, a népet kényszer nélkül vezeti. Ez a nyugalom bomlik meg a felvilágosodás hatására, s „kezdetét veszi a társadalmi harc”. A barokk nagyúr figurája Szekfűnél a *Három nemzedék* 1934-es új kiadásához csatolt *Ötödik könyv*ben még egyszer visszatér, ahol tekintélye már nagy T betűt is kap.

Szekfűvel folytatott vitájában Mályusz Elemér a 17. századra helyezte át a barokkot: úgy ítélte, hogy a nemzet önerőből vette át mint korszerű európai tendenciát, elterjedése tehát a 18. századi Habsburg uralom nélkül is lehetséges volt.²⁴ Bár úgy tűnhet, mintha csupán a protestáns, Habsburg-ellenes szemlélet szülte volna ezt az érvet, Mályusz valójában a „magyarság” felekezeten túli kategóriájával operált, kulturális befogadó készségének folytonosságát hangsúlyozva: a magyarság a többi, Nyugatról jövő szellemi áramlat után a barokkot is nyugat-európai jelentkezésével egyidejűleg – a 17. század folyamán – igyekezett átvenni, „hozzásimítani régi, sajátos nemzeti intézményeihez, gazdasági életéhez, társadalmi és állami szervezetéhez”. Befogadását azonban megzavarta, hogy a barokk kétféle forrásból táplálkozott: egyrészt korszerű európai műveltségnek számított, másrészt a Habsburg uralom „hajlíthatatlan, merev” produktuma volt, melynek átvétele a régi kultúra megtörését, feláldozását jelentette volna. Mivel e kettő összekeveredett, fennállt annak a kockázata, hogy a magyarok egyszerre mindkettőt elvetik, Béccsel szembeni ellenállásuk célt téveszt, és az európai kultúra elleni küzdelembe torkollik. Ezt a kettősséget már a 17. század végén egy társadalmi törés is súlyosbította, mivel a főurak a Bécsben élvezhető előnyökért lemondtak a hazai műveltség fejlesztéséről, s udvaraik, melyek azelőtt e téren fontos szerepet játszottak, hanyatlásnak indultak; megnőtt az idegen kultúrának hódoló arisztokrácia és az elparlagiasodó köznemesség távolsága is, holott korábban együtt gazdagították a műveltséget. Mályusz szerint a Rákóczi-szabadságharc a művelődés síkján egyenértékű volt a barokk két változatának küzdelemével – a magyarrá tehető európai állt szemben az idegen bécsi változattal –, és sikeres választ adott a fenti dilemmákra. A fejedelem udvarában ugyanis létrejött a barokk udvari műveltség, „Versailles és Bécs” magyar változata, az arisztokrácia és a köznemesség újra közeledett egymáshoz.²⁵ Ám a magyarság az önrendelkezés éveiben nemcsak arra volt képes, hogy a külföldről átvett kultúrát saját erejéből

²⁴ Mályusz Elemér két tanulmányban fejtette ki koncepcióját. *A Rákóczi-kor társadalmában egy félreeső helyen szólította nevén Szekfű Gyulát* (Mályusz é. n. [1935: 67.], de a *Magyar reneszánsz, magyar barokkban* (Mályusz 1936) személyét is célba vette, kifogásolva történelmi módszereit, s azt, hogy tekintélye a történelem szakmán túlmenően is tabuvá teszi 18. századi barokkfelfogását. Szekfű válasza, a személyeskedés elleni tiltakozása: Szekfű 1936: 382–383. Vö. Erős 2000: 41–44.

²⁵ Mályusz tudta, hogy Rákóczi udvara, állama a valóságban nem érte el a „barokkizált impérium”-ok nivóját, de az uralkodói hatalommal kapcsolatos eszmények hasonlóságára hivatkozva áthidalta a köztük lévő távolságot. Mályusz é. n. [1935]: 44–45. Azt azonban figyelmen kívül hagyta, hogy a Rákóczi-udvar újszerű barokk életformájának bizonyítékául felsorolt számos

asszimilálja – igazolva, hogy nem szorul rá a bécsi gyámkodásra –, hanem túl is lépett a barokk korszakon. A szécsényi országgyűlés vallásügyi törvényeiben elfogadta a felekezeti tolerancia gondolatát, így meghaladta az eziránt közömbös, rendi előjogokat és felekezeti különbségeket tartósító barokk társadalomfelfogást. Ezzel az előre mutató tettel a magyar barokk korszakának tekinthető szakasza véget ért, s a szabadságharc bukása után a 18. század az idegen, Habsburg-verziót hozta vissza – ezt a korszakot, Szekfű barokkját Mályusz a különbségtétel kedvéért nevezi rokokónak –, amely már képtelen volt az idegen és a magyar kulturális elemek összeolvasztására. Különbségük társadalmi vonatkozásban is állandósult: az előkelők „elsősorban európaiak voltak, a köznemesek pedig elsősorban magyarok”. A barokk a Rákóczi-szabadságharc után elvesztette „jogosultságát”, hatalmi erővel konzervált műveltség lett, a 17. századnak „megmerevedése, elmeszesedő formában való fennmaradása”, amely a magyarságot az újabb művelődési áramlatoktól távol tartotta, „népi erőit” gyengítette, s így a magyar katolicizmusnak sem kedvezett. „Ennek a korszaknak pompázó rajzában gyönyörködhet az olvasó, ha Szekfű köteteit olvasgatja.”

Szekfű és Mályusz koncepciója után, a Domanovszky Sándor által szerkesztett *Magyar művelődéstörténet* szintézisében egy harmadik megoldás született. Annak ellenére, hogy Mályusz a sorozat egyik szerkesztője volt, első látásra úgy tűnik, nem az általa publikált 17. századi formula jutott érvényre a művelődéstörténeti kötetekben, hanem az a Szekfűvel rokon felfogás, amely a török kiűzése előtt csak kezdeteket lát, s a nagy kibontakozást a 18. századra teszi. Ám a kronológiai egyezésem túl, a korszak megítélésében már jelentős a különbség a *Magyar Történet*hez képest – sokszor szöges ellentéte az ott elmondottaknak. A 18. századi magyarországi barokk műveltséget egy átfogó korrajz részeként ábrázoló Wellmann Imre nézeteit Mályusz felfogása erősen befolyásolta.²⁶

Szekfűhöz hasonlóan Wellmann is az európai barokk bemutatásából indul ki, hogy aztán végigkísérje magyarországi elterjedésének körülményeit és következményeit. Jóllehet a barokk az utolsó, Európa nagy részét átfogó „univerzális” egyházi kultúra, amely magával ragadta a lelkeket, ez az ereje elenyészett, amint „a formák, külsőségek kultusza” került előtérbe. Az udvari barokk világi megfelelője volt az egyházinak: közös vonásuk a „szociális érzék” hiánya. Mire a 17. században az első barokk templomok, jezsuita kollégiumok megjelentek Magyarországon, e nagy európai kultúra lendülete már megtorpant, formái „üressé váltak, önálló életre keltek” – miközben a hazai protestánsok „hangzatos pompa, [...] szuggesztív ünnepi külsőségek” nélkül, bensőségesen ápolták hitüket –, és csak a visszafoglaló háború

jelenségben korábbi – például az erdélyi fejedelmi udvarokból jövő – hagyományok is kitapintathatók lennének. Vö. R. Várkonyi 2005: 86–98.

²⁶ Domanovszky Sándor már a *Magyar Történet* török kori részében felfedezni vélte a „Habsburgi állam igazolóiratát” az erdélyi fejedelemséggel és a magyar rendiséggel szemben (Domanovszky 1930: 884.), *A tizennyolcadik század* kapcsán pedig Szekfűnek azt az eljárását kifogásolta, hogy miközben a barokkot a század nemzeti művelődésének egészét átható szellemnek tekintette, az ettől való eltérésekre (társadalmi rétegek, országrészek, protestánsok) nem ügyelt. Domanovszky 1933: 310–313; Erős 2000: 39.

adhatott vissza valamit az egykori lelkesedésből. A háborúk után a kiüresedő formákat kulturális kezdeményezőkézség nélküli, passzív, jámbor magyarok vették át a császárvárostól: még az építtető főurak és főpapok tettvégya is csak az osztrák művészet jóvoltából teljesült ki.

Az ország újjáépítése során az egyházi-udvari barokk néptől elidegenítő hatását egy időre mérsékeli a munka terheit vállára vevő nagyúr patriarchális gondoskodása, de a népen hamarosan felülkerekedik a mechanikus ünnepi „szenzációkat” szállító katolicizmus, a néppel közvetlen kapcsolatot nem tartó nemzetközi jezsuita műveltség. Bár a magyar főúr vitathatatlan érdemeket szerzett az ország újjáépítésében, Bécs vonzásába kerülve „nem tud többé szabadulni az udvari élet lenyűgöző varázsa alól, feloldva a főváros nemzetközi kultúrájában”, feledi ősei politikai hivatástudatát.²⁷ *A Regnum Marianum* olyan, a fejekbe vert elmélet csupán, „melyben a magyar mult a transcendens államalapítástól kezdve mint egységes, folytonos egész jelent meg, hanyatló korszakok: törökvilág, reformáció a Máriától való elfordulás számlájára kerültek, viszont az ország fennmaradását a magyarok patronájának, minden erény és dicsőség kútfejének kegyelme biztosította.” Wellmann mintha karikatúráját adná uralkodó és nemzet Szekfű által megrajzolt harmonikus viszonyának: a magyarok „igazi barokk loyaltással” állnak az örökösödési háborúban megszorongatott Mária Terézia mellé, aki aztán „érzelmes barokk jelenetekkel, a nemzeti hiúság legyezgetésével” altatja el őket. A magyar állami szuverenitás mélypontjára jut, az uralkodó és a rendek békéje illúzió, amely abszolutista önkényt és vallási ellentéteket takar; a társadalom széttagolódik, és a barokk katolicizmusnak nincs receptje, ami egybeforrasztaná.²⁸

Mindez tökéletes ellentéte a szekfűi 18. századnak. Míg Mályusz a 17. században eleven kultúra naprakész átvételének igyekezetéről s ennek akadályairól, Szekfű egy kultúra aránylag kései, 18. századi átvételéről és életképességéről beszélt, Wellmann Mályusz koncepciójának azt a részét dolgozta ki, amely szerint a 18. századi barokk idegen ráadás volt. Azt állította, hogy a barokk már kiürese-

²⁷ A Domanovszky-féle művelődéstörténet előző, 16–17. századi kötetében Vác Elemér *Két udvar, két főnemesség* című írásában a Habsburg udvarral – ahol „vakító és kápráztató pompa” dívott, hideg és széteső volt a társasági élet – az erdélyi fejedelmek meghitt udvarát állította szembe, mely „a nemzeti léletszemlélet” kialakításáról gondoskodott. (Vác é. n. [1940]: 259–275.) Ez nem volt új ötlet, lásd fenn Pulszky nézeteit a barokknak ellenálló fejedelemségről. Az udvar témáját Wellmann a 18. századi kötetben belüli, *Az udvari ember* című második tanulmányában külön feldolgozta, a fent összefoglalt munkájához hasonló felfogásban.

