

157513

MINERVA-KÖNYVTÁR

118

ANGYAL ENDRE

THEATRUM MUNDI



BUDAPEST, 1938

KIR. MAGYAR EGYETEMI NYOMDA KÖNYVESBOLTJA

BUDAPEST, IV., KOSSUTH LAJOS-UTCA 18.

A MINERVA lezárta tizenötödik évfolyamát. Visszatekintve a végzett munkára, úgy érezzük, hogy a Minerva jegyével kiadott tanulmányok sokféle módon, váltakozó sikerrel, de egy akarattal és egyenlő buzgalommal igyekeztek megközelíteni azt a célt, amit folyóiratunk kezdettől fogva maga elé tűzött és a szellem-történet szóval jelölt meg. A Minerva tanulmányai ebben a célban egymásra találtak, mert különbség nélkül arra törekedtek, hogy a történelmi gondolkodást az idealizmus és a filozófiai tudatosság magasabb fokára emeljék. Ez a törekvés fogja vezetni folyóiratunkat továbbra is. Ezután is lemondunk az extenzív gondolatterjesztés eszközeiről és tartózkodni fogunk a népszerűsítés gyakorlati eljárásaitól. Meddőnek tartunk minden polémiát és tárgytalannak érezzük a tudománypolitikai kompromisszumokat és áthidalásokat. A Minerva a maga zárt körén belül minden sorával tovább akar munkálni távoli célja megvalósításán, tudva azt, hogy a történelmi múlt a mi jelenünk egyik élő alkotó eleme: hogy a történelem tudománya semmiféle módszernél nem állapodhatik meg, mert maga is folytonos küzdelem, haladás és teremtő fejlődés, mint az élet maga; folytonos újrakezdés és revízió, amely önmagunkból indul ki és önmagunkhoz tér vissza. Hisszük, hogy továbbra is lesznek, akik törekvéseinkben támogatni fognak.

---

*A Minerva-Társaságra és folyóíratra vonatkozó minden közlemény a Minerva-Társaság címére küldendő. Budapest, Múzeum-körút 6—8. Bölcsészeti kar. Német Intézet.*

---

*A Minerva-Társaság tagdíja: évi 8 pengő, amely részletekben is beküldhető. Előfizetés jogi személyeknek évi 12 pengő. Könyvkereskedésben 16 pengő. A póstatakarékpénztári csekkszámla száma: \*38.688.*

# THEATRUM MUNDI

IRTA

ANGYAL ENDRE

BUDAPEST, 1938.

157513



A SZERZŐ KIADÁSA.

---

DUNÁNTÚL PÉCSI EGYETEMI KÖNYVKIADÓ ÉS NYOMDA R.-T. PÉCSETT.

A nyomdáért felelős: Wessely Károly.



## I.

### A kérdés története.

Az irodalomtörténeti barokk fogalma a 19. század végén merült föl. Az első nagyobb munka, amely ezt az új meghatározást bevezette, J. W. Nagl és J. Zeidler könyve: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*,<sup>1</sup> egyúttal az első mű, mely a barokk drámával érdemileg foglalkozik. Természetes, hogy még korántsem tökéletes ez a földolgozás. A barokk fogalmát eléggé megszorítja: csak a katolikus latinnyelvű iskoladrámát és a bécsi udvar olasz operáját tekinti barokk drámának. Barokk költészetben általában csak a 17—18. század neolatin poézisét érti; az egykorú német és németnyelvű osztrák irodalmat a *deutsche Renaissanceliteratur* névvel illeti. A munka barokk része túlnyomóan drámatörténeti jellegű. Külön-külön fejezetben szól a jezsuitadrámáról, az udvari operákról, a Benedekrend drámai munkásságáról, Simon Rettenbacherről, a népi játékokról, az angol komédiások szerepéről, végül Stranitzkyról és a bécsi bohózat keletkezéséről.

Nagl és Zeidler után főként a jezsuita Nikolaus Scheid foglalkozott a barokk drámával, elsősorban természetesen saját rendje munkásságával. Több kisebb tanulmánya után, melyek még a századforduló körül jelentek meg, a *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 1930. évi kötetében tette közzé kutatásainak eredményét.<sup>2</sup> — Josef Nadler, aki a barokk fogalmát már az egész német irodalomra

<sup>1</sup> J. W. Nagl—Jakob Zeidler: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. I. Wien, 1899. 652. kk.

<sup>2</sup> Nikolaus Scheid: *Das lateinische Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet*. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 1930. 4. kk.

alkalmazza, szintén az osztrák irodalomból indul ki.<sup>3</sup> A barokk lényegét ő is elsősorban a drámából, a színházból kiindulva ragadja meg:

— „Das Barocktheater ist für den Geschichtsschreiber nicht eine bloße Krücke der Erkenntnis, es ist die führende Linie im Lebensstil der neuen Zeit.“<sup>4</sup>

Nadler a barokkot elsősorban a bajor-osztrák törzs művészetének tartja. A dráma lényegét a természetfölötti realizálásában, az érzéki valóságnak metafizikai célok szolgálataiba állításában látja. A bécsi barokról szóló fejezete majdnem a maga teljes egészében a jezsuitadramával, az operával, és a népdramával foglalkozik. A müncheni fejezetben Jacobus Bidermannról szól, a német irodalom legnagyobb jezsuitadramatikusról, s Cenodoxusát elemzi, melyet a barokk dráma csúcspontjának nevez és Dante eposzához hasonlít. A bajor vidékekről szóló fejezetben még említi a különböző osztrák és bajor kollégiumok drámaelőadásait, a salzburgi egyetem színpadát és a népies drámát, elsősorban az oberammergaui passiójátékot. Természetesen Nadler bővebb és behatóbb elemzéseket ad, mint Nagl és Zeidler munkája, ahol még a címfölsorolások, egyszerű leírások dominálnak. Említés esik Nadler irodalomtörténetének további részeiben a rajnamenti jezsuitaelőadásokról, az angol komédiásokról, az északnémet udvarok és Hamburg operairodalmáról, a sziléziai műdrámáról, ahol, főleg Gryphius esetében, az osztrák-bajor színpad behatását fedezi fel. Az egész vizsgálódás alapja mindenkor a délnémet dráma: ez képviseli Nadler szemében a legigazibb barokkot.

A világháború után a német expresszionizmus forrongó, nyugtalan, extatikus világa fölfedezi a barokknak addig a túlzó renaissance-imádat következtében lenézett világát, lelki rokonságot érez vele. *Barock ist Deutsch* — vallja Kasimir Edschmid. A Frankfurter Zeitung nemrég azt fejtegette, mennyivel inkább a barokk fejezi ki a német lelket, mint a

<sup>3</sup> Josef Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. I.<sup>3</sup> Regensburg, 1929. 397. kk., II.<sup>3</sup> Regensburg, 1931. 283. kk.

<sup>4</sup> Nadler I.: 400.

Franciaországból importált gótika. A korabeli szépirodalom is tanújele ennek a barokk-hullámnak. Enrica von Handel-Mazzetti regényei. Max Brod Tycho Brachéja, Ervin Guido Kolbenheyer Spinoza-regénye és a Meister Joachim Pausewang az expresszionizmus barokktiszteletének köszönhetik keletkezésüket.<sup>5</sup> — A tudományos életben ez a hullám a barokk-kutatás nagy föllendülését hozza magával. Tulajdonképen ez a kor dobja be az irodalomtudományi köztudatba a barokk fogalmát; ami azelőtt volt, csak előjátéknak tekinthető. Ekkor jelenik meg az első barokkkal foglalkozó, összefoglalóbb jellegű színháztudományi munka; Willi Flemming könyve a német nyelvterület jezsuita színházáról.<sup>6</sup> Flemming munkájában a nemzedékelméletet alkalmazza és hét generáción át kíséri figyelemmel a jezsuita színház alakulását, kezdve Gretser és Piringer még polgáris, a 16. század szelleméhez igazodó játékaitól, Bidermannon, Baldén keresztül a bécsi fénykorig, majd a fokozatosan bekövetkező eloperaiasodást egészen a 18. század klasszicisztikus lehiggadásáig. Utóbb a színpadi formákat vizsgálja, a kezdeti korszak szimultán térszínpadát és az érett barokk kulisszaszínpadát. Követi ezt tanulmányában a jezsuita színjáték topografiája a német nyelvterületen, majd a színpadi rendezés és kiállítás problémája. Vizsgálja a dekorációkat, a hatástkeltő effektusokat, a használt segédeszközöket, a kosztümkérdést, a játék stílusát, a zenekíséret kérdését, a kollégiumok színiéletét. Befejezésül a sokfelé szétágazó hatáskérdéssel foglalkozik. Flemming munkája fontos és alapvető jellegű, de egyoldalú, mert csak a jezsuitadramával mint színjátékkal foglalkozik; a szöveg problémái nem érdeklik. Igy inkább csak a külső fejlődésről ad fölvilágosítást.

A német barokk-irodalmat a maga egészében tárgyalja Herbert Cysarz könyve,<sup>7</sup> tekintet nélkül az egyes műfajokra. Találunk azonban nála külön fejezetet Ausztriáról,

<sup>5</sup> Julius Wiegand: Geschichte der deutschen Dichtung. Köln, 1922. 658.

<sup>6</sup> Willi Flemming: Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge. Berlin, 1925.

<sup>7</sup> Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Leipzig, 1924.

ahol — Nadlerhez hasonlóan — szintén a dráma fontosságát emeli ki. Az osztrákoknak vérükben van a színház: mámoros mértékre fokozzák a középkor misztériumjátékait. Konkrétabb, vidámabban élvező ez a világ, mint a luteránus Észak. A jezsuitadráma is inkább „Gesamtkunstwerk“, mint költemény. Amikor Gryphius démoni problematikáját, Lohenstein kolosszalitását és dinamizmusát jellemzi, tárgyalja drámáikat is. Cysarz használja először a *Welttheater* szót, mint típuskifejezést, igaz, hogy még nem az egész barokk drámára. Csak a bécsi és nürnbergi, Klajtól és más kisebb íróktól ápolt allegorikus drámákat jellemzi ezzel a kifejezéssel. — Meglehetősen röviden foglalja a német barokk-drámával Arnold gyűjteményes drámatörténete.<sup>8</sup> Külön tárgyalja a tévesen klasszicisztikusnak nevezett németnyelvű műdrámát és külön a latinnyelvű drámát. A klasszicista megjelölés itt sehogyan sem helytálló. Igaz, látszólag egy Gryphius-dráma sokkal kevésbé mozgalmas, nyugtalan, csillogó, mint akár egy jezsuitadráma, akár egy opera, — de ez éppen csak látszat. A külső mozgalmasságot itt a lélek forrpontra hevített nyugtalansága, a szenvedélyek viharzása pótolja: a szem barokkja helyett a lélek barokkja ez.

