

ItK



3

Irodalomtörténeti Közlemények

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

1976

A TARTALOMBÓL

- Szauder József** : Jegyzetek a rokokóról
- Nagy Péter: A színműíró Móricz Zsigmond
*
- Tamás Attila: Egy késői Ady-versről (Az eltévedt lovas)
*
- Szegedy-Maszák Mihály: Költői megformáltság Kemény Zsigmond politikai jellemrajzaiban
*
- Borsa Gedeon: Huszár Gál 1560. évi énekeskönyve
Tasi József: József Attila könyvtára
- Szemle
- Hopp Lajos két Mikes-könyve (Bán Imre)
Ábránd és valóság (Kulin Ferenc)
Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet (Barta János)
„Vár egy új világ” (Bokor László)
Könyvek a romániai magyar irodalomról (Pomogáts Béla)
Szűcs Jenő: Nemzet és történelem (Kulcsár Péter)

IRODALOMTÖRTÉNETI KÖZLEMÉNYEK

1976. LXXX. évfolyam 3. szám

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

Szaunder József

főszerkesztő

Komlós Tibor

felelős szerkesztő

Németh G. Béla

társ szerkesztő

Bíró Ferenc

Kiss Ferenc

Tarnai Andor

Varga József

- Szaunder József** : Jegyzetek a rokokóról 285
Nagy Péter: A színműíró Mórincz Zsigmond 297

Évforduló

- Horváth Károly*: Czuczor Gergely (1800—1866) 332

Kisebb közlemények

- Angyal Endre**: Szenci Molnár Albert manierizmusáról 340
Tamás Attila: Egy késői Ady-versről (Az eltévedt lovas) 345

Műelemzés

- Szegedy—Maszák Mihály*: Költői megformáltság
Kemény Zsigmond politikai jellemrajzaiban 352

Adattár

- Borsa Gedeon*: Huszár Gál 1560. évi énekeskönyve 367
Tasi József: József Attila könyvtára 378

Szemle

- Hopp Lajos két Mikes-könyve (*Bán Imre*) 402
 Ábránd és valóság (*Kulin Ferenc*) 407
Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet (*Barta János*) 410
 „Vár egy új világ” (*Bokor László*) 411
 Könyvek a romániai magyar irodalomról (*Pomogáts Béla*) 414
Szűcs Jenő: Nemzet és történelem (*Kulcsár Péter*) 418

*

- Kovács József László: Lackner Kristóf és kora. 1571—1631. — Rózsa György: Magyar történetábrázolás a 17. században. — Nagy Miklós: Jókai Mór. — Csáth Géza: Írások az élet jó és rossz dolgairól. — Salyámosy Miklós: Magyar irodalom Németországban 1913—1933. — Schöpflin Aladár: A pirosruhás nő — Mossóczy Pál szép nyara. — Módszertani tanulmányok I. — Varannai Aurél: Angliai visszhang. (*Ludányi Mária, Holl Béla, Fried István, Kajtár Mária, Kőszeghy Péter, Alabán Ferenc, Péch Zoltán*) 422

SZERKESZTŐSÉG

1118 Budapest
 XI., Ménési út 11—13.

JEGYZETEK A ROKOKÓRÓL*



[A rokokó műszóról s felfedezéséről]

H. Sedlmayr (az *Enciclopedia Universale dell'Arte*ban 1963-ban megjelent nagy cikkében) éppúgy, mint W. Binni (a *Manierismo, Barocco, Rococo* című, az 1960-as római nemzetközi kongresszuson elhangzott előadásában, megjelent 1962-ben) a rokokó műszónak feltűnését a Francia Akadémia Szótára függelékében (1842-ben) adott definícióhoz, illetve a stendhali *Promenades dans Rome* 1828. márc. 25-i adatához kapcsolják. Sedlmayr tudomásul veszi Delécluze adatát is, de — talán azért is, mert nem közli teljes terjedelmében s így az adat értéke csökken — szócikke első fejezete legvégén említi, minden összefüggés nélkül az előbbiekkal. Holott időrendben ez az első s logikailag ez biztosítja a kapcsolatot Stendhal megfogalmazásával is.

M. E.—J. Delécluze emlékezéseit írta meg Louis David iskolájáról s ateliéjéről, melyet maga is látogatott (*Louis David, Son école et son temps. Souvenirs par M. E.—J. Delécluze. Paris 1855*) s a 82. lapon felidézi azt a jelenetet, melyben Maurice Quai-t Forbin (mindketten David tanítványai) feldühíti egy dalocska improvizálásával, melyet egy galanterie fade-dal s szójátékkal fejez be. „Vén Pompadour (Vieille Pompadour!) — kiáltotta neki Quai dühében is nevetve — püdereztess csak be a frizurádat”. Ehhez egy lapalji jegyzetet fűz Delécluze: „Ezeket a kifejezéseket, Pompadour, rokokó, melyek ma már csaknem befogadottak a finomabb társalgásban (à peu près admises aujourd'hui dans la conversation), a XV. Lajos uralma alatti divatos izlés jelölésére, először Maurice Quai használta 1796—97-ben. Akkor ezeket a szólásokat (lehetne mondani: ezt az argot-t) csak a festészeti ateliékben használták és értették”. Mellékes most, hogy a rocaille-nak rococová képzése származhatott-e éppen Quai-tól (ami nem valószínű), a fontos az, hogy a rokokónak mint műszónak az ateliékben való használatára ez az elsőnek mondható biztos fogódzónk.

Az időrendben következő Stendhal-idézet azért kapcsolódik a Delécluze-hez, mert Stendhal is még ateliékben élő szóhasználatról ír. „Szabad egy alacsonyrendű szót használnom? Bernini volt az apja annak a rossz izlésnek, melyet az ateliékben a rokokó kissé közönséges nevével illetnek.”

Delécluze megjegyzése már nem pejoratív értelmű, sőt, 1855 körül ő már befogadottnak mondja a társalgásban azt a műszót, melyet a stílusirányra következő reakció első képviselőjétől, Leblanc abbé korai kritikájától (1745) Mariette-en át David ateliéjén túl Stendhalig (1828), általában negatív értelemben, elutasítólág használtak. Delécluze-nek a befogadás melletti adatát nyilván az 1830-as és 40-es évek bizonyos fokú izlésváltozása, a megítélésnek pozitív irányba fordulása alapozta meg. S csakugyan, az 1840-es években már egy oly nagy regény lát napvilágot, melynek pozitív hőse maga a rokokó.

* Szauder József élete utolsó hónapjaiban az európai rokokóról szóló nagyszabású tanulmányán dolgozott. A rendkívül széles anyaggyűjtésre alapozott munkát már nem tudta befejezni, elkészült azonban a tervezett dolgozat néhány részletének fogalmazványja, amelyek töredékes mivoltukban is fontos hozzájárulást jelentenek a vizsgált kérdéskör további kutatásához. A tanulmány szögletes zárójelben levő fejezetcímeit mi adtuk. (A szerk.)

„De honnan tudja, hogy ez egy Watt...? Hogy mondta?