²⁸ Wellmann é. n. [1941]. A kötet egyes résztémáinak kidolgozói közül hárman (Hermann Egyed, vallás; Pigler Andor, művészet; Haraszi Emil, zene) szintén a magyar földre átlplántált idegen – és kettejük szerint az eredeti talaján már elvirágzó – növényhez hasonlították a barokkot. Társadalom- és politikatörténeti vonatkozásban Ember Győző nézetei árnyalták Wellmann erős téziseit, *A barokk rendi társadalom* című fejezetben. („A formák következetes tiszteletbentartása azonban – legalább eleinte – nem görcsös ragaszkodást leplezett a valóságban tartalmukat veszített ideákhoz, hanem egy élő, sokrétű, színes társadalom tagozódását.”) Ember a rendi állam egységet adó keretét, a familiaritás összefűző erejét látta ott, ahol Wellmann a társadalom széttagoltságát, Mályusz az arisztokrácia és a köznemesség elkülönülését észlelte (Ember é. n. [1941]: 153–151).

dett forma volt, amikor a 18. században importálták, és ha meg is tanulták a magyarok, abban nem volt sok köszönet. A barokk átvétele a Mályusz tézisére építő Wellmann szerint abban tért el más kulturális áramlatok átvételétől, hogy ezúttal nem az eredeti forrásból merítettek és nem önerőből dolgozták fel az új anyagot, hanem osztrák közvetítéssel, „többnyire készen, feldolgozott állapotban” kapták. Mi sem lehetne távolabb Szeffkűnek attól a tételétől, hogy a barokk, „bár elkésve jelentkezik nálunk, mély hatást gyakorol a nemzeti lélekre, és önmaga is átalakul speciális magyar kultúrjelenéssé”, és „lényegében az európai kultúra egy univerzális irányától megtermékenyült formája a nemzeti léleknek”!²⁹

A korszak megalkotásának és a nemzeti történelmekbe való beillesztésének immanens historiográfiai problémái, amelyek nem csak a magyar történetírásban okoztak gondot, helyi színezetet kaptak a magyar történelem 19–20. századi, a félmúlthoz tartozó és aktuális feszültségeitől.³⁰ Ilyen volt a Habsburgok királyságához (és a bécsi udvarhoz) való viszony, vagy a katolikus-protestáns felekezeti kérdés, amelyekről az idézett történetírók még akkor sem tudtak egészen elvonatkoztatni, ha el is mozdultak a felekezeti alapról a magyarság és a barokk viszonyát ábrázolva. Ha azt kutatják, mikor érte el a barokk csúcspontját, a 18. században (ahogy Szeffkű állítja), vagy az előzőben (ahogy Mályusz), akkor nemcsak azt a kérdést feszegetik, hogy importált, oktrojált kultúra-e a barokk, kellenek-e a Habsburgok az átvételéhez, vagy elegendő hozzá az érett befogadóképesség, a belső fejlődés, hanem lényegében a nemzet és a Habsburg Birodalom közti politikai viszony témáját tárgyalják. Míg Szeffkűnél a barokk műveltség a 18. századi békével, a nemzet és az uralkodó közti harmóniával érkezik el, Mályusznál a Habsburg-ellenes küzdelem hevében, a politikai önrendelkezéssel összefüggésben jut tetőpontjára. A vita vallási vonulatát Szeffkű így összegezte: „Mályusz rálépve a barokk alapra, körülbelül az ellenkezőt mondja, [mint] amit én, transzponálva a barokkot a XVIII. századból a XVII-be, katolikusból protestánsba”. Tegyük hozzá: a nemzetközi kutatásban ekkor már ismert témának számító protestáns barokk beemeléseivel Szeffkű – aki a protestáns Bethlen Gábor esetében is felismert barokk vonásokat – lényegesen hozzájárulhatott volna ahhoz, hogy megszabadítsa a vitát a katolikus-protestáns szembenállás terhétől. Ám ezt a következő, őt magát is ördögi körbe záró érveléssel hátrította el: a kiegészítés iránt támasztott igény „eszmetörténeti szempontból jogos, de általános történeti

²⁹ Szeffkű é. n. [1932]: 133.

³⁰ A korszak meghatározása során a történész azzal a problémával szembesül, hogy az idő folyamatában azt hol helyezze el, illetve mihez kezdjen az immár megkonstruált korszakon belüli, egymással együtt élő, egymást követő vagy elvben kizáró változatokkal. A korszakfogalom belső feszültségei miatt előfordult, hogy egy-egy nemzeti kultúra történeti rajza csak részlegesen illesztette be vagy egészen kihagyta a barokkot. Huizinga szerint a holland fejlődés „csak nagyon töredékesen” illett bele a barokk kor sémájába. A barokk terminus átfogó értelmét illetően ő maga is kételkedett, de ez nem akadályozta meg abban, hogy a kor jellegzetességeit sematikusán vázolja, és ezzel vesse össze a holland kultúrát (Huizinga 2001: 14–15). A franciák pedig egyenesen átugrották volna 17. századi történelmükben a reneszánsz és a klasszicizmus közt a barokkot: Klaniczay 1973b: 333–335.

műben, amit írok, a pozitív alkotó barokkot kell tárgyalnom, amikor a protestáns szellem [...] háttérbe szorítva de facto tétlenségre volt kárhóztatva”.³¹ A barokk protestáns változatának kikerülésével lényeges eltérés történt a korszakfogalom magyar adaptációja során. A felekezeti jellegű leegyszerűsítésnek földrajzi aspektusa is volt. Csapodi Csaba, *A magyar barokk* című, a *Magyar Szemle* ismeretterjesztő könyvsorozatában, 1942-ben megjelent munkájában világossá teszi, hogy tud az egységes koreszmény kockázatáról, s arról a vitáról, amely a területi alapon vett európai kultúrkörök számára próbálja lefoglalni a barokkot. E versengés helyett elvben azt tartja fontosnak, hogy elismerjük „egymás mellett több értékes szellemiségnek párhuzamos életét”, de ezeket külön-külön tartja vizsgálandónak; a gyakorlatban pedig már a spanyol–olasz, katolikus restaurációhoz kapcsolódó kultúrából indul ki, hiszen „a magyar barokk gyökérszájai [...] a katolikus megújulás Rómájához futnak”.³² Ilyen és ehhez hasonló döntésekkel egyelőre eldőlni látszott, milyen utat vesz a barokk beillesztése a magyar történelembe.

ÉVSZÁZADOK ÉS TÁRSADALMAK A „NEOBAROKK” SZEMSZÖGÉBŐL

Hogyan hozza létre Szekfű Gyula neobarokk-konceptióját a *Három nemzedéket* kiegészítő, 1934-ben kiadott *Ötödik könyvében*?³³ Kiindulópontja egy művészettörténeti észrevétel: a neobarokk építészet Magyarországon nem tűnt el a 19. századdal. Míg Nyugat-Európa művészete kigyógyult az utánzás betegségéből az első világháború után, a trianoni Magyarországon „nagy számmal előállt középületeink a barokk stílus jegyeit hordozzák magukon.” Ez nem lehet véletlen – a művészettörténeti jelenséget magyarázó szellemtörténész a mélyebb okokat a társadalomban keresi. Mikor azt állítja, hogy a „dekadens” 19. század művészete – értve ezalatt a historizmust – szolgálta utánozta a régi stílusokat, „melyekhez semmi lelki kapcsolata nem volt”, ott már saját történetírói konstrukciójára tekint, mely a nemzedéki hanyatlás folyamatoként mutatja be a magyar történelem előző századát. Az utánzás most a közéletre is rátelepszik: az állandó hódolat, tekintélytisztelet a barokk formák tartalmatlan imitációját valósítja meg; ez a forma- és tekintélytisztelet a mimikri, a hazugság állandósulását eredményezi.

Mindez közismert a historiográfiában, de talán ritkábban gondolunk arra, hogy a neobarokk-konceptió ellenpólusaként Szekfűnél voltaképpen a saját 18. századi barokk-konceptiója szolgált. Ez volt a mércéje, és a 18. századi nagyúrhoz képest a „harmadik nemzedék” hanyatló szellemisége, a közélet „neo-

³¹ Szekfű 1935: 607; Bethlen karakteréről és udvartartásáról: Szekfű 1929: 202–207, levélfírásának („török-barokk”) stílusáról: Szekfű 1929: 159–171.

³² Csapodi 1942: 9–10.

³³ Szekfű 1934: 402–415. A *Három nemzedék* kiegészített változata a *Magyar Történet* 18. századi részének első és – a Mályusszal, Domanovszkyval folytatott vitára a jegyzetanyagban reflektáló – második kiadása között jelent meg.

barokk” emberei és jelenségei csak rosszul vizsgálhattak. Sarkítva: ezt fejezi ki a kisbetűvel vagy nagybetűvel írt tekintély közti különbség. Szekfű barokkja és neobarokkja szétválaszthatatlanul összefonódott abban a kritikában is, amivel Németh László mindkettőt illette.

Németh már a *Magyar Történet* szóban forgó kötetének megjelenésekor – tehát még a *Három nemzedék* kiegészítése előtt – kifejtette Szekfű 18. század-konceptiójának kritikáját, amely egyszerre vonatkozott a történészre és a közéleti szereplőre. A történetst nemcsak a felvilágosodás lekicsinyléséért marasztalta el, hanem azt is felvetette, hogy Szekfű történeti munkája és közéleti-ideológiai szerepvállalása között áthallás van, a 18. századi barokk-kép a „mai barokkot” védi. Németh szerint két „nagyszabású moratóriumról”, „haladékról”, akkoriról és mostaniról van szó: a 18. században „a rendi társadalom engedélyezi magának az emberiség buzgását, s a hatalom kap haladékot a retorika jóvoltából az erkölcstől”, míg a jelenben Bethlen István miniszterelnök tesz szert a szekfűi retorika közreműködésével haladéokra. Ebben a hazugságban Szekfű a tolmács szerepét tölti be a „lélek” és a „nyelv” között.³⁴

Németh László tehát már akkor használja a „mai barokk” kifejezést, észlelve a szekfűi 18. század és a közéleti szerep közti összefüggést, mielőtt Szekfű a maga „neobarokk” fogalmát kidolgozná az *Ötödik könyv*vel kibővített *Három nemzedék*ben. Ennek megjelenése után Németh kapott az alkalmon, hogy kijelentse: a „neobarokk” kifejezés, amiért „annyiszor és annyian magasztalták már Szekfűt”, voltaképp a saját találmánya – és szíve joga, hogy visszavonja, miután szlogen lett belőle. Másrészt Szekfűre újabb alakoskodást igyekezett rábizonyítani, azt állítva, hogy az *Ötödik könyv*ben kifejtett társadalombírálat mögött nem a történész valamiféle „damaszkuszi fordulata” áll, mint azt sokan képzelik, hanem az önigazolás igyekezete. Németh most bővebben kifejti a Szekfűvel szemben korábban felhozott vádjait: abban, hogy a Trianon utáni „hanyatlás neobarokk formát öltött”, Szekfű is vétkes, a Mária Terézia-kor megépítésével ő is egy régi kultúra feltámasztásához fogott, akárcsak az általa dekadensnek mondott építészet. A bírálat azonban újabb témával bővül, Németh szerint Szekfű a „neobarokról” szóló új értekezésével, tetézve a hazugságot, magának keres alibit: „idejénvalónak látja, hogy amit csinált, bekaparja; ő tolja el magától, ő bélyegzi meg a neobarokk társadalmat, a konstruktőr szerepéből a kritikuséba, a felelősségből a felelőtlenségbe csapva át.” Németh úgy véli, a nagybetűs és a kisbetűs tekintély szembeállításuk voltaképp arra a kritikára felel, amit ő fogalmazott meg a két korszak hasonlóságának kimutatásával. Németh szerint Szekfű sorai közt ez olvasható: „azzal a barokkal nem ezt a barokkot védem”. De Szekfű számára nincs kiút, hiába teremtett kontrasztot a korszakok között, hisz a Tekintély idealizálása „maga is neobarokk” jelenség.³⁵

³⁴ Németh 1992a: 500–502; Erős 2000: 40.