Az egész európai barokkot tekinti át színház-történeti szempontból Paul Zucker műve e kor színházi díszleteiről.<sup>9</sup> Két áramlatot különböztet meg a barokkban, egy Michelangelóhoz igazodó romantikus és egy Palladiot követő klasszicista irányt. E két irány a színpadművészetben találkozik egymással: nyugtalanság, mozgalmasság jellemzi a díszletek stílusát, de a klasszikus alapvetést azért sosem tagadják meg teljesen. 1620 körül keletkezik a kulisszaszínpad; addig háromszögletű prizmákra, az úgynevezett telarikra festették a díszletek egyes részeit. A vizet és tüzet is fölhasználják színpadi effektusok elérésére. Legpompásabb a velencei opera, de nagyszerű fényel folynak az opera-eladások, ünnepi játékok, kerti ünnepek XIV. Lajos udvarában is. Az ünnepek szintén színpadi jelleget nyernek, az operák

<sup>8</sup> R. F. Arnold: Das deutsche Drama.

<sup>9</sup> Paul Zucker: Die Theaterdekoration des Barock. Berlin, 1925.



valóságos tündérvilágot varázsolnak a néző elő. A díszletek varázskertet ábrázolnak, királyi palotát, parkot szökőkúttal, diadalívket, antik templomokat és romokat, sziklás tájat, hatalmas tereket. Említi a német jezsuitadrámák és operák pompás kiállítását is, főleg a bécsi udvar előadásait, ahol a Burnacciniek és Galli-Bibienák működtek. Utóbbiak a legnagyobb tökélyre emelték a barokk illuzionizmust: a központi perspektíva helyett az oldalnézetek váltak divatossá. A barokk színház vívmányait vette át a hamburgi opera és Velten révén a vándorszínészet is. Találunk e mellett sok példát szabadtéri előadásokra.

A német tragédia keletkezését a barokk drámából vezeti le Walter Benjamin szellemes könyve,<sup>10</sup> míg Günther Müller, aki az első és mindmáig az egyetlen megbízható német barokk-irodalomtörténetet írta,<sup>11</sup> inkább az irodalom egész fejlődését tekinti át, és csak ennek keretén belül említi az egyes drámaírókat. Érdekes, hogy a kor drámáját a 16. századra vezeti vissza. Vizsgálódásainak központjában a Fortuna-koncepció áll: ezt tartja a barokk lényegének. Észreveszi e mellett a stílus kozmikus jellegét is. Gryphius, Lohenstein és Avancini darabjait tartja a barokk dráma csúcspontjának.

Egy-egy drámai műfaj fejlődését tekinti át Johannes Müller és Ludwig Schiedermair monográfiája. Az előbbi<sup>12</sup> a német jezsuitadrámát vizsgálja, nem mint színpadi alkotást, hanem mint drámát. Szembeállítja a renaissance életstílusát a jezsuita rend lényegével, vázolja a dráma helyzetét a 16. században, szól a moralitások, Plautus és Terentius, a bibliai tárgyú népi játékok és a német-alföldi színpad hatásáról a korai jezsuitadrámára, megállapítja ennek még polgári jellegét, vázolja, mint átmeneti

<sup>10</sup> Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin, 1928.

<sup>11</sup> Günther Müller: Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. (Handbuch der Literaturwissenschaft) 1927. 128. kk.

<sup>12</sup> Johannes Müller: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang bis zum Hoehbarock. (Schriften zur deutschen Literatur für die Görresgesellschaft Band 7.) Augsburg, 1930.

kort, a manierizmust, majd rátér a barokk vizsgálatára. Az első periódus, szerinte, melybe Bidermann is tartozik: *frühbarocker Realismus*. Ezt követeli az *Auflösung und neue Bindung* korszaka, melyet főként Balde és Masen képvisel, és melyben az udvari jelleg erősödik; végül a csúcspont, a *Hochbarock* fényes kora: Avancini drámája. Sajnos, a mű csak eddig terjed, a 17. század utolsó harmadát és a 18. század első felét Müller már nem dolgozza föl. Paul Aler, Anton Maurisperm, Franz Neumayr nem találnak helyet ebben az időbeli keretben. — A jezsuitadráma mellett a kor másik legfontosabb műfajával foglalkozik Schiedermaier könyve.<sup>13</sup> Mivel azonban egyrészt a zenetörténetész szempontjai állnak előtérben, másrészt a német opera egész fejlődése kerül földolgozás alá, a kezdettől napjainkig; a barokk számára a könyvnek csak egy része jut, a mű első harmada. Az első fejezetek a fejlődés történeti és földrajzi hátterét, kereteit és tagozódását adják. A következőkben a megindulásról, az olasz és francia hatásról, a német szöveg és zenei stílus kialakulásáról, végül a barokk opera széteséséről és hanyatlásáról esik szó. Figyelemreméltóak a könyv illusztrációi, melyek a színpadtörténeti vonatkozásokról is fölvilágosítanak.

Teljesen színháztörténeti jellegű és egész Európára kiterjedő Wolfgang Kautsch disszertációja.<sup>14</sup> Rövid ízléstörténeti bevezetés után vizsgálja a barokk színpadi kép kialakulását, a középkor és renaissance tradícióit, az érett és a festői későbarokk színpadművészetét.

Lassankint megindulnak a magyar barokkdráma történetével foglalkozó kutatások is. Ezen a téren Dombi Béla könyve az első figyelemreméltó jelenség.<sup>15</sup> A könyv első része a 16. századdal, a magyar reformáció drámájával foglalkozik, a második rész a barokkal. A jezsuitadráma időrendi áttekintése és jellemzése után a piaristák, majd a pro-

<sup>13</sup> Ludwig Schiedermaier: Die deutsche Oper. Leipzig, 1950.

<sup>14</sup> Wolfgang Kautsch: Das Barocktheater im Dienste der Kirche. Die theatralische Raumkunst des Barock in ihren Hauptphasen. Diss. Leipzig, 1951.

<sup>15</sup> Dombi Béla: A drámaírás kísérletei Magyarországon a XVI—XVII. században. Pécs, 1952. 80. kk.

testáns iskolák drámái kerülnek sorra; mindenütt előbb a latin, majd a magyarnyelvű drámák; végül a fönmaradt világi drámák és a magyar barokk színpad elemzése következik.

A magyar jezsuitadrámával foglalkozik J u h a r o s F e r e n c disszertációja.<sup>16</sup> Rövid drámatörténeti áttekintés után a Jézustársaság és a drámai költészet viszonyáról tájékoztat, számos drámai programot ismertet, végül a teljes szövegű magyarnyelvű drámákat. A programmok részletes ismertetése hasznos, csak kár, hogy Juharos nem ismerte Dombi könyvét, és nem vette figyelembe a latinnyelvű teljes szövegű drámákat.

Elsőrangú és nélkülözhetetlen fontosságú nemcsak a magyarországi német, de a latin irodalom szempontjából is P u k á n s z k y Béla könyve, amely a *Barock und Gegenreformation* c. részében külön fejezetet szentel a drámának.<sup>17</sup> Hazai német városaink jezsuitadrámáival és ünnepi játékaival foglalkozik, szól a protestáns drámákról, s figyelembe veszi a vándorkomédiások szerepét is.

Joseph Gregor nagy műve, amely felöleli a színház egész történetét, s e téren valóban korszakalkotó munka,<sup>18</sup> sok teret szentel a barokk színháznak és drámának is. Külön fejezetekben szól e kor nagyszerű spanyol színházáról, a francia klasszicizmusról, a barokk kozmikus világdrámájáról, (das Welttheater des Barockzeitalters), amelyen az operát és jezsuitadrámát érti, a német és francia barokk színháték társadalmi és tematikus elterjedéséről, az angol drámáról, és a barokk és rokokó vígjátékról. Színháztörténeti és irodalomtörténeti szempontok mintaszerű egységbe olvadnak e kiváló műben.

A horvát irodalomtörténet is belekapcsolódott a kuta-

<sup>16</sup> J u h a r o s F e r e n c: A magyarországi jezsuita iskoladrámák története. (Értekezések a m. kir. Ferencz József tudományegyetem magyar irodalomtörténeti intézetéből 8.) Szeged, 1933.

<sup>17</sup> Béla v. P u k á n s z k y: Geschichte des deutschen Schrifttums in Ungarn. (Deutschum und Ausland. 34—36.) I. Münster i. W., 1931. 365. kk.

<sup>18</sup> Joseph Gregor: Weltgeschichte des Theaters. Wien, 1931. 305. kk.

tásba. Figyelemreméltó Franjo Fancev tanulmánya a jezsuiták varasdi és zágrábi drámaelőadásairól a horvát jezsuiták hatalmas ötkötetes történelmi publikációjában.<sup>19</sup> De másutt is újabb érdeklődéssel fordulnak a barokk felé. A már-már hanyatlásnak induló barokk-kutatás új életre kap és napjainkban másodvirágzását éli. Tanújele ennek Paul Hankamer könyve a német, Alszeghy Zsolté a magyar 17. század irodalmáról. Hankamer műve inkább kritikája, mint története a német barokknak.<sup>20</sup> Majdnem teljesen hizával van a megértésnek tárgyalt kora iránt. Költői ideálja, akinek szemszögéből Günther Müller bírálata szerint az egész kort nézi,<sup>21</sup> George. Közben azonban elfelejti, hogy George költészete is mutat érintkező pontokat a barokkal, amire már Nadler utalt.<sup>22</sup> Csak az intellektuális vonásokat látja meg a barokkban, nem pedig az extatikus hevületet. Torzkép, ami szemléletében így létrejön, s nem hiányzanak belőle az ellentmondások sem. A dráma történetének külön fejezetet szentel. A szociológiai háttér rajza után az angol komédiásokról szól, megállapítja Opitz szerepét, vázolja a jezsuitadráma történetét és jellegét, majd visszatér Opitzra, s belőle kiindulva Gryphiusra tér át, drámáinak tartalmi és formai elemeire, miközben meg gondolatlanul dobálódzik a nihilizmus fogalmával. Az allegória szerepével, Gryphius kompozíciójának dialektikus fölépítésével is foglalkozik, — ekkor ismét túlzott racionalizmust olvas bele anyagába, — tér-, idő- és egyénalakításával, nyelvével. Majd Lohenstein drámai világát elemzi, Haugwitz és Hallmann szerepét tárgyalja, utóbbinál igen helyesen meglátva a vallásnak és világiasságnak a barokkra jellemző viszonyát. Kitűnő a német opera költészettörténeti elemzése is: ezek a

<sup>19</sup> Franjo Fancev: Prvi poznati diletanti isusovačkoga školskog teatra u Varaždinu i Zagrebu.) Vrela i prinosi. Zbornik za povijest isusovačkoga reda u Hrvatskim krajevima. Posebni otisak iz sveska 5.) Sarajevo, 1935.