— Watteau! A tizenharmadik század egyik legnagyobb festője, kedves húgom! Nézze csak, nem látja a kézjegyet? — mondta Pons, s rámutatott az egyik pásztorjelenetre, mely álparasztlányok és pásztorok öltözött nagyurak táncát ábrázolja. — Micsoda lendület! Micsoda elevenség! Micsoda színek! És hogy van ez megcsinálva! Mintha egyetlen vonással készült volna, mintha szépírástanárok aláírása alatt a cikornya: nem is érzik rajta a munka! És a másik felén, nézze csak: bál a szalonban! Tél és nyár! Micsoda ornamentika!...” (Balzac, Honoré de: Pons bácsi. I—II. köt. Bp. 1964. — Olcsó Könyvtár. Ford.: Kilenyi Mária. I. köt. 54—55. l.)

Egy legyezőről van szó, melyet *le cousin Pons*, Pons bácsi ajándékoz ostoba s gőgös rokonának jó falatok reményében. Nem az első eset, hogy egy legyező a társalgás, sőt társaság centrumába kerül — gondoljunk csak az itt bemutatott legyezővel közel egyidejű Goldoninak *Il ventaglio* című vigjátékára. De Pons bácsi legyezője Watteau alkotása, a XVIII. század egyik legnagyobb festőjéé, s egy oly gyűjteményből ered, mely maga a regényhőse. „Kitaláltatok-e már, ó régiséggyűjtők, műértők és régiségkereskedők, hogy e történet hőse a Pons-féle gyűjtemény?” — olvassuk a II. kötetben. (223. l.)

Ez a regény a rokokónak stílusérték szerinti első pozitív irányú felfedezője. Téved tehát Hans Sedlmayr, mikor az *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1963) máig legjobb rokokó-szintézisében legfőképp a Goncourt-fivéreknek ítélte oda a felfedezés dicsőségét, az impresszionizmus körüli ízléssel kapcsolva össze — találoán — a rokokó rehabilitációját: ez már korábban megtörtént Balzac *Pons bácsi*-ja lapjain, éspedig úgy, hogy a könyv a műgyűjtők és műélvezőknek ugyanabba, de most már a társaság felé kiáradó beltenyészetében vezet el, amelyből majd a csakugyan első nagy rokokó-monográfia, Jules és Edmond Goncourt háromkötetes *L'art du dix-huitième siècle*-je (1873^a) fog kibontakozni.

Már csak azért is érdemes időt szentelni az ily vonatkozásban eddig felhasználatlan *Pons bácsi*-nak, mert amikor megpillantjuk az öreg műgyűjtőt, 1844-et írnak, s Paul Neveux (*Postface à L'art du XVIII^e siècle*. III. 416. l.)¹ szerint Edmond Goncourt 1848-ban, tizenhatéves korában vásárolja meg gyűjteménye első rajzát, egy Boucher-akvarellt. Balzac regénye tehát — melyet 1848-ban fejezett be — továbbtagítja a Delécluze-től és Stendhaltól már ismert atelié-színhelyet, s a rokokónak felfedezését is oly „connaisseur”-ök körében mutatja be, akik közé ugyanezekben az években a Goncourt-fivérek is bekerültek — már nem az atelié-hagyomány továbbörökítésével, hanem szétrobbantásának, s a rokokó általános rehabilitációjának hivatásával. A rokokó balzaci regényétől átmenet nélküli az út a Goncourt-fivérek rokokó monográfiájáig.

Balzac szerint a rokokónak — az Akadémia s a nagyközönség értetlensége ellenére — mintha mindig meg lett volna a becsülete a gyűjtők s a műélvezők szűkebb köreiben. Illett is, hogy az *art mineur* minőségéből csak nehezen s később kiemelkedő stílusirányzat felfedezése kezdetben, az 1840-es évek derekától a 60-as évekig — Balzac, Delécluze s a Goncourt-ok éveiben — az ateliéket, árveréseket, zsidópiacokat látogató hozzáértők zártabb köréből induljon ki, úgy ahogy Pons bácsinál s vetélytársainál.

„1811-től 1816-ig Pons nap nap után nyakába vette Párizst, s tíz frankért olyan dolgokra bukkant, amelyekért ma ezer-ezerkétszázat fizetnek. Gyönyörű képeket szemelt ki a párizsi árveréseken... , sèvres-i porcelánokat, hiszkviteket vásárolt az auvergne-i zsidóbarusoktól, a »fekete banda» orgazdától, akik taligán hordták be a francia Pompadour-korszak káprázatos remekeit. Végül összeszedte a XVII. és XVIII. század művészetének kallódó emlékeit is, érdemük szerint értékelvén a francia iskola tüneményes tehetségeit, a nagy ismeretleneket, Lepautre-t, Lavallée—Poussin-t és a többieket, akik a XV. és XVI. Lajos korabeli stílust megteremtették. Művészeink manapság e mesterek műveiből merítik állítólagos új ötleteiket... (I. 16. l.) [Azokról van szó, akiket még nem támogattak agyon díjakkal.]... a tehetséges em-

ber, Greuze vagy Watteau... vagy Meissonnier vajmi keveset törődött a nagydíjakkal: pusztá földben termettek, az elhivatottság láthatatlan napjának sugaraiban". (I. 11. 1.)

Pons fáradhatatlan propagandistája a rokokónak s Balzac, nem is mellékesen, azt is tudatja, hogy a rokokó műtárgyak pénzbeli értéke is rohamosan nő.

Pons bácsi nemcsak azt állapítja meg, hogy az ajándéknak szánt „legyező remekmű, mindkét oldalát Watteau festette”, hanem sok egyéb ismeretével is eldicsekszik („Kishúgom, egy dologban okos vagyok: ismerem Lancret, Pater, Watteau és Greuze keze vonását”). (I. 46. 1.)

Elmeséli, hogyan jutott hozzá olcsón a remek legyezőhöz: „... megmutatja nekem [a régiségkereskedő] a kis fiókos szekrényt... csodálatos darab! Boucher-rajzok, intarzia-kivitelben, és micsoda művészi munka!... Az embernek térdre kell borulnia előtte! »Nézzé csak, uram — mondja nekem a kereskedő —, ezt a legyezőt egy bezárt kis fiókban találtam. Nem volt hozzá kulcs, hát fölfeszítettem. Csak azt szeretném tudni, kinek fogom én ezt eladni?« Erre kihúzta azt a kis faragott cseresznyefa dobozt. »Nézzé csak! Ez a Pompadour-stílus, ami a késői gótikára emlékeztet.« Ó! — mondom én — A doboz nagyon szép, kedvem volna megvenni, mármint a dobozt, de mit csináljak a legyezővel, öregem? Nekem nincs feleségem, kinek adjam ezt az ócska holmit? Különböznék újakat is csinálnak... » Hanyagul kinyitottam a legyezőt, türtőztettem magam, nem mutattam, mennyire el vagyok ragadtatva, hűvösen nézegettem a két oldalára könnyedén odavetett, bámulatos ecsetkezelésű kis képet. Pompadour asszony legyezőjét tartottam a kezemben! Watteau a lelkét ölte bele ebbe a kompozícióba!" (I. 52—3. 1.)