³⁵ Németh 1992b: 996–997; Gergely 1983: 48–49, 58–60. A közéleti szerepet álcázó történészi munka témája Szekfű és Mályusz barokk-vitájában is előkerül: „könyveimet [Mályusz] valami

Az *Ötödik könyv*ben megnyilatkozó történész tehát – legalábbis Németh szerint – megbíráltból bírálóra lépett elő, magához ragadta ellenfele fegyverét, akit odáig nyilvánvalóan nem követhetett, hogy a két korszak között a hatalomnak adott haladék alapján párhuzamot vonjon – helyett szembeállította őket, a múltban példát, a jelenben silány imitációt látott, s a hazugságot az utóbbi számára tartotta fenn. Németh szerint Szekfűnél nincs szó fordulatról: ha „egész munkásságába” illeszti be az *Ötödik könyvet*, láthatóvá válik „a visszahúzódt, de fel nem adott rendszer”, ennek részeként pedig érintetlen marad az idealizált 18. századi magyar barokk.

Érdeemes arra is felhívni a figyelmet, hogy Szekfű a neobarokk építőművészet kritikájától a neobarokk társadalom megrajzolásáig hasonló utat járt be, mint amilyen a barokk művészettől a kultúrtörténeti korszak megalkotásáig vezetett a szellemtörténetben. Úgy tűnik, Szekfű a 20. századi történelmen ahhoz hasonló műveletet ismételt meg, amelyet a 18. századin már véghezvitt. A neobarokk társadalom képeinek létrehozásában a modernitás historizáló szcénájaként jelenlévő épületeken túl az a kritika is befolyásolhatta, amit a neobarokk művészet – a forma felélesztése – más kortárs szerzők részéről kapott, és amely már a 19. század végén sem volt ismeretlen.³⁶

Nem egyedül ő kezelte a neobarokk építményeket a társadalom kiüresedett formáinak jelképeiként. Farkas Zoltán, a *Nyugat* művészeti kritikusa, 1930-ban a szegedi Dóm téri építkezéseket a történelmi stílus ismétlésének korszerűtlensége miatt támadta: „egy hamisan értelmezett történelmiség alapján állva a jelent mindig a multtal szeretik kendőzni, holott az igazi történelmiség nem a tradíciók tunya ismételtetése, hanem a kor lelkéből spontán fakadó új formák megteremtése”. Az árkádok alatti „szoborpantheon” régi templomok kerengőit próbálná utánozni, „az elmúlt századok történetét az elmúlt idők sajátos nyelvén ma feljegyezni. Így a mi szegény szobrászainknak, akik saját magukat sem tudják stilizálni, romanizálni, gótizálni kellett, renaissance-osdit, barokkosdit játszani, amíg végül kényelmesen torkolhattak bele a mai neobarokkizálásba”.³⁷

Habsburg-párti, legitimista, katolikus vitairatnak nézi, mely elé én nagy ügyességgel építetek tudományos kulisszát.” (Szekfű 1936: 381.)

³⁶ A szekfűi neobarokk-koncepció előzményeként ismert Weis István szociológiai munkája (Gyáni-Kövér 2003: 190.), amely szintén szóvá teszi a látszatértékeket, a hamis tekintély iránti tiszteletet. A „gipszoromzatú és palotákat mímelő bérházak” kritikája: Weis 1930: 200–201. – Arra, hogy a historizmus művészetével szembeni, 19. század végi kritika még az 1930-as években is él, példa Ybl Ervin már idézett írása *Az ezeréves Magyarországból*: „A mult század kilencvenes éveinek végén azonban építészeink jelentékeny gárdája Magyarországon is a történeti stílusok alkalmazása ellen fordult. Az építészeti stílusmegújulás nálunk azért volt különösen kényes, mert a törekvések új magyar formanyelv alapításának kérdésével függtek össze.” (Ybl 1939: 767–768.) A historizmus irányzatait épp a letűnt korok birtokba vétele miatt szokta elmarasztalás érni: önálló nyelvet nem tudott kifejleszteni, csak ismételte a régi stílusokat, a reprezentációs-legitimációs igényeket szolgálva „jelentéskényszerben” élt. (Németh 1993: 17–18.)

³⁷ Farkas 1930: 731–733. Farkas Zoltán 1929 és 1940 közt más, a *Nyugatnak* írt műbírálataiban is támadja a meghosszabbodó neobarokkot vagy általában a historizálást. Az 1940-es lakberendezési kiállítás ismertetése szinte Bárdos Artúr kritikájának szavait visszhangozza (vö. 6.

Szekfű bírálatának rokonait megtaláljuk a Domanovszky-féle művelődéstörténetben is, ahol Bierbauer Virgil a historizmus építészetéről, Lyka Károly az iparművészeti neostilusokról írt. Bierbauer a kulissza, a homlokzat hazugságát veszi célba: a homlokzat hazugsága (az „álpompa”) takargatja a silány épületbelső, tervező és építető nem érez felelősséget a beköltözők iránt. Lyka szerint a 19. századi „felszínes stílus-értelmezés, amely a reprezentációra vetette a súlyt, nem volt tekintettel a gyakorlati célokra, nem meghitt otthont, hanem előkelőséget színlelő intérieurt alkotott.”³⁸ Mindezt a kortársak észre sem vették, mert „történeti stílusokhoz szokott szemük éppen azt vélte mindebben láthatni, ami a valóságban hiányzott belőlük: a művészeti stílust.”³⁹

A Szekfű társadalomrajzában megfogalmazott kifejezés életképességét jelzi, hogy a „neobarokk” a művészetben túli jelenségekre is használható lett, hasznos kritikai eszközzé vált a közéleti tekintélyelvűséggel szembeni ironizálásban. Bálint György egy cirkuszi előadás apropóján jegyzi meg a *Nyugat*-ban az idomárnak engedelmeskedő lovak produkciójáról: „A tisztelet, az udvariasság, a szolgálatkészség lovas szobrai. Neobarokk lovak és ez nagyon elszomorító. A nápolyi múzeum félelmes római bronzlovaire kell gondolnom. A neobarokk ló még a neobarokk embernél is kínosabb látvány. Miért kényszerítik őket ilyen lóhoz méltatlan mutatványokra?”⁴⁰ A *Nyugat* egy irodalmi kritikájában – Németh László technikájára emlékeztető módon – fonódik össze a barokk és a neobarokk témája. Kósa János fejti ki Gálos Rezső Amade Lászlóról szóló könyvéről: „Hőse a legjellegzetesebb barokk-költőnk. [...] A magyar irodalomnak aligha van még egy alakja, aki alkalmasabb lenne a szellemtörténeti tipizálásra, aki jobban magán hordaná kora betegségeit és erényeit.” A szerző azonban nem érti a barokkot és Amadét: „nem teszi magáévá a szellemtörténeti iskola munkamódszerét. Ezért nem tud (talán nem is akar) a barokk lényegéhez férközni, amivel pedig szívesen foglalkoztak német és magyar történészek. Ő távol áll a 18. század szellemétől.” Kósa inkább neobarokk jelenségnek látja a szerzőt, akárcsak „azt a túlzott figyelmet is, amit a jelenlegi kultuszminiszter történetírói munkásságának szentel. Amade életét írva miért kell Hóman Bálintnak a magyar koraközépkort tárgyozó munkáira hivatkozni? A neobarokk lelkesedés azután olyan kitételekre ragadja, amit pozitivista józanságával utóbb megbán és visszavon.”⁴¹ A szöveg annak tanújele, hogy megindult a két fogalom közti adok-kapok, villódzás, ideoda pattogás.

jegyzet): „Ki volna megmondhatója, hogyan lehet egy körvonaláiban és szerkezetében célszerűségi megfontolásokat szolgáló mai karosszékre barokk díszítvényeket erőltetni? Mi keresni valójuk van ezeknek a mai világban?” (Farkas 1940: 483.)

³⁸ Bierbauer é. n. [1942]: 578–584; Lyka é. n. [1942]: 604–607.

³⁹ A historizmus „formai és tartalmi elavulása, diszfunkcionálissá válása” témájában vö. Hanák 1988: 30–31, 50–51. A neoreneszánsz ház kényelmetlenségéről, funkciótlanágáról: uo. 49–50. (A történész itt voltaképp átveszi a bírálatot, amit már Bierbauer megfogalmazott.)

⁴⁰ Bálint 1938: 198.

⁴¹ Kósa 1938: 70–71.

A fenti példák azt mutatják, hogy Szekfű vagy Németh neobarokkal kapcsolatos nézeteinek megvannak a rokonai egy tágabb publicisztikán belül. Szekfű esete azért speciális, mert a neobarokkot – melyről művészeti értelemben sokan beszélnek – a művészeti és a társadalmi forma közti analógiával élve egy társadalomrajz metaforájává alakítja át, ezt pedig történetírói rendszerébe illeszti. Úgy tűnik, csapdát állít magának, amikor – könnyű kézzel felvázolt – 18. századi barokkját a neobarokkjával ütközteti. Sőt a barokk témájának újraaktualizálásával talán akarva akaratlanul az általa megrajzolt barokkot is csapdába ejti. Németh Lászlónak nem nehéz fogást találnia rajta. Kettejük vitája azt a dilemmát dokumentálja, hogy vajon kontraszt vagy hasonlóság van-e a barokk és a neobarokk között. Megkockáztatható, hogy a barokk ebben az időben neobarokk burokba került, mert hirtelen túl vékony lett a határvonal a kettő között, a neobarokk eltakarhatta a tekintetek elől az eredeti barokk értékeit. A lelkesedés és az elutasítás nemcsak egyes korokra, hanem korok egész sorozatára is kiterjedhetett: a személyes preferenciái szerint tájékozódó történeti gondolkodás egyes korszakokat kiválogat és láncot fűz belőlük – miközben másokat elhanyagol –, s így végül hiányos képet állít elő a történeti folyamatokról. Mályusz ezt a hibát kívánta korrigálni Szekfűnél: „ugyanis a korszakoknak vagy világnézeteknek egymással párhuzamosan futó két fejlődési vonala közül a középkor-barokk-romantika-neoromantika – ezt ő neobarokknak nevezte – láncolatnak adta az elsőbbséget a renaissance-felvilágosodás-liberalizmus sorával szemben.”⁴²

EGY BAROKK HŐS BUDAPESTEN

Ha a neobarokk fogalma, abban az értelemben, ahogy bírálói használják, az egyszer már elmúlt, meghaladott, kiüresedett formák, jelenségek modern kori viszszatérésével és megcsontosodásával kapcsolatos aggályra utal, vajon ez az aggály elhárítani igyekszik-e a barokk felelevenítésének egyéb – a neobarokktól különböző – módzatait is? Van-e másfajta híd is a barokk és a modernitás között? Lehetséges – hisz az 1930-as években még hat a wölfflini „örök barokk”-elmélet.⁴³ Ahogy Halász Gábor írja 1939-ben: „Ma már művészettörténeti közhely, hogy a barokk és továbbfejlődése, a rokokó, nem egyszeri stílusirányok voltak, hanem visszatérő fejlődési fokozatok a művészetek életében. [...] A barokk mindenütt a tenyészet győzelme az egyensúly felett [...]. Barokkizálni annyi, mint megmámorosodni a lehetőségektől, élet, halál, sors, metafizika nagy kérdéseit,

⁴² Mályusz é. n. [1942]: 48–49. Hasonló szelektivitást mutatott ki Hevesi András a *Nyugatban* Babits egyéni múltképéről, *Az európai irodalom története* kapcsán: „Annyi bizonyos, hogy Babits nem nagyon szereti a tizennyolcadik századot, amikor Európa francia és majdnem egységes volt, nem szereti Voltaire szellemét. [...] Ha megvalósul Babits Európája, kissé germán, mindenesetre gótikus és barokk jellege lesz”. (Hevesi 1936: 461.)