<sup>20</sup> Paul Hankamer: Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraume des 17. Jahrhunderts. (Epochen der deutschen Literatur II. 2.) Stuttgart, 1935. 277. kk.

<sup>21</sup> Dichtung und Volkstum, 1936. 381. kk.

<sup>22</sup> Nadler IV.<sup>3</sup> Regensburg, 1932. 795.

könyve legszebb oldalai. A vígjátékkal és ünnepi játékkal szintén foglalkozik. — Általában hiányzik belőle Günther Müller kiegyensúlyozottsága és szeretete anyaga iránt. Ilyen elődei A l s z e g h y n e k nem voltak:<sup>23</sup> ő írta az első modern magyar irodalomtörténetet a 17. századról. Kár ugyan, hogy a barokk-kutatás mai állásáról nem vett eléggé tudomást, de munkája így is hézagpótló. Könyvében találunk külön drámatörténeti fejezetet is. Elsőnek a jezsuitadrámával foglalkozik, vázolja szellemi tartalmát, majd az egyes darabokat jellemzi történeti sorrendben. Szól a magyarnyelvű előadásokról, a ferencesdráma nyomairól, a szabadtéri színjatekokról, a piaristák drámájáról. Majd a protestáns drámát elemzi, s a világi színjátszás nyomait és maradványait tárgyalja. Végezetül összefoglalóan jellemzi az egész 17. századi magyar drámát, és fővonásaként a barokk ünneplésséget, a hatalom és érdem ünneplését emeli ki.

A passiójátékok történetével foglalkozik D ö m ö t ö r Tekla könyve.<sup>24</sup> Vizsgálódásainak tengelyében a német irodalom áll, de figyelme az európai fejlődésre is kiterjed. Végigköveti a passió színpadi ábrázolásának történetét a középkortól egészen napjainkig, így természetesen a barokk passióval is foglalkozik. A történeti áttekintésben szól a jezsuiták passiódrámáiról, a magyar iskoladráma-passiókról, a csíksomlyói misztériumokról, Juhász Mátéről és Klajról, az udvari passió-operákról, Dedekind, Graun, Metastasio műveiről és a passió-oratóriumokról. A műfaji sajátosságok tárgyalásánál említi a barokk vallásos irodalom és színjáték hatását e kor passióira, az allegóriák kedveltségét, a darabok raffinált szimbolikáját. A kiindulópont természetesen mindig a gótikus passió marad, ez áll Dömötör kutatásainak középpontjában.

E munkák a kérdést inkább történeti oldaláról világították meg: dráma- vagy színháztörténetet adtak, hosszmetsetet, nem keresztmetsetet. A barokk drámát az irodalom-

<sup>23</sup> A l s z e g h y Zsolt: A tizenhetedik század. (A magyar irodalom története III.) Bp., 1955. 207. kk.

<sup>24</sup> D ö m ö t ö r Tekla: A passiójáték. (Minerva-könyvtár. 104.) Bp., 1956.

történet szellemi fejlődésébe, esetleg a színpad- és zenetörténet alakulásába beállítva vizsgálták, de nem elsősorban a lényeg megragadására, a sajátos vonások kiemelésére törekedtek. Lényegszemléletre mindeddig csupán három doktori értekezés igyekezett eljutni; Franz Walter Iblher, Eberhard Beheim-Schwarzbach és Julius Rüttsch tanulmányai. Iblher értekezése a német 17. század drámai stílusával foglalkozik.<sup>25</sup> Kiemeli a drámák mozgalmasság szerkezetét, megrázó hatásokra törekvését, vallásos és didaktikus jellegét, s részletesen elemzi az egyes stílusvonásokat. Beheim-Schwarzbach tanulmánya<sup>26</sup> a barokk drámai formáit tárgyalja. Igaz, hogy csak Hallmann drámáit dolgozza föl ebből a szempontból, mégis általános elvi jelentőségű tételek fölállítására törekszik. Hennig Brinkmann tanítványára vall a szociológiai szempont erős hangsúlyozása. — Bevezetésében a barokk dráma udvari jellegét és a tragikumnak ezzel kapcsolatos fölfogását ismerteti. A Hallmannról szóló tulajdonképeni tárgyalás előbb a tragikus formával és csoportképzéssel, a szerepekkel, a kórusok (*Reyen*) és allegóriák használatával foglalkozik, majd színpadtörténeti háttérrel ad. Julius Rüttsch munkája a drámai Én-t vizsgálja a barokkban. Kiemeli a barokk dráma metafizikai jellegét, majd a drámai Én formáival foglalkozik az azonosság és mozgalmasság, a külső és a belső mozgás problémáival.

Mindhárom tanulmány hasznos kérdéseket vet föl, csak az hibáztatható, hogy nem tisztázzák eléggé a barokk fogalmát. Ez általában a legtöbb barokk-irodalomtörténetből hiányzik. Elfelejtik, hogy a *barokk* végelemzésben képzőművészeti fogalom, s ha az irodalomban, vagy esetleg történelemben és filozófiában beszélünk barokkról, keresnünk kell, mi a párhuzamosság a barokknak mondott jelen-

<sup>25</sup> Franz Walter Iblher: Der dramatische Stil des 17. Jahrhunderts. Diss. München, 1922. Maschinenschrift.

<sup>26</sup> Eberhard Beheim-Schwarzbach: Dramenformen des Barocks. Die Funktion von Rollen, Reyen und Bühne bei Joh. Chr. Hallmann. Diss. Jena, 1951.

<sup>27</sup> Julius Rüttsch: Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater. Diss. Zürich, 1952.

ség és a barokk művészet közt. Összehasonlító stílustörténetet kell művelnünk, össze kell hasonlítanunk művészetet és irodalmat, művészetet és filozófiát, művészetet és történetet: kötelezve vagyunk erre, ha művészettörténeti kategóriákat használunk a szellemtudományok egyéb ágaiban. Ha a szellemi élet mélyére akarunk tekinteni, szükség van az egyetemes stílusmorfológia megteremtésére; itt pedig elengedhetetlen a képzőművészeti alapvetés. Iblhernél néhol megvannak ennek nyomai, Beheim-Schwarzbach inkább a szociológia alapján áll, Rüttsch pedig a filozófiából indul ki, bonyolult gondolatpalotákat épít. A részleteredmények ugyan mindegyik tanulmányban jók, s főként Iblher közel is jut a lényegszemlélethez, de az összeredmény nem tükrözi vissza eléggé világosan a barokkot, épen mint stílusfogalmat nem.

Tanulmányunk gondolata művészettörténeti kutatások közben kristályosodott ki, és ezekhez fűződő irodalomtudományi tanulmányok érlelték meg. Ezért igyekeziünk úgy haladni, hogy a művészet és irodalom szoros egymásmelletti-ségét folytonosan szem előtt tartjuk. A barokk dráma történeti kialakulásának rövid áttekintése és a középeurópai barokk dráma történetének vázolója után tisztázni kívánjuk a színpadiasság fogalmát, majd e korszak középeurópai drámájának műfaji sajátosságait, a drámai hős helyzetét. Végül be akarjuk mutatni, mit adott ez a dráma Középeurópában az utókornak, a 19. és 20. századnak. — Ha Középeurópáról beszélünk, azt a területet értjük ezen, mely a kérdéses időszakban, tehát körülbelül 1600 és 1750 közt a német Habsburgok uralma alatt állott. Ezen a területen került legtisztábban kifejezésre egész Európa szellemi világa: egyesítette magában az olasz, francia és spanyol szellem eredményeit, sikereit. Günther Müller kutatásai megállapították, hogy az egész német barokk kultúrának centruma Bécs, úgyhogy e kort a 13. századi *Stauferzeit* mintájára jogosan *Habsburgerzeitnek* lehetne nevezni.<sup>28</sup> Egészen természetes, hogy e kultúra kisugárzódása eljutott a többi ország-

<sup>28</sup> Günther Müller: *Höfische Kultur der Barockzeit.* (H. Naumann — G. Müller: *Höfische Kultur.*) Halle a. S., 1929. 102.

ba is, amely a bécsi Habsburgok uralma alatt állt. Így jogunk van az egész területet egységnek tekinteni. Kiindulópontul elsősorban a német és magyar irodalom szolgál majd vizsgálódásainkhoz, mint ahol a legrendszeresebb drámai élet folyt. Csehország és északi Horvátország csak lerakódóhelyei a bécsi fejlődésnek, jelentőségük e korban másodrendű. Mégis igyekezzünk nekik is helyet juttatni. — Az adriamenti déli horvátok barokk drámája ugyan igen fejlett, de már nem Közép-, hanem Déleurópához tartozik és az olasz fejlődésbe sorozandó.<sup>29</sup>

## II.

### A barokk dráma kialakulása.

A gótikus középkor szellemének nagyszerű alkotásai a misztériumok, passiójátékok. Keletkezésük ugyan még a román stílus idejére esik, de virágkoruk a 14—15. század, a későgótika kora. Már ezek a drámák is voltakép a theatrum mundi egy formáját képviselik. A földi történések itt is metafizikai keretbe van ágyazva, az ég és a pokol szerepelnek. A német passiójátékok már színpadi elrendezésükben mutatják a kozmikus gondolkodást. A játékokat egy nagy téren adják elő, egyik végén van a pokol, másikon a mennyország, illetve az ezeket szimbolizáló mansiók.<sup>1</sup> A misztika, a víziók kora ez, nem csoda tehát, ha a drámában is érvényesül a végtelen szomszédosága. Másik észrevehető sajátossága e művészetnek a mozgalmasság. Az antik dráma helyhez kötöttségével szemben a középkor drámája a végletekig föllázított, nyugtalan. Egymást váltják a történések, tér és idő nem szab korlátokat a fantáziának. Ilyen a gótikus építészet is: nem kész, lezárt, önmagában nyugvó alkotás, hanem mozgalmas, mindig újra létrejönni látszó mű, örökös keletkezés.<sup>2</sup> A misztikus vallásosság és mozgalmasság élteti a szobrászatot is. A középkor művészete azonban még in-

<sup>29</sup> Franjo Francev: Hrvatska crkvena prikazanja, Zagreb, 1932.

<sup>1</sup> Hans Heinrich Borchardt: Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig, 1935. 17. kk.