Pons bácsi elmagyarázza a műkereskedőnek, hogy mi is a valódi értéke a fiókos szekrénynek. „Az én emberem erre egész tűzbe jön, már csak a szekrényke igaztja, megfelelnek a legyezőről, egy semmiségért ideadja nekem, ellenszolgáltatásképpen, hogy felvilágosítottam annak a gyönyörű kis Riesener-szekrénykének az értékéről". (I. 53—4. 1.)

Pons bácsi jól tudja a rokokó képek, bútornak, porcelánnak értékét, sőt már-már bekövetkező divatját is sejti. „Megvettem volna a szekrénykét, de én nem gyűjtök ilyesmit, mert megfizethetetlen... egy Riesener-bútor három—négyezer frankot ér. Párizsban kezdenek már rájönni, hogy a tizenhat—tizenhét—tizennyolcadik századbéli híres német és francia intarziamesterek a fából valóságos képeket komponáltak. A jó gyűjtő mindig megelőzi a divatot. Figyeljen csak: hús esztendeje gyűjtöm a frankenthal-i porcelánt. Meglátja, öt év múlva kétszer annyit fognak fizetni érte Párizsban, mint a sèvres-i biszkvitért.

— Mi az, hogy frankenthal-i? — kérdezte Cécile.

— A pfalzi választófejedelem porcelángyárának a neve. Régebbi mint a mi sèvres-i gyárunk... Tagadhatatlan, hogy a németek Szászországban és Pfalzban már mielőttünk is csodaszép dolgokat csináltak.

Anya és lánya összenéztek, mintha Pons bácsi kínaiul beszélt volna... .

— És miről ismeri meg a frankenthalit?

— Miről? A márkáról! — felelte Pons lelkesen. — Ezek a gyönyörű porcelánok mind szignálva vannak. A frankenthalin egymásba font C és T betű van, a monogram fölött hercegi korona. A régi meissenin... Vincennes jelzése... Bécsé... Berliné... Mainzé... Sèvres-é... A tizennyolcadik században az európai uralkodók versengtek egymással a porcelángyártásban... Watteau a drezdai gyár számára rajzolt étkezőkészleteket, őrült áron veszik meg a műveit". (I. 49—50. 1.)

Watteau-ról ekkor már ismét illik tudni a jó társaságban. „Tudhatta volna kedvesem, hogy kicsoda Watteau. Nagyon divatba jött — felelte alázatosan az elnök." (I. 99. 1.) S Pons bácsi a többi festőtől is gyűjti a képeket: „A pasztellek üvegei mögött tisztán látszottak a Latour-és Greuze-művek, s Liotard-nak, a híres mesternek a képei, aki a *Csokoládés-leány-t* alkotta, a — sajnos! — oly mulékony pasztellfestészet e csodálatos remekét!" (I. 118. 1.)

A rokokó mint a művészet egy elmúlt stílusiránya támad fel e lapokon, s Pons bácsi éppoly tisztában van a rokokó szépségével, mint azzal, hogy egy régi korszak művészeti stílusa. Ezt

a régít is hangsúlyozza, amikor, a nagyközönségnél még szokásos pejoratív értelemben, egyszer a *rokokó* szót is kiejti. „Ha két hétig eltart még a betegségem, azt mondják majd, ha visszamegyek [ti. a színházhoz], hogy ócska vagyok, vén vagyok, lejárt az időm, empire vagyok, rokokó vagyok! — kiáltotta föl a beteg . . .” (II. 71. l.)

Közel egyidőben Pons bácsi történetével, a *Complément au Dictionnaire de l'Académie* (1842) még pejoratív értelemben határozza meg a rokokót: „Triviálisan az oly fajta ornamensről, stílusról és rajzról mondják, amely XV. Lajos uralkodásának és XVI. Lajos uralma kezdetének iskolájához tartozik. A rokokó műnem követte s megelőzte a pompadourt, amely maga is csak a rokokó árnyalata. Opdenoord építész rokokója. Általában mindarról mondják, ami öreg és divatjamúlt, a művészetekben, az irodalomban, a szokásokban, a viselkedésben stb.” (Idézve Binni tanulmányából, 217—8. l.)

De láttuk, ugyancsak Pons bácsi, illetve a róla szóló regény idejében kezdődik el a Goncourt-ök nagyszabású műgyűjtése, mintha Pons bácsi szenvedélyét folytatnák.

A Goncourtok lelkesedését növelte már néhány nagy XVIII. századi anyagból álló magánképtár is, melyeket látogathattak. A négy nagy képtár közül csak a Lacaze-féle maradt az államra, ennek a nagy gyűjtőnek, aki az elsők között lázadt fel a David-iskola egyoldalúan klasszicista szemlélete és ítéletei ellen, köszönhető Watteau, Fragonard, Pater, Chardin s Largillière műveinek a Louvre-ba kerülése. A két fivér maga is rajzolt, metszeteket készített, s így nemcsak gyűjtötték a szenvedélyesen felkutatót anyagot (egy Watteau-t vadak nyilai és zsugorított indiánfejek közül emeltek ki egy árusnál), hanem saját illusztrációikkal is látták el azokat a művészbiográfiákat, melyeket 1859-től kezdve tíz éven át évenként bocsátottak ki. Hatásuk többek között a XVIII. századi école française képeinek s rajzainak első kiállításában mutatkozott meg. Ezekből a művészbiográfiákból kerekedett ki a hetvenes évek elejére a *L'art du XVIII^e siècle* című nagy monografikus vállalkozás. Az első biográfia, 1859-ben, a Saint-Aubin-ekről szólt, ezt követte Watteau-é 1860-ban, majd sorra, hogy csak a legjelentősebbeket említsük, Boucher-é 1862-ben, Chardiné 1864-ben, Fragonard-é 1865-ben s La Tour-é 1867-ben.

A Goncourt-fivérek polemizálnak azzal a francia közvéleménnyel, mely feledni hagyta a XVIII. század e remekeit, s az élmény leírásának, rendkívül árnyalt, gazdag kifejezésének impresszionista stílusában csakugyan önálló művészeti egységként fedezik fel a rokokót, melynek műszavát különben csak ritkán írják le (pl. a Boucher-életrajzban: „Kínából a Rokokó provinciáinak egyikét csinálni”, I. 213. l.). De nem kétséges, hogy tematikában, mitológiában, stílusban egyaránt elhatárolták a barokktól, s a báj, mint új szépség, meghatározásával elsőnek kísérelték meg a rokokónak művészetéből vonni le a megfelelő fogalmakat. Ha sodró retorikájuk, szubjektivitásuk idegen is a rendszeres vizsgálattól, ítéleteiket a legújabb szakirodalom is sokszor átveszi, nem is beszélve arról, hogy mily értéket jelent monográfiájuk dokumentációs része. A XVIII. század festészetétől s grafikájától megihletett szerzőket a dokumentum szinte vallásos tisztelete óvta meg az olcsó lelkendezéstől.

A klasszifikáló, rendszeres kutatások mellett a szakértő, műértő interpretációk gyakorlata a Goncourt-fivérek teremtette hagyományban helyezkedik el. Idáig nyúlik el, a jelenig, az az atelié-szellem, mely kezdettől fogva ösztönzője volt a rokokó megismerésének is.