⁴³ Eugenio D’Ors 1935-ös művében (*Du Baroque*) beszélt ismét „örök barokkról”. Klaniczay 1985a: 239.

szenvedélyeket kifejezni akarni a kövek, színek nyelvén”.⁴⁴ Szerb Antalnál a szeretetteljes irónia hangja szólal meg, mikor budapesti „marslakójának” megmutatja a Batthyányi téri Szent Anna templomot: „A választottak édes titka. Elmegyünk mellette és cinkosan összerosolygunk: mi tudjuk, hogy ez a legszebb épület a Városban. Tornyán a Habsburg retek, amely Spanyolországban, Burgundiában, Ausztriában és itt egyazon formanyelven dicséri az Urat, áhítatos királyok Istent. Pár év múlva már mindenki tudni fogja a titkot és mi kénytelenek leszünk valami más épületet tisztelni.” Aztán egy gyors fricska a modernitásnak: „Talán a pasaréti templomot, amely addigra már régimódibb lesz, mint a Szent Anna temploma.”⁴⁵ Annak a korok közti, anakronizmusokat is kísértő kalandozásnak, amely a 20. századi író számára kultúrtörténeti anyagot biztosít, s az írásmódra és a hőstípusra nézve is mintát ad, Szentkuthy Miklós – Szerb és Halász szellemi társa – lett a mestere.

Szentkuthy első regényében barokk lelkületű lényt varázsolt a húszas évek Budapestjére. A korszak ábrázolása során olyan társadalmi jelenségeket is bemutatót, amelyeket Szekfűvel „neobarokknak” nevezhetnénk. De ennél jobban nehezen kapcsolhatnánk össze a *Barokk Róbert* című, 1927-ben írt regényt két fogalmunk magyarországi történetével, s nemcsak azért, mert a maga korában kiadatlan maradt. Szentkuthy nem a 18. századi magyar barokk szekfűi miliőjét idézi fel, hanem az egyetemes kultúrtörténetbe – egyrészt a kora újkor udvaraiba, tágabban érve, a wölfflini barokk típus örök világába – kalauzol. A mű születéséről utólag elárulja, hogy Wölfflin olvasásának hatására kezdett hozzá – talán Wölfflin univerzalizmusából merítette az ötletet, hogy a barokk hős- és személyiségtípust a 20. századra helyezze át.⁴⁶ Ez az átültetés szempontunkból már csak amiatt is érdekes, mert Szekfű néhány évvel e mű megírása után figyelmeztetett a barokk és a modern közti szakadásra – vagyis arra, hogy a régi korok formái a régi szellemnek vagy léleknek adekvát (akkor modern) kifejezői voltak, míg a régi forma másolása csupán tartalmatlan utánézés lehet. Németh László lesújtó kritikájában

⁴⁴ Halász 1981b: 165.

⁴⁵ Szerb 1935: 24. Lásd még Halász 1935-ös esszéjét Óbudáról (ahol maga is élt). A kastély és a kiscelli templom („mely csak legújabbban, a barokk fölfedezésével kapja meg a megillető tiszteletet”) kapcsán szekfűi hangulatban szól a gondoskodó főúri családról, a Zichy grófokról. Miután a református és a zsidó lakosság épületeit is szemrevételezi, az egymás mellett élő helyi jogszokások, hagyományok méltatásával a búcsúzó rendi társadalomnak állít emléket, melyben az ellentétes erők még egyensúlyba kerülhettek, ahogy „Óbudán a házacsák és a barokk-kastély, a szükséges szegénység és az illó fényűzés” megfér egymás mellett. A modernizálódó Buda és Pest mellett Óbuda lemarad, álomba merül, „de hajnal reménye nélkül, az igényesebb és hivalkodóbb múlt is”. (Halász 1988a: 1180, 1183–1186.) Vö. Szerb Antal Halász iránti gesztusát az Óbudáról elköltözött zsidókról szólva: „Óbudán nem maradt zsidó, Óbudán csak Halász Gábor lakik, a remetelelkű esszé-író.” (Szerb 1935: 23.)

⁴⁶ Szentkuthy 1988: 57–58; a barokk iránti érdeklődésének kezdeteit több motívum magyarázza. 1925-ben szentévi zarándoklaton járt Rómában; a szellemtörténeti irányzatban való, Szerb Antallal közös elmélyülés során megismerte Herbert Cysarz művét, a *Die deutsche Barockdichtungot* (vö. Bán 1962. 20–21); T. S. Eliot és a Bloomsbury kör iránt érdeklődve jutott el az angol barokk költészethez; hallgatta Horváth János egyetemi előadásait: Szentkuthy 1988: 244–247, 260–261, 265–267, 283–292.

nagyon is lehetségesnek tartotta barokk és neobarokk belső rokonságát, és magát Szekfűt „barokk embernek” nevezte. Átvihető-e tehát a barokk a modernbe, és milyen árat fizet, aki ezzel próbálkozik? Mi a helyzet Szentkuthynál?⁴⁷

A regény hőse az érettségi előtt álló gimnazista, Róbert, Dr. Barokk Fülöp pénzügyminisztériumi osztályvezető fia. Ahelyett, hogy szorgosan készülne érettségijére, képzeletében két véglet, ha úgy tetszik, a barokk két véglete között csapong: az erotika és a katolikus aszkézis között. Bár fantáziája hol az egyikben, hol a másikban merül el, a jelenkor valóságában mindkettő elérhetetlen marad; így bukdácsolnia kell mind a kettőben. Ezt az őrlő dilemmát egy másik dilemma keresztezi: a jelenkor és a hősi, művészi korok közti ingadozás. Az erotikus és vallásos vágyakozás egyaránt bőséges tápanyagot talál a régi korokban, míg a jelenben élő kamasz számára mindkét vágy megvalósíthatatlan – a forrongó reneszánsz-barokk művészszeni vagy a vallási tébolyban égő hitvalló szerepe a modern Budapesten az anakronizmus és az aránytévesztés miatt kiábrándítóan megmosolyogtató. Róbert előtt a múlt korok hősi szerepei utáni vágyakozás két, egymástól is elágazó útja nyílik meg: a középkortól a barokkig terjedő idő keresztény szentjeinek kegyes példájával az udvari festők, hercegek mondénsága áll szemben. Még a barokk világán belül is választás előtt áll: Szent Alajost kellené eljátszania a kongregáció ünnepélyén, de Rubens jobban érdekli. „Ha Szent Alajost játszánám, szakítani kellene a kövér, meleg flamand asszonyok aktjaival.” Az ellentétek olykor egyetlen mondaton, egyetlen látomáson belül is találkoznak: a megkísértett Szent Antal „bal kezével átölel egy rubensi aktot”. Barokk Róbert végül is hiába ró magára súlyos penitenciákat, például azzal, hogy Kőbányáról gyalog megy haza a távoli Budára, ha egyszer a családi fészekben kakaóval és kaláccsal várják. Nem sikerül semmi, csak az érettségi.

Ha a *Barokk Róbertet* az említett kettősségek határozták meg, később újabb kettősségek, elágazások nyílnak Szentkuthy életművében: *Az egyetlen metafora felé* című kötet meditációi (1935) a „ki legyek én?” kérdését járják körül. A választás lehetősége itt nem játék: sors nélküli tobzódás a lehetőségekben. Az önazonosság kiterjeszhetősége egyben hiánya és akadálya is annak. A *Szent Orpheus breviáriuma* első részének Casanováról szóló „szentolvasmányában” (1939) újra elhangzik, amit már a *Barokk Róbert* felvetett: „Csak a katolicizmusban lehetséges Loyola szent Ignác és Don Juan kísérteties közelsége”, a casanovai lélekben fér össze „a barokk hermelin és a toledói (Greco-stílusú) önkínzás”. A „barokk pompa és sivatagi szikárság” ellentmondása Casanova esetében nem hazugság; őt voltaképp „a civilizáció önellentmondásainak [...] teljes, tárt tüdővel való vállalása, bátor és győztes igenlése” teszi nagyszerűvé, az, hogy „a civilizációnak éppen hazugságát teszi egészségévé, sportjává”. Hogy Velencében Casanova maszkot visel, az „logi-

⁴⁷ Érdekes lenne megvizsgálni, hogy a barokk művelődéstörténeti korszak gyanánt való megragadására és a magyar történelemben való kronológiai elhelyezésére tett, fent ismertetett kísérletek hogyan hatottak a wölflini tipizálás népszerűségére – háttérbe szorították vagy valamiképpen kereszteződtek vele?

kus betetőzése a civilizációnak, mint önellentmondások igenlésének. Ez a kultúra: álarc kultúra, a tizennyolcadik század valósága, a maszk valósága”.⁴⁸

Szentkuthy stílusát, szemléletét elemzői gyakran kötötték a barokkhoz. Babits a *Prae* bírálatában a „magyar Joyce” művének „rettenetes barokk stílusát” kifogásolta, Halász Gábor a modern regény formáját romboló, a barokk regény „modern újratерemését tudatosan” megkísérlő írói kudarcnak tekintette kísérletét. (Halász mind a *Prae*, mind *Az egyetlen metafora felé* kapcsán kijelentette, hogy Szentkuthy gondolkodásának lázas erőfeszítései, áradó gondolatai nem találtak rá a kellő *formára*.⁴⁹) 1984-ben, a *Szent Orpheus* újrakiadásakor a fülszöveg – mely fülszöveghez illően didaktikus volt – már azt sugallta, hogy az életműben összhangba került barokk és modern: Szentkuthy ez is, az is, mint aki valami dialektikus ellentétet halad meg.⁵⁰ Ő lenne tehát az, aki a magyar irodalomban a barokkot áttemelte a modernbe?