<sup>2</sup> Dagobert Frey: Gotik und Renaissance. Augsburg, 1929. 75.



kább szimbólikus, nem reális, mint az újkori.<sup>3</sup> A dráma a város terein játszódik, s a sok-sok színhely mindegyikét csupán néhány jel szimbólizálja. A mozgalmasság tisztára irreális mozgalmasság, a kozmikus jelleg hasonlóképen. — A francia középkor misztériumjátékainak realitása valamivel nagyobb, északi irracionalizmus és déli szenzualizmus egyesül bennük. A színpadi effektusok itt fényesebbek, süllyesztők és repülőszerkezetek szolgálnak a túlvilági víziók megjelenítésére, vízáradatot, tűzvészt hoznak színpadra.<sup>4</sup> Mindez azonban megmarad a spirituális cél szolgálatában, mint a gótikus ember nyugtalan, égbetörő lelkének kifejezése. Ez a két sajátosság, a mozgalmasság és a kozmikus jelleg adja a barokk theatrum mundi lelkét. Barokk és gótika sokmindenben rokon egymással. Ha egy gótikus és egy barokk szobrot egymás mellé állítunk, föltűnő a hasonlatosság. Délnémetország sok művészcsaládjában elevenen élt nemzedékeken keresztül a későgótikus tradíció, s ahol az ősz gótikus szobrász volt, az utód gyakran a barokk művészet képviselője lett, a nélkül, hogy a hagyományt megbontotta volna.<sup>5</sup> De hogy a barokk létrejöhesse, szükség volt a renaissancera.

A renaissance hazája Itália. Az olasz népnek sohasem volt igazi középkora. Az antik hagyományok szerves továbbélése a román stílus kifejlődésének kedvezett, a gótikának nem. A misztériumdrama és a passiójáték szintén nem verhetett gyökeret: helyette kialakult a Sacra Rappresentazione. Gótikus elgondolások kerülnek benne renaissance-fantáziával kivitelre: nagy állványokon kis szimultán-színpadokat helyeznek el, és igen hatásos effektusokat érnek el.<sup>6</sup> Gótika és renaissance ilyenén találkozásából olykor egészen protobarokk-szerű jelenségek keletkeznek, — általában véve azonban még elég nagy a realitás.

A különböző gépezetek segítségével megjelennek ugyan

<sup>3</sup> Dagobert Frey: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. Festschrift Heinrich Wölfflin. Dresden, 1935. 30. kk.

<sup>4</sup> Borchardt: Das europäische Theater. 36. kk.

<sup>5</sup> Adolf Feulner: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft 26. Wildpark-Potsdam, 1929. 15.

<sup>6</sup> Borchardt: Das europäische Theater. 62. kk.

angyalok, látomások, de a renaissance-művészet szellemében inkább földi alakok ezek. Erre a fölfogásra tipikus példa Piero Pollajulo Angyali üdvözlete, ahol az angyal Szűz Mária előtt térdel, akár egy földi ifjú, s csak szárnyai jelzik, hogy a túlvilág lakója. Ettől eltekintve, az egész jelenet pompás renaissance-interieurbe van beleállítva, mint a mindennapi életből kiragadott kép. Még a vízió is földi jelenséggé válik a renaissanceban: — Filippino Lippi Szent Bernát látomásának ábrázolásánál az Istenanya kísérelő angyalaival a földön áll, s úgy közeledik a szenthez.

A Sacra Rappresentazione előadásmódjáról egy a milánói San Eustorgio-templom Portinari-kápolnájában fennmaradt freskó tájékoztat.<sup>7</sup> A diadalív egyik oldalán az arkangyal, másik oldalán Szűz Mária látható, fölül egy hídszerű átjáró fölött az Atya és angyalok, a kupola peremén pedig táncoló és muzsikáló angyalsereg. De alapjában véve ezek az angyalok is a földön állnak. A renaissance antropocentrikus szemlélete még az ég lakóira is kiterjeszkedett. — Az előadások pompások, főként az 1438. évi firenzei, a SS. Annunziata-templomban volt ilyen.<sup>8</sup> Brunelleschi rendezte. Egy a paradicsomot ábrázoló emelvényen trónolt Isten, angyalokkal övezve. Hét körben forogtak a planéták, közöttük négy pompás ruhájú zenélő angyal. Egy másik állványon a Szent Szűz szobája volt látható, gyönyörűen díszítve. Az égi paradicsomból kötélszerkezet segítségével Gábor arkangyal, egy ékes ruhájú ifjú, tűz és zörejek kíséretében leszállt, köszöntötte Máriát, majd visszaszállt. — Látjuk, hogy alkalmazzák a középkor víziókat meglevenítő effektusait, mégis az egész, amint ezt a Portinari-kápolna rokontárgyú freskója igazolja, már inkább renaissanceszerű. Erre vall az is, hogy tartózkodnak a gótikus passió naturalizmusától és megrázó jelenetek ábrázolásától.

Kölcsönhatások álltak fenn a Sacra Rappresentazione és a renaissance másik kedvelt műfaja, a trionfo között. Míg az előbbi minden pompája mellett is megőrzött valamit a gótika szelleméből, utóbbi a renaissance újjáéledt Róma-

<sup>7</sup> U. o.: 66.

<sup>8</sup> U. o.: 65.



1. kép. Viziós mennyezetfreskó. (Maulpertsch: A mennyország. Eger.)



2. kép. Viziós jelenés a színpadon. (Minato: Il fuoco eterno.)



tudatának, héroizmusának kifejezője. Kezdetei visszanyulnak II. Frigyes udvarába, Dantehoz, Petrarcahoz.<sup>9</sup> A legpompásabbak a quattrocentóban az Aragoniai Alfonso, és Borso d' Este tiszteletére rendezett trionfok, ahol a spanyol középkor színpompás fölvonulásainak hatása érvényesül. Keresztény elemek mellett nagy szerep jut allegóriáknak, antik szereplőknek. Fortuna, Justitia, Fama, Pallas, Apollo szerepel. Firenzében szavalaatok és zene kísérik a trionfokat. Mindez már a barokk drámát készíti elő, bár inkább tartalmi, mint formai szempontból. A renaissance héroikus és antikizáló szellemének megfelelően bevonulnak így a mitológia és a platonizáló allegória szereplői a drámába — hiszen a trionfo a dráma egy fajává válik — csakogy ekkor még földi statikával s nem a barokk transzcendens, kozmikus fantáziájával. Mind a Rappresentazione, mind a trionfo fontos előkészítő fokot jelent. Az utóbbi csakhamar bevonul Középeurópába is, megtermékenyítve az itteni fejlődést. Bécsben, illetve I. Miksa császár udvarában Konrad Celtis *Ludus Dianae*ja és a Benedictus Chelidoniustól származó *Voluptatis cum virtute disceptatio* képviseli az új műfajt. Hans Salat *Triumphus Herculis Helveticij*e és Jakob Locher is ebbe a fejlődési sorba tartozik, nálunk pedig a pozsonyi Bartholomaeus Frankfurter Pannonus *Dialogus inter vigilantiam et torporem* című műve hozza az új renaissance-gondolatot.<sup>10</sup> Alapjában véve Janus Pannonius Marcellus-panegyrisé is a trionfo egy epikus példája.

A középkori tömegdrámával szemben az újkori dráma (a barokkban is!) inkább az egyén drámája. Ennek kialakulásához szükség volt az antik dráma újjáéledésére. Ezt is elsősorban az olasz renaissance végezte el, hozzákapcsolódva és az új gondolatokat elterjesztve, később az európai humanizmus. Az antik dráma újjáélesztésével és utánzásával új színpadi forma is járt, a gótika térszínpadával szemben a sík-, illetve reliefszínpad, először a Terentius-színpad egyszerűbb alakjához idomultan, később a perspektívikus

<sup>9</sup> Werner Weisbach: Trionfi. Berlin, 1919. 11. kk.

<sup>10</sup> Nadler I.: 377. Horváth János: Az irodalmi műveltség megoszlása. Budapest, 1955. 259.

tanulmányok eredményeit gyümölcsöztetve.<sup>11</sup> De a játék ekkor is reliefszerű marad, és csak az előtérben folyik, míg a perspektívikus, pompásan kiképzett hátsó színpad csak a szemnek szól. Borchardt közli Baldassare Castiglione egy levelét,<sup>12</sup> melyben ez leírja Bibbiena Calandriájának díszletét az 1513. évi urbinói előadáson:

„A színház mennyezetétől egészen a padlóig fölépítették egész természetűen a várfalat két nagy toronnyal. A színpad szép várost ábrázolt, utcákkal, templomokkal, palotákkal, tornyokkal. Valódi utcák voltak, reliefben ábrázolva, a perspektíva helyes alkalmazásával és pompás festés segítségével kidolgozva. Látható volt egy nyolcszögű templom... egészen stukkóból, rajta gyönyörű történeti képek, az ablakok látszólag alabástromból, az architektúrák és párkányok aranyból és ultramarinból. Egyes helyeken drágaköveket utánzó, egészen eredetinek látszó üvegdarabok nyertek elhelyezést. Köröskörül szobrok, látszólag márványból és kidolgozott oszlopocskák. Soká tartana, ha mindent föl akarnék sorolni. Ez a templom a közepén állt. Az egyik oldalán gyönyörű diadalív, az architektúra és az ívhajlás közt a Horatiusok történetével, látszólag márványból, valójában azonban festve. A két ívet tartó pillérek fölötti fülkében két stukkuszobor, kezükben diadaljelvényekkel, Victoriát ábrázolva. A diadalív tetején páncélos lovas szobra, igen szép testtartásban, amint egy lábainál fekvő meztelen férfit lánzsájával megsebez. A ló mindkét oldalán két kis oltár, rajtuk kis edény, melyben az egész előadás alatt tűz égett.“

Látjuk, hogy minden részlet a legkisebbre menő pontossággal ki van dolgozva, de mindez a pompa csak a szemnek való, csak dísz, az előtérben reliefszerűen lefolyó cselekménnyel semmi kapcsolata sincs. A hátsó színpadra nem is léphet színész, mert a perspektíva akkor eltorzulna. — Egészen más a barokk színpadon a helyzet! Igaz, hogy barokk dráma, barokk színpad renaissance-előkészítés nélkül elképzelhetetlen! A pompa, fény, ragyogó kiállítás a barokk dekorációt is jellemzi, csak hogy itt már nagyobb a mozgalmasság, a szín gyakran változik. A barokk színpad már játékszínpad, nem képszínpad, és igazodik a dráma hangulatához. Ezt látjuk, ha összehasonlítjuk az előbbi Castiglione-leírást Barthold Feind operájának (*Die Bezwungene Beständigkeit*) egyik színi utasításával:

<sup>11</sup> Hans Heinrich Borchardt: Der Renaissancestil des Theaters. Halle, 1926. 9. kk.