De valamiképp a születésénél is jelen volt. Ha most csak az ornemaniste-ek, az ornamens-készítők, dekorátorok működését vesszük figyelembe, szándékosan szegényítve le a rokokót a dekorációra, melynél sokkal több megfigyelhető, éspedig már a XVII. század végétől, tehát a rokokó stílusának bizonyos elemeit elkészítő Mansart idején az a műhelyszerű specializáció, mely technikailag a rokokónak is előfeltétele. Maga Mansart alatt a Batiments du Roi a modern építészeti első nagy szolgáltatójává szerveződött. A directeur, a controleur, az inspecteur, az architecte, a dessinateur munkája technikailag különvált specializációkhoz vezetett, enélkül a rokokó rendkívül összetett belső terei nem jöttek volna létre. A stílusproblémák megoldásához pedig a legfontosabb anyagot az ateliékben dolgozó dessinateur-ök eredeti rajzai szolgál-

tatják. Kartonok és lapok tömegéről van szó, melyek dátumaikkal a technika változását engedik kimutatni. S az ornemanisták metszett lapjai különösen fontosak. Annál is inkább, mert sok igen fontos emlékmű elpusztult: Saint-Cloud, Clagny, Marly, Meudon, Choisy, Bellevue kastélyai, a régens királyi palotája is, Versailles-t pedig folyton újjáépítették.

Ez az atelié-szellem hozná magával a törekenységet, a finom formák veszendőségét is? A törekenységre már a kortársak felfigyeltek. Sedlmayr s Bauer *Enciclopedia Universale dell'Arte*-beli monográfiájában (1963) olvasható G. Fünck 1747-i kijelentése: „Mivelhog az építészetben a szépet úgy fogjuk fel, hogy egyidejűleg a tartamot s az erőt is figyelembe vesszük, ez új fantázia-termékekben éppen az ellenkezőjét találjuk; ezek mindig a törekeny, finom s csak ügyel-bajjal összerótt anyag arculatát őrzik, amely alkalmatlannak látszik terhek tartására és hordozására és csak a vizet tudja visszatartani, ezáltal is pusztulását siettetve.”

De nem egy nagy rokokó művész — mint Meissonnier is — az aranyművészségből, az ötvös-művészetből, ateliék s törekeny dolgok világából emelkedett ki. Erről is kell tehát beszélni, a születés e körülményeiről, miután láttuk, hogy a stílus felfedezése az atelié-szellemnek s a „connaissance”-öknek volt köszönhető elsősorban.

[A rokokó kialakulásáról]

Történetileg a rokokó kezdetben csak a dekoráció egy stílusát, a rocaille-ét jelentette, azután az analógia révén már egykorú művészi kifejezésekre is kiterjesztették, sőt elhagyva a képzőművészeti területet, irodalmi stílus megjelölésére is átvitték. Ez a stílusfogalom jelentésének gazdagodását hozta magával, annyira, hogy — mint látni fogjuk — ma már általában nem tekintik a rokokót pusztán a dekoráció stílusának. Ugyanakkor nehézségeket is támasztott, mert az irodalmi vagy zenei műveket nem jogos olyan kritériumok alapján elemezni, melyeket a látás művészeiből vontunk el. A nehézség csak nő, mihelyt azt tapasztaljuk, hogy a rokokó e kiterjesztett, képzőművészetet s irodalmat egyaránt magában hordó fogalmáról egységesen nemigen írtak, leginkább vagy csak a képzőművészetiről, külön, s külön az irodalmiról. Óvatos módon mégis meg kell találni olyan megfeleléseket és egyenértékű vonásokat, melyek a témát, módszert és szerkezetet a technikai eltérések ellenére is egységesnek mutatják.

Ilyen vonásként váltig emlegették a rokokó kicsinyítő, elfinomító eljárását, képzőművészetben s irodalomban egyaránt. A barokkhoz képest bekövetkező tematikai változásról szintén sokat szóltak. De nem beszéltek az aszimmetrikus-ferdén történő szerkesztésmódról, mely a rocaille-tól a színpadképig s az irodalmi mű esetleges, személyes elkezdéséig jelen van a stílusban. Nem volt szó arról a kagyló, csiga és hullámvonalról, mely a nyelvi stílusban, pl. a tájleírásokéban is megfigyelhető. A báj e Hogarth-tól meghatározott vonalának különben a XVIII. században van — mint Raymond Bayer *L'esthétique de la Grâce* című könyvén (I—II. Paris, 1933.) látható — a legnagyobb bibliográfiája, s e báj fogalma a kötetlenségé, a szabadságé is. S még valami: a mikromegasz-komplexum, melyre Pierre Maxime Schuhl (*Le mervueilleux, la pensée et l'action*, Paris, 1952) figyelmeztetett s utána Bauer (*Rocaille*. Berlin, 1962.), majd Minguet (*Esthétique du rococo*. Paris, 1966) vett fel a díszítőművésztől az irodalmi ábrázolásig terjedő területre, szintén közös jellemző.

Mielőtt e vonásokra részletesen visszatérnénk, szükséges szembenézni a kérdéssel:

Mi a rokokó? Egy nagyobb stílusnak, a barokknak a változata-e, mint általában gondolják, vagy önálló stílus, s éppúgy illeszkedik-e a barokk s a klasszicizmus közé, mint a manierizmus a reneszánsz s a barokk közé? Mi a köze a manierizmushoz s a preciozításhoz? Mennyire függ össze a felvilágosodással és tekinthető-e ennek stílusaként?

A kérdésekre Kimball 1943-ban először megjelenő, alapvető, addig ismeretlen forrásokat feltáró s értékelő monográfiája (*La Style Louis XV. origine et evolution du Rococo*. Paris, 1949.) után másként felelnek mint addig. A rokokó nem az olasz barokknak változata, bár

elemeit tekintve — írják is, hogy Borromini a rokokó atyja — kapcsolódik hozzá. S ma talán már csak metaforikus átvitelnek tekinthető Burckhardt s tanítványai (Wölfflin, Schmarsow) tipológiai kiszélesítése, melynek értelmében a rokokót általában egy stílus kései fázisának bomlástermékeként fogták fel s így beszéltek a román s a gotikus, később az antik művészet rokokójáról. Kimball megcáfolta azt a régi eszmét, mely szerint a rokokó direkt módon az olasz barokkból jött át Franciaországba. Cáfolata azonban lényegében csak a dekorációra szorítkozó s ezért kiegészítendő a művészeti tematikára s a világnézetre vonatkozólag.

Kimball előadása szerint az élenjáró műveltségű olasz művészek Franciaországban a nagy barokk idején dolgoztak, anélkül, hogy kiváltották volna a rokokót. Bernini látogatása 1665-ben az olasz presztizs csúcsát jelenti, de csalódást okoz s az olasz barokk bukását. Az Académie de France alapítása Rómában 1666-ban s az Építészeti Akadémia alapítása 1670-ben a barokk tendenciák elleni reakció kifejezése. E reakció XIV. Lajos uralma közepén az akadémiáknak diadalát jelenti elméletben s gyakorlatilag a francia teremtőerő fokozatos felszabadítását (237. l.). Míg a cartouche tipikusan barokk olasz formáját relative elhanyagolták, s a trofeát konzervatív kezelésben tartották meg, egy teljesen francia új fejlemény kezdte éreztetni magát a felületi arabeszkben, függetlenül fejlődve a nagy barokk formáitól: ez volt a francia fejlődmény — és semmiképp sem az olasz —, mely végül is előhívta a rokokót, melynek alapjellege a partikuláris barokk elemek továbbélése ellenére is lényegében a barokk antitezise.