Az írói tett méltatása helyett ismét a személyiség és az álarc témájára érdemes felhívni a figyelmet. A barokk kedvelt referencia és ihletforrás marad Szentkuthy hatalmas életművében, hosszú életpályáján, írói kalandozásaiban – melyek során a választás dilemmái gyakran szerepjátékban oldódnak meg. Túl „a neobarokk társadalom” korán, az 1980-as években megfogalmazott „nyilvános életgyónásában” – ágostoni vallomásaiban avagy casanovai emlékiratában – előszeretettel hangsúlyozza életének barokkos szélsőségeit. „Bennem van a spanyol katolicizmus, spanyol barokk művészet, halál, örület minden tüze, fantasztkuma, ugyanakkor nagyszerűen érzem magam, ha diszkrét angol hűvös gentlemanként viselkedhetem”, mondja életinterjújának összegzésében. A *Barokk Róbert* által mintegy az életmű alaptémáiként előre jelzett feszültségekből végül a teljességet megközelítő játék lesz. „A feszültségek úgy keletkeznek bennem – és gyakran úgy is oldódnak fel! –, hogy színész-természetű vagyok, és minden szerepet átélek.”⁵¹ Az álarc (egy barokk álarc?) viselése így lehet ismét igazság, távol attól a hazugságtól, amelyet a társadalomkritikaként alkalmazott neobarokk-fogalom a külső forma és a belső tartalom szembeállításával ragadott meg.

Maga az életmű a barokk 20. századi magyar recepciójának egyedi példája, s abba nehezen illeszthető be. Szentkuthynál ugyanis az individuumon, az alkotói énen és szerepeken belülre kerültek azok a feszültségek, amelyeket a barokk kompozíció és korszak jellemzőinek volt szokás tartani a művészet- és művelődéstörténetben; másrészt a barokk nem „neobarokkos” külsőséggként tért vissza nála, hanem eleven lélektani és művészi motivációként.

⁴⁸ Szentkuthy 1973: 30–31.

⁴⁹ Babits 1934: 179–180; Halász 1934: 276–277; Halász 1981c: 769.

⁵⁰ A *Szent Orpheus breviáriuma* fülszövege 1984-ben: „Szentkuthy Miklós barokk író, ha képei burjánzásait, gondolatai indaszövevényét, asszociációi sűrű, buja tenyészetét, szemlélete grottagroteszk leleplező fíntorait tekintjük. De egyszersmind a legmodernebb, huszadik századi író is, ha desztillált következtetéseit és ítéletmondásait, az élet, a valóság logikai szubsztanciákra való lebontását vesszük figyelembe.”

⁵¹ Szentkuthy 1988: 678–681; a maszk témájához vö. Rugási 1992: 131–143.

ÚJRATÁRGYALÁSOK

1976-ban, a magyar barokk-kutatás keresztmetszetét adó, francia nyelvű tanulmánykötet párizsi könyvbemutatóján Klaniczay Tibor visszatekintett az 1945 óta eltelt harminc év alatt a tudományterületen lezajlott átalakulásra. A háború utáni első évtizedben – mint mondja – a marxizmus által elutasított, talajt vesztett szellemtörténettel a barokk kutatása is odaveszni látszott. Csak 1956-tól kezdődhetett meg a „barokk rehabilitációja, s annak kimutatása, hogy a barokk fogalmának az alkalmazása nemcsak a szellemtörténet, hanem más elméleti megközelítések, s közöttük a marxista felfogás jegyében is lehetséges és szükséges”.⁵²

Klaniczay *A magyar barokk irodalom kialakulása* című 1960-as tanulmányában – mely az általa szerkesztett, négy évvel később megjelenő új irodalomtörténeti szintézis előmunkálatának számít⁵³ –, kettős célt tűzött maga elé: az irodalmi barokk stílusjegyeinek ismeretében megállapítani magyarországi történetének szakaszait, illetve kijelölni a barokk társadalmi hátterét, akkori kifejezéssel élve: „osztálybázisát”. A módszer, mely a formák történetét a társadalomtörténettel ötvözte, olyan eredményekkel járt, melyek a két világháború közti viták vonatkozásában is érdeklődésre tarthatnak számot. Periodizációjában Klaniczay elvetette a homogén korszak elképzelését (amit a szellemtörténeti beállítottságtól való távolságtartása is indokolt), és számolt a stílus fokozatos elterjedésével, más formákkal való együttélésével. Hosszú, a 17. század közepétől mintegy száz éven át tartó korszakot vázolt fel, amit alszakaszokra bontott.⁵⁴ Két főperiódusa közül a 17. századit tekintette a magyar irodalmi termés szempontjából értékesebbnek, míg a 18. századit hozzá képest szürkének tartotta: az „egyre anakronisztikusabb rendiségben megrekedt és a Habsburg-uralommal összeforrott XVIII. századi magyar barokk vagy az osztrák birodalmi barokk egyszerű függvényévé vált, mint az arisztokrácia és a jezsuiták kultúrája, vagy pedig provinciális szintre [...] süllyedt”.⁵⁵

Ezzel a periodizációval, legalábbis az irodalomtörténet szempontjából, Mályusz oldalán szaporodtak az érvek, már ami a Szekfűvel folytatott régi vitát illeti.⁵⁶ De míg Szekfű annak idején úgy látta, hogy vitapartnere a korábbi datálással

⁵² Klaniczay jóval a fent idézett 1960-as tanulmánya előtt, már a Zrínyi Miklósról írt monográfiájában foglalkozni kezdett a barokk problematikájával (Klaniczay 1954). A *Le Baroque in Hongrie* című kötet (Klaniczay–Varga: 1976) kapcsán írt esszéje: Klaniczay 1985b; Angyal Endre *Barock in Ungarn* című könyve (Angyal é. n.), amit Klaniczay az első irodalom- és művészet-történeti szintézisként említ, „1945-ben, közvetlenül a háború után jelent meg, s ezért nem válhatott kellően ismertté”. Klaniczay 1985b: 271. E művet szempontunkból különösen érdekessé teszi, hogy kitekint a barokk romantikában és néphagyományban való továbbélésére (Angyal é. n.: 120–130.).

⁵³ Klaniczay 1960; Klaniczay 1964.

⁵⁴ A tanulmányban még 1640 körül indítja a korszakot, *A magyar irodalom történetében* már egy 1600 körül kezdődő korai szakasszal dolgozik, mely egybeesik a késő reneszánszsal (a manierizmussal).

⁵⁵ Ezt a felosztást később korrigálták a 17. és a 18. század közti folytonosságra utaló építészettörténeti érvek (Voit: 1971) elfogadva: Klaniczay 1973c: 421.

⁵⁶ Utalás a Szekfű–Mályusz vitára: Klaniczay 1964: 118; Klaniczay 1985b: 271; Tarnai 1960.

egyszerűen „katholikusból protestánsba teszi át” az ő mondanivalóját, a társadalmi összefüggéseket kereső Klaniczay voltaképpen felülírta a barokk-értelmezés felekezeti konnotációit. A barokk kiindulópontját az ellenreformáció intézményeiben látta, de társadalmi háttérét már az egyházi intézményeknél tágabban mérte fel, és a kései magyarországi feudalizmusban ragadta meg. Mivel az irodalmi barokk stílus a feudális uralkodó osztályra vallási különbség nélkül jellemző – nemcsak a katolikus főurakhoz, hanem a protestáns nemességhez is köthető –, igazoltnak tekinthető a protestáns barokk létezése. (Sőt a társadalmi rétegek szerinti vizsgálódás a barokknak egy polgári és egy paraszti-népi változatát is felszínre hozza.) Nemzetietlenségről pedig szó sem lehet, ha kezdetben a barokk a hazai „alkotó arisztokrácia” szükségleteit fejezi ki: „Végleg el kell vetni tehát azokat a nézeteket, melyek szerint a barokk irodalom Magyarországon valamiféle idegen import, kozmopolita irány vagy a Habsburg-expanzió függvénye. A főúri réteg szerepének mérlegelésében a nemzeti szempont helyett a politika „haladó tendenciáinak” elve lesz a kritérium, de ez – bevallottan – nem könnyíti meg a sommás ítéletalkotásokat.⁵⁷

⁵⁷ A művészettörténetben az 1956-os összefoglalás, illetve ennek átdolgozott, 1961-es újrakiadása közti eltérés jelzi a barokkal kapcsolatban használható hang változását. A köztörténeti kitekintések az akkori történelemlkép elemeit (elavult feudális termelési viszonyok, Habsburg gyarmatosítás, katolikus reakció, elidegenedő arisztokrácia) idézték, de az 1961-es változat újdonságot hozott, mert Garas Klára kutatási eredmények alapján kimondottan cáfolta a 17–18. századi magyarországi művészet elapadásának, a barokk idegenségének tételét, sőt protestáns hatással számolt. (Garas 1956: 327–330; vö. Garas 1961: 371–374.) A Galavics Géza általi összefoglalás már elhagyta a fenti ideologikus hivatkozásokat a nemzet, a dinasztia és a katolikus egyház viszonyának témájában. (Galavics 1983: 215, 243–244, 254, 269.) A történetírás az irodalomtörténethez hasonló utat tett meg, amennyiben a barokk szellemtörténeti elemzésének elutasításától odáig jutott, hogy a fogalmat a művelődéstörténeti elemzésben újra alkalmazta. A Szeffkú felfogása körüli egykori vita és a marxista álláspont bibliográfiáját közölte Kosáry 1954: 26–29. („A magyar marxista irodalom [...] a szellemtörténeti irányzatot az ellenforradalmi korszak rendszerét alátámasztó, polgári történetírás olyan jelenségeként tekinti, mint amely alkalmas eszközül szolgált mindazoknak, akik a gyarmati és feudális elnyomás és az ezek elleni küzdelmek alapvető kérdéseit akarták elkendőzni.”) Az 1960-as évek egyetemi tankönyvében a barokk csak művészeti értelemben kapott egy szűkszavú utalást. (H. Balázs–Makkai 1962: 441–442.) Kosáry Domokos az 1980-as évekre újragondolta a barokk fogalmát és a művelődéstörténeti korszak periodizációját. A Klaniczay és munkatársai által megfogalmazottakhoz hasonló következtetéseket vont le a periodizáció, a barokk és a nemzeti kultúra stb. vonatkozásában, és szintén számolt a korszakon belüli árnyalatokkal, a kultúra társadalmi rétegződésével. (Kosáry 1980: 37–40, Kosáry 1989: 764–770.) A szellemtörténeti paradigma nála is avítottnak minősült: mint írta, már nem fenyegetett az a veszély, hogy „a valóságot feje tetejére állítva szellemi kategóriák önmozgásából próbálja bárki a társadalom fejlődését levezetni”. (Kosáry 1985: 38.) (Vö. a szellemtörténet, illetve a wölfflini inspirációjú teoretikusok fölötti ironizálást másutt is: Bán 1962: 10–11; Klaniczay 1964: 118.) Viszont megmaradt a régi probléma: „jogunk van-e a művészettörténettől úgy átvennünk egy stílusirányzati kategóriát, hogy az végül, széles értelemben már a gondolkodás, az ideológia síkjára is kiterjed”. Kosáry ezzel lényegében azt az extrapoláló módszert mérlegeli a művelődéstörténetbe áttéve, amit egykor Horváth János és Szeffkú Gyula is alkalmazott, és megkockáztat egy *igent*: a fogalom alkalmas arra, hogy a felvilágosodás előtti korszak „saját tartalmát és jellemzőit pozitív formában” kifejezzük, megengedi ezt a korabeli egyházi ideológia szervezetsége, átfogó jellege. A barokk kategóriájának használhatósága közel egyidejűleg Klaniczayt is foglalkoztatta: Klaniczay 1985a.