<sup>12</sup> Borchardt: Das europ. Theater, 95. kk.

„Eine Höhe auf der Nord-See bey Nacht, mit einer entlegenen Küste, woselbst die Dänische Flotte, in Gestalt eines halben Mondes, in Schlacht-Ordnung gegen die Norwegische und Julineser-Schiffe lieget, von vielen Fackeln und Laternen erleuchtet. Am gestirnten Himmel siehet man einen grossen Cometen. Am Ufer aber das debarquirte und schlaffende Kriegs-Heer der Norwegen und Julineser.“

A végtelenbe látszik nyúlni ez a megrázó komorságú éjszakai táj, s nagyszerűen kíséri a héroikus opera hangulatát. Itt már a dekoráció szinte együtt játszik a szereplőkkel, s bár itt is nagy a pompa, fényes a kiállítás (egész hadiflotta, nagy hadsereg!), ez nem henyé dísz, hanem a mese szerves része. A végtelenség kozmikus légköre érzik az egészen. A bécsi udvar historikusa és librettistája, Apostolo Zeno is ilyen keretbe állítja be operáit. A Pirro bevezető jelenetének nyugtalan, mozgalmas táj a háttere:

„— Campo di battaglia tutto seminato di stragi, ed ingombrato da carri spezzati, da tende arrovesciate, e da quanto può rimanerci dopo un sanguinoso combattimento. Nel mezzo si vedono alcuni trofei guerrieri, di lance, spade, bandiere, ec. innalzati da gli Epiroti, e da Medi al Sole loro Deità tutelarer. Gran Sole nell'alto.“

Érvényesül itt az a naturalizmus, mely a gótikában megvan, de a renaissance-színpad mellőzte. Nagy a pompa, a kép látványossága, ámde ez nem öncél többé. A renaissance-színpad inkább csak házakat, városképeket, ritkán erdőt ábrázolt, most egymást érik a hegyi, tengeri, égi, alvilági, palotában vagy börtönben lejátszódó jelenetek. Színpadra hozzák a nyugtalan, mozgalmas tengert, így Zeno *La Svanvitájának* első fölvonása:

— „Campagna orrida con veduta del mare ingombrato da navi. Segue lo sbarco di Svanvita preceduto dal suo corteggio, e da Deità marine, che formano il ballo.“

A mozgalmas képbe belejátszik a metafizikai világ is, megjelennek a tengeri istenek, testi alakban ugyan, de amint barokk illusztrációk mutatják, felhők közt, a Tér misztikus végtelenségéből víziószerűen fölbukkanva, akárcsak a barokk kupolafreskók örvénylő látomásai (1. 2. kép). Sok a fény és a csillogó gazdagság, a házak, belső terek kiképzésében, de az összkompozíció érvényesül itt is, az egész festőibb, nem annyira az egyes részletet hangsúlyozó, mint a renaissance díszletei. A lineáris és a festői stílust a renaissance

sance és a barokk színpadán is ellentétbe lehet egymással helyezni, úgy, amint Wölfflin azt a képzőművészetben tette. Joachim Beccau operájában, a híres barokk regény, Ziegler-Klipphausen *Asiatische Banise*je után készült *Blutiges doch mutiges Pegu*-jában a II. fölvonás 1. jelenetében Banise Conqviay templomába megy, atyja koporsójához:

— „Der inwendige Tempel des Conqviay oder des Gottes der tausend Götter, mit einer doppelten Collonade von Marmor. — Sie eröffnet die Thür einer Capelle, in welcher alles an den Wänden und Boden von Golde glänzet. Die Asche des ermordeten Kaisers Xemindo, als des Vaters der Banise, stehet in einem silbernen Sarge auf einem prächtigen Gerüste unter einem Baldachin von blauen und mit güldenen Gestirnen durchwirckten Dammast, zwischen 4 Pyramiden, die mit Krieges-Rüstungen gezieret, zwischen welchen unzählige Lampen brennen, die durch ihren Widerschein das Gold der gantzen Capelle herrlich erleuchten.“

Ez a nagyszerű fény, magával ragadó pompa elképzelhetetlen a renaissance-színpad hatása nélkül. Mégis, az egész a fontos itt, míg a renaissance inkább az egyes részeket dolgozta ki gondosan! A fenség, ünnepesség hangulata a cél, nem az egyes részletek szépsége. Még jobban láthatjuk ezt, ha két színpadi illusztrációt nézünk egymás mellett: Baldassare Peruzzi díszlettervét 1520-ból, és egy drezdai opera, az 1693-ban előadott Camillo Generoso egy jelenetének színpadi képét.<sup>13</sup> Antik elemeket mindkét színpad fölhasznál, mégis Peruzzi díszlete sokkal élesebb, sztatikusabb, hidegebb a barokk mellett: ez festői, dinamikus, romantikus, Peruzzinál egymás mögé teljes plaszticitásban helyezett házak, épületek; mindegyik külön egység lehetne, — a Camillo Generoso terme az antik elemeket áthévíti a barokk tűzével. A barokk színpad túlvilági jelenései is sokkal víziószerűbbek, mint a renaissance földönjáró angyalai, antik istenei. Gomolygó felhők, fény emelik a víziós jelleget.

Hogy a renaissance színházából barokk színház lehetett, ahhoz a 16. század fejlődése kellett. A lappangó gótikus erők irtózatos detonációval törnek ekkor föl a renaissance-burok alól. A gótika Istenkereső nyugtalansága, a misztika extázisa általános kaosszá fajul. Már Savonarola föllépése

<sup>13</sup> Schiedermaier: 8. tábla.



ezt jelzi, később Dózsa György és Florian Geyer. Társadalmi és vallási forradalmak lángolnak föl. Parasztlázadások és a reformáció csak egy-egy oldala ennek a folyamatnak, és ide, nem pedig a barokkba tartozik az ellenreformáció is. A renaissance csakhamar összeütközésbe kerül ezzel a lázas világgal. Már Savonarolánál kezdődik meg a harc, csúcspontját éri el II. Fülöppel. A két világ elemei egyaránt adva vannak a 16. században, de ez az együttlét antitétikus szimbiózis. Ez a kor manierizmus kora. Nikolaus Pevsner volt az első, aki e kor jelentőségére fölfigyelt és találó jellemzését adta.<sup>14</sup> A renaissance világiassága helyébe most a túlvilág vágya, egy testetlen szépségideál lép. Új rendek alakulnak. A büntudat érzése lesz úrrá az embereken, a nyílt szépségábránd helyébe lappangó, fojtott érzékiség lép. A festészet stílusa absztrakt vonalsémába szorítja az emberi testet. A cortegiano ideálja helyébe az inkvizitor ideálja áll. Pevsner kitűnően jellemzi ezt a kaotikus kort és olasz festészetét. De az itt elmondottak állnak a többi művészetre, sőt az irodalomra is — és egész Európára. Antitétikus szimbiózisról beszéltünk az imént: azt értve ezen, hogy e kor kaosza a gótika és a renaissance erőkomponenseinek szembeállításából magyarázható. Ez a feszültség éli ki magát a hitviták végeláthatatlan szenvedélyességében, a kor durva szekszualitásában, melynek egy faja a grobianizmus, a demonológiában, mely magyar földön Bornemissza Péterben éri el csúcspontját: a világ tele van ördögökkel.

Az olasz színház a 16. században is nagyjában megmarad a renaissance formái közt, csak az antikizáló színjátékok helyét foglalják el rémdrámák, válogatott borzalmakkal.<sup>15</sup> A növekvő misztikus-metafizikus áramlat is megérződik. Borcherdtt különösebb indokolás nélkül hangsúlyozza a zeneiség növekedését:<sup>16</sup> mi más ez, mint ennek bizonyysága! Fejlődéstörténeti jelentősége e művészetnek a renaissance perspektivikus kulisszaszínpadának konzervá-

<sup>14</sup> Nikolaus Pevsner: Gegenreformation und Manierismus. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1925. 244. kk.

<sup>15</sup> Gregor: Weltgesch. des Theaters. 185.

<sup>16</sup> Borcherdtt: Das europ. Theater, 125.

lása. Az északi manierizmus igazi drámája a moralitás.<sup>17</sup> A gótika absztrakt világából indul ki ez a műfaj, azonban érvényesülnek benne renaissance-elemek is. A mesterdalnokok játékaiban egyes jeleneteket a legnagyobb realitással játszanak, másutt viszont csak a legszükségesebbet jelzik.<sup>18</sup> A manierista démonhit teszi lehetővé szellemek, allegóriák szerepeltetését, az embersors így újra kozmikus hangsúlyt kap. Ez a műfaj a Comicotragoedia. Méltán látja benne Günther Müller a barokk dráma gyökereit.<sup>19</sup> Az ember létének jelentőségét itt már egy szellemi, természetfölötti világrend adja meg. Ég és pokol megint szerepet játszik, így Ziegler *Protoplastus*ában, Hans Salat *Parabel vom verlorenen Sohn*-jában. Sőt Pamphilus Gengenbach műve: *Die zehn Alter dieser Welt*, már a világdrámának is primitív faja. Grobianizmus és hitvita mégis még mindig központi jelentőségű. A naturalizmus szempontjából fontos ez is. A passiójáték szimbólikus színpada realisabb lesz. A Kölnben 1581-ben előadott Broelmann-féle Laurentius-dráma színpada<sup>20</sup> bizonyosság erre. Az egyes jelenetek helyei mansioszerűen nyertek elhelyezést egy emelvényen, de kiképzésük realisabb lett. Hogy ebből a típusból kialakulhatott a német korai barokk úgynevezett *kubische Simultanbühne*-je, ahhoz véleményünk szerint francia, esetleg spanyol hatások voltak szükségesek. A francia színpadművészet átmenet Észak és Dél között. A gótika vízióit, jelenéseit, a passiók effektusait pompázóbban, szemhezszólóbban viszi színre. Az 1547-ből való valenciennesi passió. Borcherdttől közölt képei már eléggé közel állnak a barokkhoz. A mansio-rendszer, a színpadi effektusok még a gótika világából valók, de az egész színpad berendezése magán hordja a renaissance-utániség jegyét. A két elem, a gótika és a renaissance szintézise már szinte tökéletes. A francia szellem fontos pillanata ez.

Valószínű, hogy a német barokk korai színpadformája, a Flemmingtől elemzett és leírt *kubische Simultanbühne* eredete ide vezethető vissza — ha nem is épen Valenciennesi.