A cartouche formájának kiüresedését társadalmi s világnézeti szempontból Starobinski (La scoperta della libertà. Milano, 1964. és Les recours aux principes et l'idée de regeneration dans l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle. Venezia, 1967.) vizsgálta, s ez is a barokktól való elválást hangsúlyozza. A változásnak, mely a rocaille művészetének szabad utat engedett, a Law-féle tőkés spekulációk alighanem kísérőjelenségei, ezek is fosztják meg a királyságot s a nemességet szentség- és transzcendencia jellegétől. Most degradálódik hedonisztikussá az a fitogtatott apparátus és ornátus, amellyel az isteni jogú hatalom akarta alávetni magának a népet. A rokokóba való átmenet tehát a társadalmi gondolkodás oly változásával jár, mely elidegenül, eltávolodik az isteni jogú, transzcendens hatalom-felfogástól s a laikus hatalom jogát védi. Starobinski szerint a XVII. században a pompa még a regalitás vagy nobilitás karizmájának szimbolikus megnyilvánulása lehetett; a XVIII. században a luxustárgy csak a tárggyá változtatott gazdagságot reprezentálja; szépsége semmiféle spirituális előzményre nem utal vissza. A XVIII. századi luxus kizsákmányolja, módosítva a különböző formákat, melyek révén a tekintély nyelve fejeződött ki; de nem felelően már meg egykori tartalmuknak, önmagukért való célokká lesznek: a művészet személyesen felhasználhatja őket, hogy a változatosságban elégítse ki ízlését.

Következésképpen a cartouche, hagyományosan a címernek vagy mottónak szánt forma, most már üres formaként kerül felhasználásra — minden emblematisz funkcióit elveszít s egy szép dekoratív elem lesz belőle. A szimbolikus (nemesi címer) elvesztésével a tartalom megrikkul, s e megkönnyebbedés dekoratív fölösleg előtt hagyja a nézőt: a forma, mely semmiféle üzenetet nem közvetít, mozgásban levő energiaként jelenik meg. A hasznosság felől nézve e formák túl bőségesek, miközben jelentésük elhomályosult. Világosan érezni a párhuzamosságot a társadalom egy adott mozzanata s egy esztétikai klíma között: a hasznos formákra, a fizikai műszerekre is, „nemesítő” s felesleges dekoráció kúszik fel s ez jól illik egy meggazdagodott polgársághoz, mely az arisztokratikus szokásokat utánozza: egy, az eredeti funkcióitól megfosztott, függőségre s bizonytalanságra került arisztokráciának megfelel a használati tárgyak szimbolikus formáinak lehanyagolása.

Az arabeszk virtuózainak — Berain-nek s Lepautre-nak — megítélésében Starobinski véleménye különben megegyezik a Kimballéval.

Hasonló folyamatok választják el a festészetben is a rokokót a barokktól. Attól kezdve, hogy az orleans-i kancellária mennyezetén az Olimpusz istenit s mindazt, amit megszemélye-

sítettek, legyőzték Amor istenei, s éppen azon a helyen, mely tradicionálisan a felmagasztalásukra volt szánva, a mennyezetfestészet anakronisztikus lett. A most túlulalomra jutott gáláns tendenciának nem volt többé lehetősége a transzcendenciára — idézi Rupprechtől Schönberger s Soehner (*Die Welt des Rokoko* 1959). S ha csakugyan van valami kapcsolat a „kisebb istenek” uralkodó tematikája s a nagy mennyezet dekoráció hiánya között (Franciaországban), akkor ott, ahol jelen van még ez a nagy dekoráció, létezik a nagy Olimpusz is. Tiepolo freskói a würzburgi rezidenciában a XVIII. század talán legfontosabb alkotásai e nemben: gigászi méretű jelenetben a föld minden része hódol az Impériumnak, míg Apolló a fényt hozza a földre. Ez az allegorikus festészeti forma még teljesen a hazai barokk hagyományhoz kötődik s nem jellemző az igazi rokokóra.

Minguet határozottan elkülöníti a rokokó építészetet a barokktól s a klasszikustól. Minden feszültség, húzás, nyomás, lökés és ellentámasz, amit a klasszikusok kiegyensúlyoztak, amit a barokk megkettőzött vagy ellentétbe állított, megsemmisül egy lényegében atektonikus rendszer által. Alapvető jellegzetessége a rokokónak a külső struktúra s a belső közti kontraszt. Míg a klasszikus s a barokk megőrizte azt, amit az épület domborúságának nevezhetünk, a konstruktivitás ősi képének, a rokokóban a belső arculat önmagáért van kidolgozva, kvalitatíve tiszta homorúságról, konkavitásról beszélhetünk, éppúgy, mint egy grottában. Ezért a rokokó mindenekelőtt intérieur-stílus (ami nem jelenti azt, hogy nincs építészeti jelentősége). A belső tér koncepciója a lakás művészetének lényeges része.

A lakás kultúrája egymagában megkülönbözteti a rokokót a barokktól.

Érdeemes idézni itt Braudel könyvének (*Civilisation matérielle et capitalisme*. 1967) egy igen fontos részletét.

A „XVII. század luxusa ezerféle kényelmet nem ismert, kezdve a fűtéstől; nem ismerte az intimtást; magának XIV. Lajosnak is, hogy látogatást tegyen Madame de Montespan-nál, át kellett haladnia Mlle de La Vallière lakosztályán.

Ebben a XVIII. század újítani fog. Európa akkor sem mond le a nagyvilági pompáról, inkább, mint valaha, áldozni fog a társasági életnek, de az egyének is hamar meglesz az elégtétele. A lakás változik, a bútorzat változik, mert az egyének így akarják, erre törekszenek és a nagyváros erre az útra viszi őket. Csaknem elég rábízni magát az embernek az áradatra. Londonban, Párizsban, Szentpétervárt, e városokban, melyek gyorsan fejlődnek ki s maguktól, minden egyre drágább; a luxus féktelen lesz; hiányzik a hely, az építésznek a maximumig kell használnia a korlátozott teret, melyet aranyáron vettek. Kötelezővé válik a modern hotel, a modern lakosztály, melyet kevésbé grandiózus, de ugyanakkor kellemesebb életre terveztek. XV. Lajos idején egy hirdetés Párizsban bérbe kínál »egy tiszszobás lakosztályt, mely előszobára, ebédlőre, társasági szobára, második, téli használatú társasági szobára — tehát fűtéssel —, egy kis könyvtárkabinetre, egy kis társasági kabinetre és háló lakosztályra oszlik, a garde-robe-okkal.« Egy ily hirdetés elgondolhatatlan lett volna XIV. Lajos korában, amikor a gazdagok egymás után sorjázó szobákban laktak, ahol mindent a látszatnak áldoztak fel, ahol minden szoba mindenféle feladatra alkalmazható volt. Azóta, a lakás e dekompozíciójának köszönhetően, mindenki egy kissé a maga módján fog élni.