Az 1960-as évektől tehát az irodalom- és művészettörténetben, majd a történettudományban olyan barokk-értelmezések jöttek létre, amelyek sokban módosították a két világháború közti viták alapállásait. Az 1964-es irodalomtörténeti szintézis jelentőségét 1976-ban így látta Klaniczay: „a magyar irodalom 1600 és 1750 közé eső korszaka már egyértelműen mint a barokk korszak irodalma került bemutatásra, s ezzel végképpen jogaiba iktatódott a barokk a magyar tudományban”.⁵⁸ Valami tehát végképp – vagy legalább hosszú távra – eldőlt: a barokk korszak kanonizálódott. Ez a tudományos teljesítmény azonban nem egykönnyen számolta fel a korszak művészetének akkori népszerűtlenségét. Miért nem népszerű a barokk? – kérdezik ekkor többen, és a válasz kézenfekvőnek tűnik: az udvari világ emléke és a neobarokk burkolat egyaránt akadályozhatja elfogadását. Bán Imre a lebecsülés egyik okának azt látja, hogy a 19. század végén „az európai fejedelmi udvarok vélt vagy valóságos nagyhatalmi önérzete a pompa és a reprezentáció formájául nem választhatta a mértéktartó, lényegében polgári ízlést sugárzó reneszánsz művészetet”, hanem csak a barokkot, amit aztán a nagyburzsoázia is átvett.⁵⁹ Gerő László 1964-ben elismeri az osztrák barokk importról, hogy „számos művészi alkotása idegen marad, udvari mellékízét máig sem vesztette el egészen”, a historizmus kapcsán pedig visszatér nála a modern és a neobarokk kontrasztja: az 1920-as, 1930-as években Magyarországon a „historizálás mellett modern törekvések is megjelennek. De ezeket a Szekfű Gyulától »neobarokknak« nevezett társadalom »neo«-történetieskedő stílusai elnyomják”.⁶⁰

Arra is van példa, hogy egy művészettörténész megpróbálja lehántani a neobarokk kérget a barokról, ennek történeti megismerése és az ellenszenv eloszlátása érdekében. Voit Pál írja 1970-ben: talán azért nehéz a mai embernek megértenie a barokkot, mert „eszmei tartalma elavult? Vagy mert a XX. század első felében, a »neobarokk« divatja idején oly hevesen utánozták az egykori barokkot, és ez viszsztatetszést kelt bennünk? Visszaálmodták a feudális életkeretet: kastélyban kívántak lakni, finomkodva és könnyen élni, mint egykor a francia udvar nemessége, s eltűnődni az ősök elvesztett birtokain, múlhatatlan erényein, ha ugyan voltak ilyenek?” De amint ez a kései neobarokk réteg eltűnik – a szocializmussal –, szabaddá válik a régebbi kor tanulmányozása. „A környezet és a szokásformák utánzásának igénye helyett az akkori [t. i. a barokk] társadalom megértése és értelmezése, a »sallangok« helyett az alkotás miértje és mikéntje érdekel bennünket.”⁶¹

⁵⁸ Klaniczay 1985b: 272.

⁵⁹ Bán 1962: 7.

⁶⁰ Gerő 1964: 91–92, 152.

⁶¹ Voit 1970: 7. Az 1960-as évek művészettörténeti eredményeire: Voit 1970: 85. Hasonlóan fogalmaz másfél évtizeddel később Kelényi György: „...a barokk építészet, festészet és szobrászat jelenleg egyáltalán nem népszerű [...] Egyértelmű, hogy napjainkban a barokk művészet iránti ellenérzés a két neobarokk periódus hibáinak tulajdonítható” – értve ezalatt a 19. századit és 20. századi továbbélését –, de a „történelmi, társadalmi viszonyok megváltozása nyomán a korábbi időkkel együtt letűnt annak művészete is; alapelvei tévesnek, célkitűzései hamisnak bizonyultak. A neobarokk egysíkú, üres reprezentációja, túlburjánzó ornamentikája

A wölfflini „örök barokk” gondolata veszített vonzerejéből,⁶² de a 20. század végén a barokk korszak másként közelíti az öröklétet: hagyatéka „kulturális örökséggé” válhat. Az új és univerzális igényekkel fellépő örökségfogalom⁶³ pajzsa alatt elvileg a barokk körüli viták, régi szembenállások is enyhülhetnek. Voit Pál az iménti helyen arra emlékeztet, hogy bár fontos kérdés, vajon a magyarországi barokk művészeti emlékeit „kik készítették és kiknek a számára, hol állottak, s hol vannak ma”, de ez csak másodlagos „a mellett a valóság mellett, hogy egyáltalában megvannak, s a mellett a nemes kötelesség mellett, hogy valamennyien megismerjük, és becsülettel megőrizzük őket nemzedékünk s a következő nemzedékek számára.”⁶⁴

Az ellenszenven – és a nemzeti elfogultságon – való felülemelkedés még 1970-ben elhangzó óhaja a rendszerváltás után tetté ért: az Európa Tanács ösztönzésére a Közép-Európai Kezdeményezés 1993-at a barokk évévé nyilvánította. A *Közép-európai barokk éve* program jegyében nemzetközi kiállítás nyílt, mely a régió művészetét mutatta be. Amiről a dualizmus alatt még az egész Monarchia összefüggésében lehetett tárgyalni, s amit Trianon után a nemzeti történe-
ten belül kellett elhelyezni, most közép-európai keretbe helyeződött át. Az emlé-
kanyag megőrzésének, továbbadásának óhajához, melynek Voit 1970-ben adott hangot, most új kívánságok társulnak. A kiállítás katalógusában Robert Evans történész, a kora újkor kutatója kifejti: „Az újabb nagy politikai átalakulásnak köszönhetően mára talán megérett az idő rá, hogy a barokk örökség végre elfog-
lalja az őt megillető helyet a Habsburg-ház által egykor uralt területek kultú-
rájában.”⁶⁵ Ugyanott Galavics Géza művészettörténész a területi, nemzeti vagy vallási hovatarozáson túlmutató, közös kultúra korának bemutatását jelöli meg a szakmabeliek és általában a közép-európai értelmiség egyik feladatá-
ként. A régió kultúrája pedig része a kontinens barokk kori – a 19. századi naciona-
lizmust megelőző – egységének, amit az Európa Tanács speciális programja is hirdet. A történelem keserű fintora, hogy a kiállítás terve már a délszláv háború

azonban nem feledtetheti az eredeti barokk művészet jelentőségét, nem akadályozhatja meg annak megismerését.” (Kelényi 1985: 7–8.) A 19–20. századi magyar művészettörténet szintézisének 1980-as években megjelent köteteiben a neobarokk és általában a historizmus megér-
tésére, elemzésére való törekvés olykor annak éles bírálóival, elutasításával keveredett. Németh 1981: 206–213; Kontha 1985: 178–179, 197–198.

⁶² Bán 1962: 11.

⁶³ A kulturális örökség fogalmának sikere mögötti okokról lásd Hartog 2000. Bár a fogalom Magyarországon csak az 1990-es években kezd meggyökeresedni, előzményeként számolni kell a nemzeti hagyományoknak a szocializmus politikai keretei közt is újrainduló ápolásával, a „szocialista művelődésen” belüli legimitálásukkal. Vö. Klaniczay 1973a: 304–305; Klaniczay 1976: 7–15, 27. (Klaniczay Tibor itt túllép a „haladó hagyományok” kategóriáján, és használja a „nemzeti örökség” kifejezést. Lásd témánk szempontjából különösen az 1976-os tanulmányban *A látható múlt ereje* című részt, melyben kitér a kastélyok akkori siralmas állapotára.)

⁶⁴ Voit 1970: 81. Ehhez hasonlóan a másfél évtizeddel később megjelenő zenetörténeti összefoglalás a „kuruc-labanc” ellentét kiiktatását tartja feladatnak a barokk muzsika megítélésében, kutatásában Dobszay 1984: 270–275.

⁶⁵ Galavics é. n.: 20.

kitörése, az újabb nemzeti megosztottság („egy már túlhaladottnak vélt állapot”) idején valósul meg.⁶⁶

Evans gondolataihoz visszatérve a barokk megítélése és a neobarokk közti összekapcsolódásra is találunk egyfajta magyarázatot. Az angol történész szerint annak ellenére, hogy a 18. századdal véget ért a barokk korszaka, a stílus, a műveltség tovább élt – például az osztrák faluban, a bécsi irodalomban és művészetben. A Habsburg monarchiabeli barokk iránti, 1900 körül kezdődő érdeklődés éppen az I. világháború és az állami keret szétesése után élénkült meg, és az „1930-as évek parancsuralmi és reakciós áramlataival való felületes összekapcsolásból fakadóan a barokk tekintélye néhány évtizedre megint megcsappant”.⁶⁷ Ezek tehát azok a tényezők – a sor kiegészíthető a szocializmussal –, melyek elmúltával az örökségként való helyreállítás bekövetkezhetett.

A „neobarokk” szó mindazonáltal nem tűnt el a süllyesztőben. Továbbélés is azt érzékelteti – ahogy időben távolabb kerülünk a Horthy-korszaktól –, milyen kifejező, hatékony eszköze volt a társadalombírálatnak a szekfűi metafora – miközben a mai társadalomtörténet már jelzi fenntartását azzal szemben, hogy a társadalom *elemzéséhez* is hozzásegített volna.⁶⁸ A szóhoz ma még Szekfű neve társul, de eredeti barokk-konceptiója aligha merül fel a szó használata közben. Az egyszerűsítő, sematikus fogalom könnyen ragadt meg a korszak tanúinak emlékezetében és az újabb nemzedékek történelemképében. A rendszerváltás után emigrációból visszatérő egykori kisgazda politikus, piarista öregdiák éveire emlékezve, így nyilatkozik: „szociális kérdésekben szemben álltam az egész akkori rendszerrel, a »neobarokk társadalommal«, ahogyan Szekfű Gyula nevezte. [...] Földreformot, titkos választásokat, demokráciát akartunk, szabadulást az osztályuralomtól, mert az a bizonyos neobarokk társadalom egyetlen osztály: a dzsentri uralmát jelentette, akkor is, ha ezen belül parlamentárisan kormányoztak.”⁶⁹

A neobarokk továbbélő kritikája nemcsak egy szó makacs kitartását jelzi, hanem egy mentalitás folytonosságával is számol. Horthy Miklós özvegyének 2001-ben megjelent emlékiratairól szóló kritikájában Nádás Péter a hazug felszín ismert témáját eleveníti fel: „a neobarokk élethazugság belső hitelétől a színpalak valóban lenyűgözők”. Az özvegy emlékiratainak fogadtatásával kapcsolatban jóslásba bocsátkozó Nádás a két világháború közti időszak mintáinak a szocializmusba, sőt, a rendszerváltás utáni évekbe való átöröklődésére figyel-

⁶⁶ Galavics é. n.: 14. A korszak örökségének közép-európai prezentációja mellett helyi szintű kiaknázására is van példa. Győr városának „1993 óta évről évre visszatérő rendezvényei a barokk programok, melyeken felidéződnek a város szempontjából oly fontos kor, a XVII–XVIII. század kultúrtörténeti és történelmi eseményei”. (A rendezvényeket reklámozó szórólap, 2002.)