<sup>17</sup> Gregor: Weltgesch. des Theaters. 248.

<sup>18</sup> Borcherdtt: Das europ. Theater 183.

<sup>19</sup> Müller: Deutsche Dichtung 159.

<sup>20</sup> Borcherdtt: Das europ. Theater 169.

nesbe — a francia színpad tradícióra. A kubische Simultanbühne legpompásabban a müncheni jezsuiták színelőadásain bontakozik ki, a 16. század végén és a 17. század elején.<sup>21</sup> A bajor és a francia szellem közt pedig, Nadler tanúsága szerint, fönn álltak ezidőtájt érintkezések. A 16. század nagy mecénásának, V. Albrecht bajor hercegnek udvarában dolgoztak francia mesteremberek, a század végén és a 17. század elején Aegidius Albertinus a francia szellem egyik fő közvetítője.<sup>22</sup>

Mi a kubische Simultanbühne lényege?<sup>23</sup> Egy széles emelvény hátsó részén egymás mellett függönnyel elzárható színpadok vannak elhelyezve, melyek tájképi vagy szobadekorációval lehetnek fölszerelve. Közülük mindig egy van nyitva, az, amelyen épen a cselekmény játszódik. Az emelvény előtere semleges jellegű, csak oldalt van rögzített dekoráció beépítve, például kapu, sziklák. Mi más ez, mint a francia passiójátékok színpada, az egyes mansiók szorosabb egymás mellé helyezésével!

A francia hatás mellett nagy szerep jut a spanyol szellemnek is. Sorsszerű fontossága még nagyobb amazénál, főleg a barokk dráma belső formájának, etoszának kialakulásában. A spanyol szellem őrzi meg legtovább a középkort. Átveszi ugyan a renaissancet, humanizmust, de krisztianizálja. „Innen indul diadalmas útjára az új ember- és lélekismeret szellemében „humanizált“ skolasztika (Suarez), a politikai abszolutizmus eszméje, az „udvariság“ antik-modern gondolata, a kor legidőszerűbb, legkatolikusabb alakulata, a jezsuita-rend, amelynek teljesítményeiben „pozitív“ jegyet kap minden negatív jegyű „ellen“-törekvés és „ellen“-alakulat.“<sup>24</sup> — A jezsuiták drámája a barokk világi drámának, tudatosan vagy tudattalanul, bevallottan vagy a fölszín alatt lappangva, de mindig mintája. A német barokk dráma tulajdonképeni megalapítója: Gryphius a jezsuiták formáit és az ő drámáik tartalmi világát ülteti át német

<sup>21</sup> Flemming: Jesuitentheater 20. kk.

<sup>22</sup> Nadler: Literaturgeschichte I. 383. kk.

<sup>23</sup> Flemming: Jesuitentheater, 17. kk.

<sup>24</sup> Turóczi-Trostler József: A magyar szellem európaizálódásának első formái. Balassa- emlékkönyv. 1934. 156.

nyelvre.<sup>25</sup> S a Gryphiushoz kapcsolódó, belőle kiinduló német műdráma ezt a tradíciót fejleszti tovább. Még a késő-barokk Hallmann vértanúdrámái is alapjában csak németnyelvű, a második sziléziai iskola eszközeivel kidolgozott jezsuitadramák. Középeurópa többi részén jóformán csak a jezsuiták, a többi rend és a protestánsok latin drámája képviseli a barokk drámairodalmat. A jezsuitadráma Johannes Müller találó megállapítása szerint sokat köszön a spanyol *autos sacramentales* műfajának.<sup>26</sup> Sajnos, részletesebben nem elemzi viszonyukat. A színpadi elemekben mindenesetre van rokonság a két műfaj közt.

A spanyol néplélek különben is végzettszerűen szinte ki volt szemelve a barokk kialakítására. Gótok, vandálok, rómaiak, arabok találkoztak, érintkeztek egymással ezen a területen, az Ibérii félszigeten, s a vérkeveredés magával hozta az egészen sajátos, szintétikus fantáziatípus kialakulását. Az északi irracionális egyesül a keleti fantáziával és római héroizmussal. Ehhez járul arab közvetítéssel némi görög hagyomány is. A barokk szintétikus stílus csak ott keletkezhetett, ahol a középkor még a 16—17. században is eleven erő volt, ahol a faji jelleg képessé tette a lelkeket sok elem egységbeforrasztására. Az ilyen nép spiritualista lesz, de nem tagadja meg az érzéki valóságot sem. A határok a két szféra közt elmosódnak, az erősz misztikává nemesül, a naturalizmus expresszionizmussá lesz, s a barokk többi stílusjegye is létrejön. A színpad szerepe igen nagy. Gregor említést tesz a középkor pompás processzióiról spanyol földön.<sup>27</sup> A dráma virágkora azonban a 16—17. század fordulóján bontakozik ki Calderón és Lope művészetében. Vallási drámáikat szabadtéren adják elő.<sup>28</sup> A tableda három oldalán kocsiszerű szerkezeteken állnak az elfüggönyözhető színpadi képek. A színpad tehát szimultánszínpad, mint a német jezsuitadráma korai periódusában, azzal a különbséggel,

<sup>25</sup> Willi Flemming: Andreas Gryphius und die Bühne. Halle, 1921.

<sup>26</sup> Joh. Müller: Jesuitendrama. VI.

<sup>27</sup> Joseph Gregor: Das spanische Welttheater. Wien—Leipzig.—Zürich, 1937. 82.

<sup>28</sup> U. o.: 418. kk.

hogy az egyes színpadrészek elmozdíthatók, s új díszletezés helyett csak egy másikat tolnak be. Gépezetek is szerepelnek, továbbá felső színpad az égi jelenetek számára. Mint-hogy a jezsuita társaság spanyol eredetű rend, nagy a valószínűsége, hogy éppen ennek a színpadtípusnak is része volt a korai német jezsuitaszínpad kialakulásában.

A 16. század második fele már a manierizmus tisztulásának és a barokk kibontakozásának kora. A gótika fausti lendülete és a renaissance szépségáhítata kezd egymásra találni. Patrizzi és Giordano Bruno filozófiája, a jezsuiták Ratio Studioruma, a pápai udvar újbóli elvilágiasodása, szemben a rigorózus manierizmussal, mind az új idők jele. A végtelenbetörő, dinamikus lelkület most egyesül a szépség szomjúhozásával. Az új szintézis az olasz renaissance színpadába beleviszi a mozgalmasság elvét, a jelenetek, képek váltakozását, a végtelenbetörő lélek a zene szárnyain szólal meg, megjelennek a metafizikai világ alakjai, istenek, víziók, és megszületik a művészetek koronája, a barokk első nagyszerű alkotása, az opera. A jezsuitadráma is az új szintézis képviselőjévé válik. A késői manierizmus pompás előadásai, mint az 1577-es müncheni Hester, nagy ünnepélyességével, fölvonulásaival átmenet a barokkba, akárcsak Tintoretto festészete. A spanyol dráma virágzásáról már szölvünk. S a századfordulón él a barokk legnagyobb drámaírója, Shakespeare.

Olasz színpadi kultúra és opera, spanyol szellem és a belőle fakadó jezsuitadráma, végül az angol dráma — ezek adják az alapot, amelyen Középeurópa barokk drámája föl fog épülni. További vizsgálódásainkat ez utóbbinak kívánjuk szentelni.

### III.

#### Habsburg-barokk.

A barokk kultúra, a barokk problematika a fausti ember problematikájának része. A barokk romantikus stílus, s ebben a gótika folytatója. A kettő összefügg egymással, sőt vannak, akik a barokkot tekintik a középkor tulajdonkép-

peni befejezőjének. A lelki összefüggés a két kor közt egészen világos. A középkor vallásos irodalma a barokk hívő számára is időszerű. Csak annyi a különbség, hogy a 17—18. század kénytelen tudomást venni a renaissanceről is. Drámatörténeti szempontból szintén kimutatható a kapcsolat.

A barokk dráma a Habsburg-birodalom területén két főágban fejlődik ki: mint jezsuitadráma és mint opera. Mindkettő már eleve szintetikus műfaj. A jezsuiták drámája holland, spanyol, olasz elemeket egyesít magában, hat rá a moralitás, opera, humanista dráma.<sup>1</sup> Az opera pedig a par excellence barokk műfaj. Alkalmat keletkezésére ugyan a firenzei arisztokrata szalónok antikizálása adott, de valójában távol esik a görög tragédiától, s a barokk fölfokozott életérzésének szülötte, azé a romantikus hevületé, amely egybe akarja ötvözni a művészeteket és fantáziájával csodavilágokba keres utat. A görög dráma mindig emberi volt, zenekísérete szegényes és egyhangú; itt a polifónia kozmikus árjában úszik az ámuló lélek. A spanyol tradíciókat magával hozó jezsuiták drámája és az olasz opera azután csakhamar megtalálják útjukat német területre. Itt már a gótika óta eleven a színpadiasság iránti érzék. Nem hiába beszél Cysarz arról, hogy az osztrák barokk pompás ünnepi játékaik csak fényűzően fölfokozott misztériumok.<sup>2</sup> Ernst Alker az osztrák barokk színházról írt finom esszéjében hasonló módon találóan mutat rá erre az összefüggésre, a renaissanceból átvett forma és a középkori tartalom kiegyezésére. A jezsuiták például Bécsben 1673-ig szabadtéri előadásokat is rendeznek, noha már 1620-ban elkészül állandó színházuk. Hasonló a helyzet Freiburgban, ahol Gretser a svájci nép szabadtéri misztériumszínpada számára ír drámákat. Színpad és közönség viszonya egészen középkorias. Az ausztriai Hornban szabadtéren előadott Utolsó ítélet-dráma még a 18. században is oly megrázó hatást gyakorol a nézőre, hogy többen megőrülnek.<sup>3</sup> A középkori

<sup>1</sup> Müller: Das Jesuitendrama. VI.

<sup>2</sup> Cysarz: Barockdichtung, 209.