A hivatali szoba elkülönült a konyhától, az ebédlő a szalontól, s a hálószoba külön királlyá vált. Lewis Mumford úgy gondolja, hogy a szerelem, ez a nyári tevékenység, akkor lett minden évszakra való! Ezt nem kell elhinni, de az igaz, hogy a »lakosztályok oly belső elrendeződése« szerveződik meg, amelyet sem Róma, sem a Mediciek Toscanaja, sem XIV. Lajos Franciaországa nem ismert. »A több szobájú kis lakások« — írják a Régenység idejétől kezdve — »kényelmesebbek«, sok holmi fér el kevés térben. »A mi kis lakosztályaink« — írja Sébastien Mercier — »úgy fordulnak és oszlanak el a térben, mint a kerek és síma kagylók, a korábban elvesztegetett és őszintén szólva homályos szobák helyett világosakban s kényelmesen lakunk.«

Mi a rokokó társadalmi alapja? Az ancienne régime-nek oly krízise, melyben feloldhatatlan feszültség támad arisztokrácia s nagyburzsoázia közt. Ezért lesz a rokokó legjellemzőbb vonása — Laufer szavával — a *mise en question*, a megkérdőjelezése az állapotoknak, melyet az ornans jellemvonása, a festészeti és irodalmi műfajok csak támogatnak.

Amíg az udvar Versailles-ben maradt, a grande société tagjai ezrével éltek egy gigászi kastélyban, egy közösségben, mely minden intimitásérzést elfojtott. Párizsba költözése (1715—1722) megkönnyebbülés, felszabadulásféle volt. A XVIII. század végétől a privát építkezés előtérbe kerül. A Faubourg Saint-Honoréban, aztán a balparton a hotelek növekedő ritmusban emelkednek kb. 1730-ig. Igazi építő láz volt a városban. A Faubourg Saint-Germain a nemesség városi palotáival, a hotelekkel s a kis vidéki kastélyok válnak most centrumokká, a különbség csökkenni kezd az udvari magas nemesség és a városi között, a városi nagypolgárság szerepe is megnő a társas kapcsolatokban. Francastel, (*L'esthétique des lumières*. Paris, 1963. és *Sociologie de l'art*. Paris, 1964.) szerint De Troy — bár engedményeket tett a hivatalos művészetnek — előrejelzi az erkölcsök egalizációját arisztokrácia és vagyonos burzsoázia közt, ami a XVIII. század jellemző vonása. Boucher s főleg Chardin számos zsáner-jelenettel folytatja a De Troy által felavatott formulát, de inkább egy középső burzsoázia erkölcséinek festői. De Troy — bár hamar elhanyagolja legjobb vénáját — egy osztály társadalmi emelkedésének a tanúja volt.

Uralkodni kezdenek a szalonok, a dámák védnöksége alatt. A rokokó publikuma a szalonokban van. A szalonok közönsége különben kiszélesült, kevertebb lett, mint különben maga az arisztokrácia is, a Régence vagyonszükei miatt. A már a múlt században bevett irodalmárok most is fő helyet foglalnak el a szalonokban, de új jelenségeként befogadják a tudósokat és a művészeket is. Az esprit, ez a rokokó ornans — a németeknél a Witz felel meg neki — a találó hatásokra irányul, a point-re, az elmés és szellemes mondásra, az ötlet, a válasz s a viszontválasz oly játékában, mely a tükrököt tükröző tükrökéhez hasonló.

A „modern appartement”-ok egy oly életmód kereteivé lettek, mely mind finomabb differenciálódásra irányult a szobákban s a berendezésben, mely a hőseivel szembehelyezte, a bájost, a reprezentatívval a kényelmest, mely a bútorzattól s az öltözéktől a melegen tartott ételek találásáig terjedt, a pompással a finomat, azt a délicatesse-t, melyről Bouhours (*Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*. 1687. és *Pensées ingénieuses des anciens et des modernes*. 1691.) már a XVII. század vége felé ír elméleti fejezeteket. A szimmetrikus ornamentikának feloldódása a szeszélyes, aszimmetrikus rocaille-ban, mely az invenciónnak kimeríthetetlen lehetőséget nyújtott, tk. megfelelője a hosszú ideig megkötött, komorrá tett személyiség szabaddabb fejlődésének.

Hogy az intimitás kultusza — mely a budoár festészetében, az erotikában, a városi veduta és capriccio felfedezésében egyaránt jelen van — ily határozottan léphessen a korábbi reprezentatív életmód helyére, oly relativizálódásnak kellett bekövetkeznie a szemléletben, mely a barokk transzcendens életeszménynek bukását hozta magával.

Ennek hátterében kétségkívül az ancienne régime krízise áll, melyet jelentékeny mértékben a polgárosodás váltott ki. De még nem a kis vagy középpolgárságról van szó. Laufer (*Styl Rococo, Style des „Lumières”*. Paris, 1963.) szerint addig, amíg az ancienne régime fenyegetve van ugyan a burzsoá kapitalizmustól, de ellenáll neki, amíg az arisztokratikus és a burzsoá ideológia kibogozhatatlanul összekeveredik, fennállnak a rokokó stílus feltételei.

Érdeemes idézni Laufer fejtegetéseit a rokokó stílus társadalmi hátteréről. „A kor művészete és gondolata közti megfelelés maga is egy társadalmi és gazdasági válságot takar, mely azok hordozója... Az arisztokrácia pénzügyi fensőbbsege és presztizse a század felületes divatjaiban és elegáns vagy elpuhult tónusaiban fejeződött ki, Párizs királyságában: különösen a század első felében, amikor a burzsoázia szégyenlős marad és afele igyekszik, hogy a gyengülő

nemesség tartalékserege legyen. 1740 után a növekvő gazdasági jólét és az ancien régime-re jellemző tipikus nagy krízisnek megszűnése a burzsoá mentalitás fejlődését hozza magával, mely már nem szégyenlős. Ezt a fejlődést burzsoá irodalom és művészet megteremtésére irányuló tudatos törekvések jellemzik (Diderot, drámája, Greuze erkölcsi tablói). E kísérletek kudarcát az őket vezető ideológiai optimizmus kevésbé megalapozottsága magyarázza: a feudalizmus nem tűnt el. . . A század nagy művészete az volt, mely, persze közvetetten, kifejezte azt az ellentmondást, melyet csak a forradalom oldott fel, a feudalizmus és a polgárság ellentmondását. Különbözik a század eleganciája, végül is, egyéb-e mint az arisztokratikus fesztelenség s a polgári szorgalom közti kompromisszum? . . . Ez magyarázza, hogy lehetetlen eldönteni, az ész burzsoá-e s az érzékenység arisztokratikus-e a XVIII. században: ez valójában hamis probléma. Az arisztokrácia magához engedi a felvilágosodást, a burzsoázia pedig az ancien régime életművészetét. Egyikük könnyes érzékenysége, másikuk regényes érzékenysége közt, az intellektuális és erkölcsi libertinizmus közt a határok észrevehetetlenek. . . A rokokó stílus különféle megnyilvánulásaiiban az abszolút monarchia hanyatló szakaszában levő társadalom bizonytalan egysége tükröződik”. (37–38. l.).