⁶⁷ Galavics é. n.: 20.

⁶⁸ „Szekfű látletele a Horthy-kor barokkos úri világról sokban találó, és a vele kapcsolatban használt jelző révén különösen hatásos kritikáját adja a korszaknak. Társadalmi leírásnak és analízisnek azonban bajosan tekinthetjük a szekfűi megközelítést.” Gyáni–Kövér 2003: 190. Vö. a két fogalom kontrasztjának Szekfűt idéző használatát egy kultúrtörténeti elemzésben: Kovács 2001: 81–82, 88.

⁶⁹ Cservenka 2001: 64–65.

meztet. Úgy véli, az emlékirat Magyarországon bizonyára népszerű lesz, s ez a várható tény megértetheti az értő olvasóval, hogy „a kádárizmusban szocializálódott első generációs magyar kispolgárság milyen tudattartalmakat örökített át a demokráciába, s miért kapkod oly mohón a horthysta neobarokk hatalmi technikái és csecsebecséi után.”⁷⁰

* * *

Mi olvasható ki a két fogalom történetéből, milyen eredménnyel jár a két görbe tükör szembefordítása? Mire a harmincas években találtak az új fogalmak útjai, már mindkettő túl volt néhány kanyaron. A neobarokk mint a historizmuson belüli stílus – a barokk forma divatjamúlt, funkciótlan imitációja miatt – már a század elején vonzotta a villámokat; a neobarokk építészet meghosszabbodó élettartama miatt még a harmincas években is kritika tárgya lehetett. A barokkal kapcsolatban a publikum tájékozódott a fő stílusjegyekről, de úgy értesült, hogy azok nemcsak egy konkrét korszakra lehetnek érvényesek, hanem „örök-ké”. A művészettörténet szórványosan szemrevételezni kezdte az emlékanyagot, és már más országok emlékeivel való összehasonlításra is kísérletet tett; az irodalomtörténet jobbára beérte a nemzetietlenség jelszavával, a történelemben pedig a barokk nemigen okozott fejtörést. Szekfű Gyula ebben az állapotban kapta kézhez a két fogalmat. Nála kétszeres ártértékelődés történt. „Nála”: de alakja egy szélesebb körű átalakulás része. A historizmus építményei számára már nem látszottak a múlt elfogadható illusztrációinak – s ezt a liberális nemzedékek „felszínes” történelmi tudatával magyarázni is próbálta –, a barokkot viszont, mely kiszorult a nemzeti hagyományok közül, bebocsátotta oda. A két fogalom nemcsak Szekfűnél, hanem Németh Lászlónál is találkozott. Míg Szekfű úgy számolt, hogy a 18. századi barokkot szembehelyezheti a „neobarokk társadalom” kiüresedett formáival – noha odáig nyilván nem ment el, hogy a letűnt 18. századi világ restaurációját kívánja –, Németh kijelentette, hogy az elképzelt 18. század és a „mai barokk” közt nem kontraszt, hanem párhuzam van, amennyiben mindkettő a tekintélyt védelmezi.

Több momentum játszhatott közre abban, hogy a publicisztika felkapta a neobarokkot mint társadalomkritikai fogalmat. Mindkét fogalom jelentésbővülésen ment keresztül – eleinte egy-egy művészeti stílust jelöltek, végül már korszakokat ragadtak meg vagy jelképeztek –, de e bonyolultságuk, rétegzettségük ellenére is egyszerű hívószavaknak bizonyultak: minél többet használták őket, annál találobbnak tűntek. A „mai barokk” vagy „neobarokk” gyanúba keverte a barokkot

⁷⁰ Nádas 2001: 15. A szocializmusba transzponált neobarokk témáját a határokon túli magyar kisebbségi társadalmon belüli önámítás és az ezzel szembeni lázadás összefüggésében használja Végel László. Az egykori Jugoszláviáról megjegyzi, hogy amíg „keleti mintaország volt, a bíráltnak valójában nem volt nemzetközi hitele. Itthon még annál is kevesebb. Neobarokk társadalom voltunk a Balkánon, hogy Szegfű [sic] megnevezésével éljék, csak éppen szocialista neobarokk.” (Végel 2002: 8.)

– a szekfűi 18. század egyoldalúságai miatt ez nem is csoda. Ha a neobarokk formákban nem lakott barokk „szellem”, azért ezek a formák mégsem voltak „üresek”: számos neobarokk középület közvetítette az állami reprezentáció üzeneteit, annak kulisszáiként sorakozott fel a barokk monumentumai mellé. Ha a korszak neobarokkja csak egy kétes értékű, gyanús barokk felidezésére volt képes, hogyan lehetett mégis megismerni, érzelmileg elsajátítani az „eredeti” barokkot? Több úton is: tudományos kutatással, művelődéssel, iróniával, kultúrtörténeti sétákkal a Wölfflintől ihletett „örök barokk” vagy a „barokk szellem” nyomában, anakronizmusokkal játszva.

Kioldódott-e vajon a második világháború után a harmincas években összegobozódott szálak csomója? A szocializmus korában a barokk korszak törlésének átmeneti időszaka után a tudomány többszörös átalakítást hajtott végre: leválasztotta a barokkról a 19. századi „nemzetietlenséget”, „idegenséget”, tompította a katolikus-protestáns szembenállás terhét, viszont a szellemtörténészek „szellemét” kivonta belőle. A barokk korszak e lépések után kanonizálódott a tudomány akadémiai szintjén. Az emléktanyag örökségként való elfogadását szolgálta, hogy mind a „neobarokkos” asszociációkat igyekeztek eltávolítani tőle, mind azt megakadályozni, hogy a barokk kiszoruljon a szocializmus szempontjából számításba jövő hagyományokból. Ezeket a lépéseket retorikailag úgy lehetett beállítani, mint a szocialista művelődésnek a nemzeti hagyomány birtokba vétele általi gyarapodását, de olyan olvasat is lehetséges, amely egy, a szocializmus kényszerei alól már kibújó nemzeti hagyományápolást lát bennük. A barokk emlékek megmaradása, feltárásuk folytatódása végeredményben e műveletek sikerét igazolja. A harmincas évek csomója mégsem lazult meg egészen: fennmaradt a „neobarokk” szó mint a társadalom, a mentalitás formáinak bírálataira alkalmas eszköz – talán mert a bírált dolgok sem tűntek el nyomtalanul.

A fogalmak és formák játékát végigkísérő történetünk során – amit itt csak vázolni tudtam – a következő kérdést kerülgettem: hogyan vegye birtokába a modern kor a barokkot, ha ez – mintegy antitéziseként – mázsás súllyal húzza az egyszer már meghaladni vélt múlt felé, miközben a neobarokkban még utánzata is kísért? A két fogalom története az emléktanyagból megalkotandó nemzeti hagyomány és a kiküzdendő modernitás közti súrlódás nyomait tárta fel. A jelentések bővülésében, rájátszásokban, idézőjelekben bővelkedő história során, úgy tűnik, mindig az „eredeti” barokk és az „eredeti” historizmus húzta a rövidebbet. Sorsuk nem kis mértékben múlik azon, hogy a történetileg egymásra rétegződött, a nyelv által konzervált jelentések súlya ezután is ránehezedik-e még ezekre a szavakra.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Angyal, Andreas é. n.: *Barock in Ungarn. /Ungarische Hefte/* Budapest – Leipzig – Milano
- „Barokk” szócikk. In: *A Pallas Nagy Lexikona* 2. kötet, Budapest, 1893. 669.
- „Barokk” szócikk. In: *Tolnai Világlexikona* 3. kötet, Budapest, 1913. 297–298.
- Babits Mihály 1934: Könyvről könyvre. *Nyugat* 27. 16. 175–181.
- Bálint György 1938: Cirkusz. *Nyugat* 31. 9. 197–199.
- Bán Imre 1962: *A barokk*. Budapest
- Bárdos Artur 1910: Bútorok, szőnyegek, képek. Lakatos Artur kiállítása. *Nyugat* 3. 24. 1918–1919.
- Bierbauer Virgil é. n. [1942]: Az építészet. In: Domanovszky Sándor (szerk.) *Magyar művelődéstörténet*. 5. *Az új Magyarország*. Budapest, 565–588.
- Burckhardt, Jacob 1978: *A reneszánsz Itáliában*. Budapest
- Csapodi Csaba 1942: *A magyar barokk*. /Kincsestár. A Magyar Szemle Társaság kis könyvtára 16./ Budapest
- Cservenka Judit 2001: Közelmúltunk tanúja: Csicsery–Rónay István. *Európai Utas* 12. 1. 64–70.
- Dercsényi Dezső 1980: *Mai magyar műemlékvédelem*. Budapest
- Dobszay László 1984: *Magyar zenetörténet*. Budapest
- Domanovszky Sándor 1930: Hóman Bálint és Szekfű Gyula: Magyar Történet. IV. kötet: A tizenhatodik század [...] V. kötet: A tizenhetedik század. *Századok* 64. 881–903.
- Domanovszky Sándor 1933: Hóman Bálint és Szekfű Gyula: Magyar Történet. VI. kötet: A tizennyolcadik század. *Századok* 67. 308–315.
- Ember Győző é. n. [1941]: A barokk rendi társadalom. In: Domanovszky Sándor (szerk.) *Magyar művelődéstörténet*. 4. *Barokk és felvilágosodás*. Budapest, 137–165.
- Erős Vilmos 2000: *A Szekfű–Mályusz vita*. Debrecen
- Evans é. n. [1994]: A barokk a Habsburg Közép-Európában. In: Galavics Géza (szerk.) *Barokk művészet Közép-Európában*. Budapest, 17–21.
- Farkas Zoltán 1930: A szegedi építkezések. *Nyugat* 23. 22. 731–733.
- Farkas Zoltán 1940: A lakásberendezési kiállítás. *Nyugat* 33. 10. 482–483.
- Galavics Géza 1983: Barokk. In: Aradi Nóra (szerk.) *A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*. Budapest, 215–302.
- Galavics Géza (szerk.) é. n. [1994]: *Barokk művészet Közép-Európában – Utak és találkozások. Baroque Art in Central-Europe. Crossroads*. (Budapesti Történeti Múzeum, 1993. június 11. – október 10. Katalógus.) H. n. [Budapest]
- Galavics Géza é. n. [1994]: Barokk művészet Közép-Európában – Utak és találkozások c. kiállítás elé. In: Galavics Géza (szerk.) *Barokk művészet Közép-Európában*. h. n. [Budapest], 11–16.
- Garas Klára 1956: A barokk művészet kialakulása és elterjedése Magyarországon (1604–1711). In: Dercsényi Dezső (szerk.) *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*. Budapest, 327–366. /A magyarországi művészet története 1./ (Második, javított kiadása: 1961, 371–412.)
- Gerevich Tibor 1910: A barokk-kutatás mai tudományos állása. *Budapesti Szemle* 143. 403. 44–59.