<sup>3</sup> Ernst Alker: Das österreichische Theater im Zeitalter der Barockliteratur. Neophilologus, 1928. 187, kk.

ember élénk fantáziája, nyugtalan képzelete jelentkezik mindebben. Erre a fantáziára különösen jellemző az a leírás, amely Bidermann *Joannes Calybitájának* első müncheni előadása közönségéről található a kiadott drámák bevezetésében. A barokk szentimentalizmus és romantikus életérzés itt valósággal középkorias formák közt jelentkezik:

— „Viros honoratos, et Curiae Electoralis summatus non pudebat quasi professo fletu oculis frena laxare, et subsultante inter dolorem gaudio indulgere tormento suavissimo dulcium lacrymarum. Etiam qui non intelligebant, quid diceretur, cum animadverterent tamen, quid rerum fieret, et viderent Juvenem nobilissimum domi suae sponte exulem, parentibus charum, sed fastiditum, et Matri praesertim: eundemque inter paternas opes amplissimas inopem, inter comessantes servulos fame ac macie aerumnisque confectum; at sub extrema a matre quidem aquitum, sed inter ejusdem seros amplexus, et vera lamenta, nobilem, et victricem tot malorum animam in coelum ad illa gaudia non finienda transmittere; — nemo erat in populo, densissimo, quin pro se quisque, quidquid haberet in oculis lacrymarum, moestissimae matri affunderet et quasi commodaret ad planctum: sed juxta tamen fortissimo Heroi pro brevibus aerumnis aeternum duratura gaudia non eadem opera gratularetur.“

A „kedves könyvek legédesebb gyötrelme“, a fájdalom és az öröm egymásbavegyülése tipikusan barokk, de tipikusan középkori is. Az érzelmi élet ez intenzitására a középkor őszén Huizinga számos példát hoz föl,<sup>4</sup> sírás és nevetés egymásbafonódása Borcherdtt tanúsága szerint a gótikus passzió nál is gyakori, komikus és magasztosság egymás mellett állnak.<sup>5</sup> A barokkból ehhez párhuzamul Bidermann igen népszerű *Cenodoxus*-át hozhatnók fel, amely Franciaországban és Belgiumban, valamint a zágrábi jezsuiták kollégiájában is előadásra került.<sup>6</sup> A müncheni bemutatóelőadás nagy hatása a közönségre már szinte irodalomtörténeti közhely: a barokk majd minden kutatója megemlékszik róla.<sup>7</sup> Még a mai embert is megrázza ez a nagyhatású mű, ezt a

<sup>4</sup> Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters*. München, 1928. 2. kk.

<sup>5</sup> Borcherdtt: *Das europ. Theater*. 15.

<sup>6</sup> Franjo Fancev: *Grada za povijest školskog i knjižnevoğ rada isusovačkoga kolegija u Zagrebu*. II. Zagreb, 1937. 298.

<sup>7</sup> Flemming: *Jesuitentheater*, 6 kk., Müller: *Jesuitendrama*, 44 kk., Nadler: *Literaturgeschichte I*. 425., Blazovich Jákó: *A nagy szifinx*. Bp. 1937. (A barokk ember c. fejezetben.)

bécsi Burgtheaterben az 1933-i katolikus kongresszus alkalmával igazolta. Joseph Gregor dolgozta át. (Radnóti Miklós fordításában most jelent meg magyar nyelven is.)

Az így meglévő és a középkorból szervesen áthagyományozott alapra épül rá délnémet területen az olasz és spanyol barokk hatás. A két ág itt, a Habsburg-birodalomban találkozik, kölcsönösen színezi egymást, elsajátítja egymás eszközeit, túlhajtja egymás műnyelvét. Innen tör azután a protestáns Északra. Legigazabban azonban ott gyökerezik meg, ahol nem volt reformáció, vagy ahol az ellenreformáció győzött.<sup>8</sup> Ilyen terület Középeurópában elsősorban Dél-németország, beleértve a mai Ausztriát. Innen árad szét az új szellem Északnémetországba, Magyarországba, Csehországba, Horvátországba.

Jezsuitadráma és opera a kor két vezető műfaja. A kettő a 17. század közepén egymás mellé kerül, egymással verseng, egymás eszközeit veszi át. Végül az iskoladrámák is operákká változnak. Kitűnő példája ennek a győri jezsuiták latinnyelvű Nepomuki Szent János-operája 1749-ből. Jellemző tény, hogy Minato *Fuoco eterno*jának ma Kölnben őrzött egyik példánya a 17. században az innsbrucki jezsuita rendház infirmariumában szolgált a beteg rendtagok olvasmányául! Nemzeti nyelvű és irodalmi értékű műdráma egész Középeurópában csak Németországban alakul ki: itt is mindössze néhány névre szorítkozik, Gryphiusra, Lohensteinre, Hallmannra és néhány epigonra. Ez a műdráma pedig nem más, mint németnyelvű jezsuitadráma! A kezdeményező Gryphius kapcsolatait a jezsuiták drámájával Harring mutatta ki,<sup>9</sup> ezzel szemben a kapcsolatot szintén elismerő Flemming különleges protestáns etoszról beszél.<sup>10</sup> Erről azonban szó sincs! Gryphius drámái latin nyelven minden további nélkül odaillenek egy Jézustársasági kollé-

<sup>8</sup> Túróczi-Trostler József: A magyar szellem európaizálódásának első formái. (Balassa-émlékkönyv.) Bp. 1954. 157.

<sup>9</sup> Paul Harring: Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. Halle, 1907.

<sup>10</sup> Willi Flemming: Das schlesische Kunst drama. (Deutsche Literatur hg. von W. Brecht, D. Kralik, H. Kindermann. Reihe Barock, Barockdrama. 1.) Leipzig, 1930. 37—8.



gium színpadára, — az egyik épen Nicolaus Caussinus drámájának fordítása! A 17. század különben is már hasonlíthatatlanul türelmesebb, mint a fanatikus 16. század. A tolerancia gondolatának kiterjeszkedését igazolják az olyan mozzanatok, mint V. Sixtus pápa kibékülése 1595-ben az eretnek hajlamokkal gyanúsított IV. Henrikkel, VIII. Orbán pápa közeledése Gusztáv Adolfhoz, valamint Richelieu viselkedése a Vatikánnal és a harmincéves háború protestáns hatalmaival szemben. Sőt még a francia jezsuiták is Richelieu mellett és a pápa ellen foglaltak állást. Magában Rómában lényegesen enyhülnek a 17. század folyamán az inkvizíció szigorú rendszabályai.<sup>11</sup> Így annak sincs akadály, hogy evangélikus író katolikus iskoladrámákat utánozzon, sőt Gryphius már mint gimnazista jutalomkönyvként kapta Caussinus drámáit. A Gryphiustól megkezdett tradíciót folytatja Lohenstein, nála már jelentkezik az opera erősebb hatása, sőt a francia „klasszicizmus” is inspiratív erő volt számára. Hallmann viszont újból jezsuita tradíciók felé hajlik, sőt katolizál is, másrészt operává alakítja műveit. A századforduló körül teljesen diadalmaskodik az opera műfaja.

Dél mellett Észak is szerepet kap Középeurópában. Shakespeare és kora szelleme idáig érezteti hatását. Vándortársulatok, az úgynevezett *Englische Komödianten* Hamburgtól Grácig vonulnak, s bár torz formában, mégis megismertetik az angol barokk drámát Európával. Hatásuk igen nagy, iskoladráma, opera, műdráma mind tanul tőlük, sőt ez Ausztriában — sajátos szintézist alkotva az operával —, egész a 19. századig eleven. Shakespeare darabjai közül a *Velecei kalmár*, *Romeo és Julia*, *Hamlet*, *Titus Andronicus*, *Lear király*, *Othello*, *Julius Caesar* szerepel, ha gyarló átdolgozásban is, programmjukban, szintűgy Kyd műve, a *Spanish Tragedy*, Marlowe *Faustja* és *Máltai zsidója*, azonkívül Massinger, Peele, Heywood, Chapman, Beaumont, Fletcher, Manchin darabjai. A barokk, sőt az egész világ-

<sup>11</sup> Nikolaus Pevsner: Beiträge zur Stilgeschichte des Früh- und Hochbarock. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1928. 229. kk.

irodalom legnagyobb dramatikusa így már a 17. században eljut német területre, s vele együtt kisebb kortársai is. Közvetítik a vándorszínészek ezenfelül Hollandia drámáját. Jan. Vos *Aran en Titusa* és *Medeája*, G. Brandt *Torquatusa* szerepel műsorukban. A francia irodalomból is átszarmaztatnak egyet-mást, így Corneille *Cidjét* és *Polyeuctejét*, valamint Thomas Corneille, Quinault, Molière számos darabját. Legérdekesebb, hogy beállnak a déli barokk közvetítői közé. Repertoárjukban spanyol eredetű művek is szerepelnek. Calderón drámái közül a *Lances de amor y fortuna* mint *Aurora und Stella*, a *La vida es sueño* mint *Prinz Sigismundo*, *El mayor monstruo los celos*, mint *Der eifersüchtige Herodes* kerül a vándorszínpadra. Lope de Vega darabjai közül is átdolgoznak egyet-mást. *La prision sin culpa* című drámája, mint *Der unschuldige Gefangene* jut el a német közönség elé, az *El Perseguido*, mint *Carel und Cassandra*, a *Don Lope de Cardone*, mint *Streit zwischen Arragonien und Cicilien*.<sup>12</sup>

A holland dráma, elsősorban Vondel, nagymértékben inspirálja a német műdrámát. Flemming éles elmével mutatta ki Vondel és Gryphius kapcsolatait. Gryphius egyik műve: *Die sieben Brüder oder die Gibeoniter*, egyenesen Vondel-fordítás. Erős a németalföldi humanizmus hatása a jezsuitadrámára. Loyolai Szent Ignác járt Lőwenben, s a német jezsuiták első nagy alakja, Petrus Canisius-de Hondt nymwegeni származású. Még Bidermann allegóriái is a holland moralitásokra vezethetők vissza.<sup>13</sup> A spanyol hatás egy spanyol eredetű rendnél magától érthető. Érdekes, hogy Calderón előbb említett műve: *La vida es sueño* nemcsak a vándorszínpadra, hanem az opera világába is eljutott. Christian Heinrich Postel, a kiváló későbarokk hamburgi epikus és szövegíró 1694-ben *Der königliche Prinz aus Polen, Sigismund, oder das menschliche Leben ein Traum* címmel dolgozta föl. Spanyol tárgyak gyakoriak a bécsi udvari operában, így Giovanni Claudio Pasquini 1727-ben a

<sup>12</sup> Willi Flemming: Das Schauspiel der Wanderbühne. (Dt. Lit. Barockdr. 5.) Leipzig, 1931. 17 kk.

<sup>13</sup> Müller: Jesuitendrama. 15. kk.