Lauer véleményével megegyezik a Hauseré is (a *Művészet és az irodalom társadalomtörténeté*-ben, 1968): szerinte a rokokó nem a monarchia művészete, mint a barokk volt, hanem az arisztokráciáé és a nagypolgárságé, XV. Lajos korában maga a nemesség oly hedonizmust tesz magáévá, mely a gazdag polgárság véleményeinek s erkölcsének felel meg.

Mindenesetre egy univers ordonné szükséges ahhoz, hogy a rendetlenség ne váljék tragikussá — mint Erhard (L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle. 1963.) hangsúlyozza —, hanem csak finom rosszérzés, ellenőrzés alatti szédület legyen belőle.

[A rokokó érvényességi köréről]

Mikor a *Manierismo, Barocco, Rococo* című római nemzetközi kongresszus (1960) munkálatait bezárta, Delio Cantimori figyelmeztette a résztvevőket arra a saját munkáikban is bennrejlő hibára, mely bizonyos történetieskedő sémák körüli teoretizálásban áll, többek között abban, hogy azt a veszélyes posztulátumot használják, mely szerint lehetséges találni oly egyetlen interpretációs elvet, mely kulcsot adhat a komplex megértés számára s egységes módon minősíti mindazt, ami egy adott, többé-kevésbé térhez s időhöz kötött időszakban történik, kifejlődik vagy megjelenik. Cantimori kritikáját bizonyos, a kongresszuson észlelhető pánbarokkizmus váltotta ki. A rokokóról ott és akkor még kevés szó esett. Kétségtelen azonban, hogy amióta — az elmúlt 15–20 évről van szó — a rokokó is elveszítette pejoratív mellékértelmét, vannak tendenciák arra, hogy a rokokót a valódi története fölötti jelenséggé és mindent bekebelező sémává emeljék, nem beszélve most arról, hogy a rokokót már régóta szívesen fogják fel úgy, főleg német nyelvterületen, mint egy stílus kései fázisának bomlástermékét s ennek megfelelően beszélnek a román s a gótikus, később az antik művészet rokokójáról. E tipológiai kiszélesítés helyett ma inkább arról a leegyszerűsítő törekvéstről lehet beszélni — mint erre Sedlmayr figyelmeztetett az 1958-i müncheni rokokó-kiállítás katalógusában —, mely bármely történelmi korszakot szívesen azonosít egy domináns stílussal: a manierizmussal, a barokkal, a rokokóval, a neoklasszicizmussal vagy a romantikával.

Nyilvánvaló, hogy a rokokó stílusnak az egész XVIII. századdal s teljesen a felvilágosodással való azonosítása tarthatatlan, még akkor is, ha a rokokó a felvilágosodás eszméivel s a felvilágosodott életérzéssel, különösen a felvilágosodás első szakaszán kétségkívül megegyezett, s jelenléte, mint stíluskomponensé, nem zárható ki a század második feléből sem, amikor már általában elvesztette vitalitását, sőt, mint láttuk, pejoratív értelmet kapott. Kiterjedésében mindenestre számolni kell azokkal a megkésekkel, melyekkel a rokokó eredeti centrumától, Franciaországtól távoli területekre kisugárzott vagy ettől függetlenül a később beérett társadalmi s kulturális viszonyok hatására önállóan kialakult.

Nem fogadható el a rokokó társadalmi alapjait oly találóan megvilágító és más tekintetben is kitűnő R. Laufer ama kijelentése sem, mely szerint „az 1660-as klasszicizmus és az 1830-as romantika közt Franciaország csak egy stílust dolgozott ki, melyre egyetlen nevet javasolok, a rokokót” (13. l.). Ugyanígy itéli meg Laufer e kijelentését Ph. Minguet (208. l.). Ugyanakkor, amikor Laufer könyve cím szerint a rokokót a felvilágosodás stílusával azonosítja, szerzője mégis pontosabb meghatározást is ad a rokokó helyéről, nem annyira a rocaille illetve a rákövetkező antiquisant félszázadok megnevezésével (mert az ugyanazzal a veszéllyel járna szerinte, mint a raison és sensibilité címkek, vagy a pszeudoklasszicizmus és a preromantika terminusainak használata, melyeken túl akarunk jutni), mint inkább annak kimutatásával, hogy 1770 után megszűnik az a bizonyos feszültség, melyet a rokokó fejez ki, illetve a két ideológia, a burzsoá és arisztokratikus, már nem békíthető össze.

Megnyugtató egy kortárs, Jacques-François Blondel 1772-i nyilatkozatát hallani: „Il y a plusieurs années qu'il semblaît que notre siècle étoit celui des Rocailles”. — Jónéhány éve úgy tűnt már, mintha századunk a rocaille-é volna (idézi a *Cours d'architecture*-ből F. Kimball s G. Cattai). S tegyük hozzá mindjárt Galiani abbénak Tanucci miniszterhez Párizsból, 1763. május 2-án írt értesítését, mely szerint az *Antichità di Ercolano* 3. kötete mily nagy hatást keltett művészkörökben. „Számúzve a cartouche-okat, a levézetet s a francia építéseknek a tervezőknek oly kedves görbe vonalakat, egyszerre csak rohamosan az antik izlés felé fordultak” (id. G. R. Analdi: *Le testimoniana dell'ab. Galiani sulla formazione de gusto neoclassicismo*). Ez idézetek tükrében világosabb lehet az is, hogy a rokokót komplettnak, teljes epochális stílusnak tekintő tudósok maguk is csak bizonyos határok közt érvényesíthetik felfogásukat.

Kimball, akinek alapos, addig hozzáférhetetlen anyagot feltáró könyvére az utóbbi harmadik évben leginkább építettek, 1943-ban leszögezte (függetlenül korábbi nézetektől), hogy ő ugyan a dekoratív művészet kifejlődését kutatja, a rokokót azonban sokkal tágabb, teljesebb stílusnak tekinti, mert megnyilatkozik a festészetben, a szobrászatban, az építészetben is, sőt az építészetben a konstrukció plasztikai és térbeli formájának új kezelésmódját követelte meg. Határait is kijelöli: a XVII. század legvégétől, Pierre Lepautre (1648—1716) építészetügyi tervezővé (Dessinateur des Batiments) való 1699-i kinevezésétől a Robert Adamtól, 1759-től megvalósított angol klasszika franciaországi utánzásáig, mely 1770 körül megadta a kegyelem-dőfést a rokokónak.

Bauer — *Rocaille* c. könyvében (1962) — vitatkozik is, mint aki maga is a dekoráció kérdéseit kutatja, Kimballal, helytelenítve, hogy egy kor történetét — s szerinte a rokokó egy korszak — Kimball egy művészeti műfaj feltalálásának primátusából absztrahálja. Ha Kimball kiindulópontja helyes is, lényegében többről van szó: az ornamentális kategóriájának az építészetével s a képével való megegyeztetéséről (még ha a stílusfolyamat ezekben az egyes kategóriákban nem folyt is le szinkronban s parallel.) Ettől függetlenül Bauer hagyományos módon a rokokót a barokk s a klasszicizmus közti művészetként fogja fel, kiemelve, hogy a századközépig a párizsi szalon jelentette az európai mintát.