- Gergely András 1983: Németh László vitája Szekfű Gyulával. *Valóság* 26. 1. 47–62.
- Gerő László 1964: *Ismerjük meg az építészeti stílusokat*. Budapest
- Gyáni Gábor – Kövér György 2003: *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. Budapest
- Hajnal István 1936: *Az újkor története*. Budapest (Újrakiadva: 1991)
- Halász Gábor 1934: Prae. Szentkuthy Miklós könyve. *Nyugat* 17. 18. 275–278.
- Halász Gábor 1981a: Vázlat Óbudáról [1935]. In: *Tiltakozó nemzedék. Összegyűjtött írások*. [Szerk., s. a. r. Véber Károly] Budapest, 1179–1186.
- Halász Gábor 1981b: Vázlat a szecesszióról [1939]. In: *Tiltakozó nemzedék. Összegyűjtött írások*. [Szerk., s. a. r. Véber Károly] Budapest, 159–165.
- Halász Gábor 1981c: Szentkuthy Miklós: Az egyetlen metafora felé [1935]. In: *Tiltakozó nemzedék. Összegyűjtött írások*. [Szerk., s. a. r. Véber Károly] Budapest, 768–769.
- Hanák Péter 1988: *A Kert és a Műhely*. Budapest
- Hartog, François 2000: Örökség és történelem: az örökség ideje. *Regio* 11. 4. 3–25.
- H. Balázs Éva – Makkai László (szerk.) 1962: *Magyarország története 1526–1790. A késői feudalizmus korszaka. /Magyarország története 2./* Budapest
- Hekler Antal é. n. [1935]: *A magyar művészet története*. Budapest
- Hevesi András 1936: Babits irodalomtörténete. *Nyugat* 19. 6. 459–462.
- Horváth János 1956: Barokk ízlés irodalmunkban [1924]. In: *Tanulmányok*. Budapest, 71–89.
- Joó Tibor 1933: Újabb felfogások a barokkról. *Magyar Szemle* 19. 2. 146–156.
- Kapossy János 1931: A magyarországi barokk európai helyzete. *Magyar Művészet* 7. 1. 7–27.
- Kelényi György 1985: *A barokk művészete*. Budapest
- Keleti Gusztáv 1893: Festészet és szobrászat. In: *Az Osztrák–Magyar Monarchia irásiban és képen*. 9. *Magyarország III. kötete*. Budapest, 413–470.
- Klanciczay Tibor 1954: *Zrínyi Miklós*. Budapest (Átdolgozott kiadása: 1964.)
- Klanciczay Tibor (szerk.) 1964: *A magyar irodalom története. 2. 1660-tól 1772-ig*. Budapest
- Klanciczay Tibor 1960: A magyar barokk irodalom kialakulása. *Irodalomtörténeti Közlemények* 64. 3. 319–341, 4. 443–461. (Újrakiadva *Reneszánsz és barokk* című kötetében, Budapest, 1961; Szeged, 1997)
- Klanciczay Tibor 1973a: Barokk és barokk-kutatás. In: *A múlt nagy korszakai*. Budapest, 301–305.
- Klanciczay Tibor 1973b: A francia barokk felfedezése. In: *A múlt nagy korszakai*. Budapest, 331–336.
- Klanciczay Tibor 1973c: A magyarországi barokk építéstörténete. In: *A múlt nagy korszakai*. Budapest, 419–423.
- Klanciczay Tibor 1976: Gondolatok a nemzeti hagyományról. In: *Hagyományok ébresztése*. Budapest, 7–39.
- Klanciczay, Tibor – Varga, Imre (szerk.) 1976: *Le Baroque en Hongrie. /Baroque. Revue Internationale publiée par le C.O.S.I.B., Montauban 8./*
- Klanciczay Tibor 1985a: A manierizmus és barokk értelmezésének változásai. In: *Pallas magyar ivadéka*. Budapest, 238–245.

- Klaniczay Tibor 1985b: A barokk kutatása Magyarországon. In: *Pallas magyar ivadékai*. Budapest, 270–278.
- Kósa János 1938: Egy barokk költő élete. Gálos Rezső Amade-könyve. *Nyugat* 31. 1. 70–72.
- Kosáry Domokos 1954: *Bevezetés a magyar történelem forrásaiba és irodalmába*. 2. (1711–1825.) Budapest
- Kosáry Domokos 1980: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest
- Kosáry Domokos 1989: A művelődés késő barokk változatai. In: Ember Győző – Heckenast Gusztáv (szerk.) *Magyarország története 1686–1790*. 1. /Magyarország története tíz kötetben 4/1./ Budapest, 763–824.
- Kovács Ákos 2001: *Játék a tűzzel. Fejezetek a magyarországi tűzijátékok és díszkivilágítások XV–XX. századi történetéből*. Budapest
- Kontha Sándor (szerk.) 1985: *Magyar művészet 1919–1945*. 1. /A magyarországi művészet története 7/1./ Budapest
- Lengyel Géza 1908: Rákóczi síremléke. *Nyugat* 1. 4. 230–232.
- Lyka Károly é. n. [1942]: *Az otthon művészete*. In: Domanovszky Sándor (szerk.) *Magyar művelődéstörténet*. 5. *Az új Magyarország*. Budapest, 589–610.
- Mályusz Elemér é. n. [1942]: *A magyar történettudomány*. Budapest
- Mályusz Elemér é. n. [1935]: A Rákóczi-kor társadalma. In: Lukinich Imre (szerk.) *Rákóczi Emlékkönyv halálának kétszázéves évfordulójára*. 2. Budapest, 23–68.
- Mályusz Elemér 1936: Magyar renaissance, magyar barokk. *Budapesti Szemle* 241. 703. 159–179, 704. 293–318, 705. 86–104, 706. 154–174.
- Marczali Henrik 1898: *Magyarország története III. Károlytól a bécsi congressusig (1711–1815)*. /A magyar nemzet története 8./ Budapest
- Marosi Ernő 1989: A 20. század elejének magyar művészettörténetírása és a bécsi iskola. In: *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest, 248–254.
- Marosi Ernő 1996: Műemlékvédelem: az örökség hagyományozása. In: Bardoly István – Haris Andrea (szerk.) *A magyar műemlékvédelem korszakai*. Budapest, 9–20.
- Mihályi Ernő 1931: *Egy kis polémia Croceval a barokról. Székfoglalóként felolvasta a Szent István Akadémiában 1931 május 8-án*. Budapest
- Nádas Péter 2001: Önkéntelen vallomás. Edelsheim Gyulai Ilona emlékezései. *Élet és Irodalom* 45. 38. 15–17.
- Németh Lajos (szerk.) 1981: *Magyar művészet 1890–1919*. 1. /A magyarországi művészet története 6/1./ Budapest
- Németh Lajos 1993: A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom. In: Zádor Anna (szerk.) *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest, 11–20.
- Németh László 1992a: Szekfű Gyula: Tizennyolcadik század [1932]. In: A minőség forradalma. Kisebbségben. *Politikai és irodalmi tanulmányok, beszédek, vitairatok*. 1. Budapest, 498–502.
- Németh László 1992b: Szekfű Gyula [1940]. In: *A minőség forradalma. Kisebbségben. Politikai és irodalmi tanulmányok, beszédek, vitairatok*. 2. Budapest, 941–1016.
- Pasteiner Gyula 1893: Az építés Budapesten. In: *Az Osztrák–Magyar Monarchia irásában és képművészetében*. 9. *Magyarország III. kötete*. Budapest, 73–118.

- Pulszky Ferenc 1893: A Magyar Nemzeti Múzeum. *Az Osztrák–Magyar Monarchia irás-ban és képben. 9. Magyarország III. kötete.* Budapest, 209–228.
- ‘Renaissance’ szócikk, *A Pallas Nagy Lexikona* 14. kötet, Budapest, 1897. 475.
- Riedl Frigyes 1896: *A magyar irodalom főirányai.* Budapest
- Riegl, Alois 1998: A barokk művészet. In: *Művészettörténeti tanulmányok.* Válogatta és az utószót írta Beke László. Budapest, 268–286.
- Rugási Gyula 1992: *Szent Orpheus arcképe.* I/JAK füzetek 58./ h. n. [Budapest]
- R. Várkonyi Ágnes 2005: Tradíció és innováció a kora újkori Közép-Európa udvari kultúrájában In: G. Etényi Nóra – Horn Ildikó (szerk.) *Idővel paloták... Magyar udvari kultúra a 16–17. században.* Budapest, 60–113.
- Szekfű Gyula 1929: *Bethlen Gábor.* Budapest
- Szekfű Gyula 1934: *Három nemzedék és ami utána következik.* Budapest (Újrakiadva: 1989)
- Szekfű Gyula 1935: A barokk műveltség. In: Hóman Bálint – Szekfű Gyula: *Magyar Történet, 4. – 5. könyv: XVIII-ik század.* Budapest, 366–416, 605–610. (Újrakiadva: 1990)
- Szekfű Gyula 1936: Válaszom a Magyar Történet dolgában. *Budapesti Szemle* 242. 706. 371–384.
- Szekfű Gyula é. n. [1932]: A barokk műveltség. In: Hóman Bálint – Szekfű Gyula: *Magyar Történet. 6. A tizenharmadik század.* Budapest, 130–173, 470–474.
- Szentkuthy Miklós 1973: *Szent Orpheus breviáriuma.* 1. [1939]. Budapest
- Szentkuthy Miklós 1988: *Frivolitások és hitvallások.* Budapest
- Szentkuthy Miklós 1991: *Barokk Róbert.* Pécs
- Széphelyi F. György 2003: Barokk. In: Kőszeghy Péter (főszerk.) 2003: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon. Középkor és kora újkor.* 1. Budapest, 217–239.
- Szerb Antal 1935: *Budapesti kalauz. Marslakók számára.* Budapest (Újrakiadva: 1991.)
- Tarnai Andor 1960: Szekfű és a ‘nemzetietlen kor’ irodalomtörténete. *Irodalomtörténeti Közlemények* 64. 2. 189–198.
- Vác Elemér é. n. [1940]: Két udvar, két főnemesség. In: Domanovszky Sándor (szerk.) *Magyar művelődéstörténet. 3. A kereszténység védőbástyája.* Budapest, 255–291.
- Végel László 2002: A bácskai Faust. *Családi Kör [Újvidék]* 13. 4. 8–9.
- Voit Pál 1970: *A barokk Magyarországon.* Budapest
- Weis István 1930: *A mai magyar társadalom. I/A Magyar Szemle könyvei 2./* Budapest
- Wellmann Imre é. n. [1941]: Barokk és felvilágosodás. In: Domanovszky Sándor (szerk.) *Magyar művelődéstörténet. 4. Barokk és felvilágosodás.* Budapest, 5–107.
- Wölfflin, Heinrich 1969: *Művészettörténeti alapprogramok. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben.* Budapest
- Ybl Ervin 1939a: A magyar szobrászat. In: *Az ezeréves Magyarország.* Budapest, 729–744.
- Ybl Ervin 1939b: A magyar építészet. In: *Az ezeréves Magyarország.* Budapest, 745–770.