Anger — a német irodalmi rokokóról szóló könyvében (*Literarisches Rokoko*. Stuttgart, 1962) — az 1730-as évek végétől a század végéig vizsgálja a rokokó fejlődését.

Sedlmayr s Bauer az *Enciclopedia Universale dell'Arte* 47. hasábján (1963) a XVIII. század jellegzetes művészeti élményének, tapasztalatának mondja a rokokót, mely a barokkra következik s a neoklasszicizmusig tart. Franciaországban a XVIII. század első felében barokk és klasszicista áramlatokkal párhuzamosan virágzott. A rokokó tehát csak egy a XVIII. század stílusai között. De korlátai ellenére sem oldódik fel az egyszerű dekorációs divatban, hanem egy igazi stílus jelentőségét éri el, s mint ilyen hiteles és tökéletes műalkotásoknak ad életet. A stílus időszaka, mely XV. Lajos stílusa címén a régensséget s a rokokót is magába foglalná (bár fejlődése nem teljesen egyezik XV. Lajos uralkodásával), 1715-től 1770-ig terjedne, míg szűkebb értelemben, a XV. Lajosnak csak második fázisára korlátozva, 1728—30-tól 1745—50-ig tartana; mely időszakot a kortársak „style rocaille”-nek hívták.

A rokokót már régebben is kiterjesztették az egész felvilágosodásra. Így E. Ermatinger szerint (*Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*. Leipzig, 1926) a rokokó az életformája annak a kornak, melynek Denkform-ja a felvilágosodás. Látni fogjuk, hogy e felfogáshoz újabban is van közeledés, pl. a jóval történetibb szemléletű francia Laufer részéről. A rokokónak a felvilágosodáshoz kapcsolása bizonyos fokig kétségtelenül helytálló. De nem szabad elfelejteni, hogy a felvilágosodás — bár lényegében eszmei mozgalom — maga is alakítja az életstílust, és ha lehet is Voltaire ízlésében és stílusában rokokót találni, életformájában, ebben a kombattáns, kíméletet nem tűrő, filozófusi életformában s műfaji klasszicizmusban — még ha arisztokratikusan élő nagyburzsoá volt is Voltaire — egyáltalán nem hasonlít a poésie légére művelőihez, a szalonok habituéihez.

De a kérdés épp ezen a ponton merül fel: van-e okunk rá, hogy a rokokót éppen a poésie légére művelőivel azonosítsuk? Vagy: Voltaire luxus-védelme (*Le Mondain*) s antiaszkétizmusa nem vág-e pontosan egybe a rokokó implicit eszmei tendenciájával? A válasz csak igen lehet, de mégsem a rokokó s — mondjuk — Voltaire instanciáinak azonosítása — ez utóbbiak meszszebbéről, filozófiai álláspontokról jönnek. A nehézség abban van, hogy a rokokóban bennrejlő eszmei tendenciák gyakran összetalálkoznak a felvilágosodás explicit eszméivel, minthogy egy korszakban többféle eszmei és stílusirányzat van együtt s érintkezésük elkerülhetetlen. Ez azonban nem vezethet aránytévésztésekhez. Különösen a német szakirodalom kedveli egy-egy stílusirány kategóriális kiterjesztését egy teljes korszakra. Helmut Hatzfeld igen érdekes értekezése, *Rokoko als literarischer Epochenstil in Frankreich* (1938) még Rousseau-ra is érvényesíti a rokokót, ez esetben már a felvilágosodást ill. annak krízisét helyettesítve be a rokokóba ill. az általa kifejezett krízisbe.

Az 1958-i müncheni kiállítás, *Europaisches Rokoko* (melynek katalógusában Sedlmayr különvéleményt jelentett be: a rokokó a XVIII. századnak csak egyik lehetősége sok más között) „totális” rokokót hirdetett a XVIII. században. Arno Schönberger s Halldor Soehner gyakran szuggesztív könyve, *Die Welt des Rokoko* (München 1959) (olaszul: *Il Rococò Arte e civiltà del secolo XVIII*. Milano 1960) szintén teljesen egyenlősíti a rokokót a XVIII. századdal, de ez éppen azért, mert maga a könyv tele ellentmondásokkal és súlyos hiányokkal (janzenizmus, pietizmus), sikertelen kísérlet csupán.

Francastel fontos elvi tanulmánya (megj. 1963) finomabban differenciál s történetiben fogja fel a kérdést. Abszurdnak mondva, hogy egy terminussal akarnók meghatározni azt az alapelvet, mely egy egész korszak értékeit ihlette, kijelenti, hogy a felvilágosodás százada éppúgy volt rokokó, mint neoklasszicizmus és születő romantika. Határozottan állítja a rokokónak a felvilágosodásban való részvételét. De Troy képeiből kiindulva egy oly művészetet állapít meg a század első felében, mely forrása lehetett mind a rokokónak, mind a neoklasszikusnak, de az antikvítás formális szótárához folyamodás eltérítette ezt, ami útban volt, hogy a felvilágosodás igazi stílusa legyen. De miért engedte át a teret 1750 tájt a felvilágosodás első stílusa a klasszicizmus különféle formáinak? Az ok főleg abban keresendő — Francastel szerint —, hogy van valami utópikus a rokokóban: az ész s a természet új világegyetemét képzelik el s beszélnek róla, mielőtt még intézményi formákat öltött volna. Atelier-stílus, lineáris stílus, ahol a raison szigorúságának helyébe a gout, az ízlés szeszélye lép. Egy olyan korban, mikor minden geometria a súlyossághoz s a vonalperspektívához van kötve, ahol a világegyetem logikai elképzelése egy euklideszi tértől van függően, a rokokó kihívást jelent az anyag törvényeivel szemben . . .

NOTES SUR LE ROCOCO

József Szauder, le savant hongrois éminent décédé avec une rapidité tragique, travaillait, durant les derniers mois de sa vie, à une étude de grande envergure sur le rococo. Il ne pouvait pas achever son travail, mais il a préparé quelques brouillons qui, quelque fragmentaires qu'ils soient, donnent un aperçu de la direction et — en partie — des résultats aussi de ses recherches. Le premier chapitre résume les résultats se rapportant à la découverte du rococo au XVIII^e siècle. Après l'interprétation de quelques données négligées jusqu'ici dans la littérature spéciale, il analyse le roman de Balzac, intitulé *Le cousin Pons*, du point de vue de la postérité du rococo. C'est dans cet ouvrage qu'il voit l'étape la plus importante de la découverte du rococo. Le deuxième chapitre donne un résumé concis et basé sur les résultats de la littérature spéciale la plus moderne, de la formation du rococo dans les beaux arts et le troisième de la base sociale du rococo. Dans le quatrième chapitre, József Szauder a commencé à esquisser ses vues se rapportant au cercle de validité de la notion du rococo, et le fil des idées de ce détail resté fragmentaire renvoie sans équivoque au fait qu'il n'a considéré le rococo que comme l'un des styles du XVIII^e siècle, qui n'est pas en contradiction avec les Lumières.