*Don Quichotte* egy részletéből ír operát. Tudunk a bécsi udvarban spanyol nyelvű Calderón-előadásokról is.<sup>14</sup>

A jezsuitadráma országról országra vándorol, de ezt teszik a vándorkomédiások társulatai is. Míg első esetben csak a drámai anyag vándorol, esetleg a szerzőt helyezik más országba, addig a második esetben a társulatok viszik és terjesztik a repertoárt. Érdekes probléma, vajjon eljutottak-e ezek a társulatok hazánkba is? Az irodalomtudomány eddig nem vetette föl ezt a kérdést, amelyet pedig érdemes megvizsgálni. Több jel arra mutat, hogy a válasz igenlő lesz. Alsze g h y Zsolt említést tesz világi színielőadásokról Esterházy Miklós és Pál, a nógrádi Forgáchok és Bethlen Gábor udvarában.<sup>15</sup> Többet nem tudunk ezekről, mégis biztosra vehetjük, hogy itt vándorszínészekről van szó. Vagy még angol, illetve később német nyelven játszó társulatok jöhettek Ausztriából Magyarországra, — ahol kedvelt vendégek voltak, — esetleg Erdélybe, vagy pedig ezeknek mintájára nálunk alakultak magyarnyelvű társulatok. Amint német földön az angol komédiások példájára hamarosan kialakultak a *Hochteutsche Komödianten*, s lassankint egyeduralkodókká váltak, úgy nálunk is kialakulhatott magyar világi színészet. Ezt a föltevést támogatja Felvinczy György ismeretes folyamodványa I. Lipóthoz, amelyben szintársulat alakítására kér engedélyt. Nem valószínű, hogy Felvinczynek ilyesmi minták nélkül jutott volna eszébe. Így tervében a német-angol vándorszínészet magyar utánrezgését és visszhangját láthatjuk. Ilyen visszhang és utánrezgés a *Constantinus és Victoria* is. Alsze g h y olasz eredetűnek tartja e drámát,<sup>16</sup> de alaptalanul, mert már Csás z á r Elemér megállapította, hogy nem származhatik az olasz irodalomból.<sup>17</sup> Ellene mond ennek a nevek latinus formája. Vi-

<sup>14</sup> Alexander v. Weilen: Die vom Jahre 1629, bis zum Jahre 1740, am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. (Schriften des österr. Vereins für Bibliothekswesen) Wien, 1901. Ebben évszerinti bibliografia.

<sup>15</sup> Alsze g h y: A 17. század. 239.

<sup>16</sup> U. ott. 241.

<sup>17</sup> Csás z á r Elemér: A katolikus visszahatás kora. Bp. 1931. Gépírásos jegyzet.

szont ha a vándorkomédiások darabjaival összevetjük, föl-  
 építésben, szerkezetben, meseszövében meglepő rokonságot  
 mutat például az 1630-ban nyomtatásban megjelent *Tragi  
 Comoedia* című, Listanus és Rosalinda szerelmi történetét  
 előadó német darabbal. A dráma tehát vagy német, esetleg  
 angol eredetire megy vissza, vagy azok mintájára készült  
 eredeti alkotás. Utóbbi esetben talán Zrinyi Miklósrá gondol-  
 hatnánk, mint szerzőre. Az előadás helye és ideje ezt lehet-  
 ségessé teszi. Mindenesetre példa ez a dráma arra, hogy  
 az angol-német vándorszínészet nem lehetett ismeretlen  
 Magyarországon sem.

Mindezt összevetve, az e korabeli középeurópai drámá-  
 ban mintegy színtétkus összefoglalását láthatjuk az egész  
 európai barokk drámának. Opera és jezsuitadráma lelkes  
 művelőkre talál itt, e mellett azonban hat az angol, spanyol,  
 holland, francia dráma is. In nuce tehát ezen a területen az  
 egész európai drámatermés központosul. Az egyik tényező  
 talán erősebb, a másik gyöngébb, mégis mindegyik jelen  
 van és hat.

Legkorábban a jezsuitadráma fejlődik ki. Már  
 a 16. század második felében előadásra kerülnek a rend  
 néhány német iskolájában darabok, így Köln, Koblenz,  
 Paderborn, München, Regensburg. Bécs, Graz, Innsbruck  
 kollégiumaiban. Láthatjuk, hogy először Dél- és Nyugat-  
 németországban indul meg ez a műfaj, amely sok esetben  
 azután a már meglévő középkori tradíciókhoz kapcsolódik.  
 Hazánkban az első jezsuitaelőadásról 1584-ben van tudomá-  
 sunk, amikor is Kolozsvárt egy Szent István király életét  
 tárgyaló darab kerül színre. Cseh földön ugyancsak a 16.  
 században kezdődik meg a fejlődés, a Prágában 1560 óta  
 nagy fényvel folyó előadásokkal. Az igazi fénykor azonban  
 mindenütt a 17., sőt a 18. század. Az első város, ahol virágzó  
 színpadi élet bontakozik ki a Jézustársasági atyák műkö-  
 dése nyomán, München. Már 1559-ben itt találjuk őket, s  
 nemsokára megindulnak pompás előadásaik, amelyek ren-  
 dezésében a Wittelsbach-udvar olasz művészei is rendel-  
 kezésükre állnak, zenei téren pedig a nagy németalföldi  
 mester, Orlando Lasso. Az előadások ekkor még szabadtériek.  
 1575-ben ezer szereplővel Nagy Konstantin diadalát adják

elő. 1577-ben három napig tart az Eszter-dráma, melyben háromszáz szereplő vesz részt, a vele kapcsolatos triumfusban pedig ezerhét száz! Az első nagyszabású zárthelyi előadás 1596-ban folyt le, amikor Bouillon Gottfried hőstetteit jelenítették meg, mintegy buzdításul a török elleni harcra. Igazi virágkort azonban Jacobus Bidermann megjelenése jelent. A korai barokk e nagy írója már 1600 és 1602 közt megírja *Cenodoxus*-át, amely 1609-ben kerül színre. 1607 a *Belisarius*, 1613 a *Macarius*, 1615 a *Josephus*, 1618 a *Joannes Calybita* éve. Ekkor még a misztériumszínpadra emlékeztető szimultánszínpadon folyik az előadás, viszont már a század első felében hódítani kezd az olasz kulisszaszínpad. A müncheni kollégium színpada valóságos udvari színpad a Wittelsbachok számára.

A 17. század közepén azonban bevonul Münchenbe az olasz opera, s elnyeri az udvar kegyét. Az iskoladráma innen kezdve háttérbe szorul. Noha a 18. század már kissé klasszicisztikus elméletírója, Franciscus Lang, a *Dissertatio de actione scenica* szerzője, müncheni, a súlypont már 1640 körül Bécsbe tevődik át. 1620-ban nagy színpadot építenek a Jézustársaság kollégiumában, s már III. Ferdinánd uralkodása alatt, 1610-ben pompás előadásokat rendeznek. De előzőleg sem szünetelt a színházi tevékenység. 1607-ből tudunk egy *Prodigus*-előadásról. Nevezetese: *Sanctus Leopoldus*, *Beatus Stanislaus Kostka* (1608, illetve 1616), *Sanctus Pancratius* (1620), *Clytie Academica* (1625), *Julianus Apostata* (1630), *Cyrus* (1631), *Sancta Crux tertio per Heraclium in monte Calvariae defixa* (1635), *Rebecca cum Isaaco* (1635), *Conversio Brunonis* (1637). A jezsuita színjátszás tárgyválasztására is igen jellemző e sorozat: az antik világ, a biblia, a történelem, az allegória, a szentek legendái egyformán szerepelnek. 1640-ben kerül előadásra Avancinus első drámája: *Zelus, sive S. Franciscus Xaverius*, 1643-ban: *Ambitio, sive Sosa Naufragus*, 1645-ben: *David de Golia victor*, 1647-ben; *Clodoaldus*, 1654-ben: *Theodosius Magnus*, 1659-ben mint pompás „ludus caesareus“ a híres *Pietas victrix*, 1661-ben: *Hermengildus*, 1667-ben: *Fides conjugalis, sive Bertulphus et Ansberta*, szintén ludus caesareussá átdolgozva, második előadásban, az 1652-es bemutató után,

1673-ban van az ugyancsak színgazdag ünnepi játékká átalakított *Genovefa* repríze. *Avancinus* jelenti a jezsuita-dráma csúcspontját német területen 27 színdarabjával. Pompa, fény, csillogás, végtelenbetáruló perspektívák, zene, öltözetek, ének, tánc mámorító kábulata jellemzi drámáit, de mindez magasabb célt szolgál, a propaganda fidei ügyét. Az allegóriák, szellemek, varázslók, ördögök, angyalok metafizikai keretet adnak az emberi történesnek és a Végtelen, az Isten felé utalnak.

A bécsi virágzás kiterjed Grácra, Innsbruckra is. De elterjed a jezsuita-dráma majd egész Németországban. Bonn, Düsseldorf, Aachen, Trier, Münster, Braunschweig, Bamberg, Würzburg, Regensburg, Glatz, Glogau, Boroszló, Osnabrück, Thorn, Braunsberg és még sok más város tanúja lesz a rend művészetének. A Habsburgok többi közép-európai országa sem marad el. Cseh földön legfényesebbek a prágai előadások, már a 16. század közepe óta. Egyideig az angol Edmund Campion vezeti és rendezi őket, akinek neve Balassi Bálinttal kapcsolatban ismeretes. 1560 óta nagy, a münchenihez hasonló szabadtéri játékok folynak. A jezsuiták egyetemével, a Clementinummal kapcsolatban a propaganda hasznos eszköze a dráma: céljuk, hogy a huszitagyánús Carolinumot túlszárnyalják. 1577. óta itt is zárt-helyi előadásokkal találkozunk. 1600-ban *Divus Eustachius*, 1602-ben *Jephte*, 1603-ban *Sanctus Rupertus*, 1604-ben *De mundo ridendo et flendo*, 1609-ben pedig az 1624-ben Nagyszombatban is előadott *Justus et pastor* kerül színre. Egyik legpompásabb előadásuk 1627-ben folyt le a Hradčany nagy termében: *Constantinus Victor* került ekkor mint ludus regius színre; szerzője valószínűleg Julius Solimani. A 17. század folyamán többször megismétlődnek az ilyen pompás ünnepi játékok, így 1659-ben, amikor *S. Catharina Alexandrina*, avagy 1669-ben, amikor *Melchisedech* kerül színpadra. A 18. században bekövetkezik az eloperaiasodás. 1723-ban már teljes latinnyelvű operát adnak elő: *Sub olea pacis et palma virtutis Conspicua Orbi Regia Bohemiae Corona*. Fényes előadásaikkal elérték a jezsuita atyák, hogy az eleinte velük szemben ellenséges közvélemény hangulata megfordult, sőt protestánsok is nagy számban keresték fő

az előadásokat. Komotauban 1593 óta tudunk előadásokról. 1640-ig már 45 dráma került színre, azonkívül 1679-ig Úrnapján a körmenet alkalmával kisebb szabadtéri színjátékok. Troppauban és Brünben is folytak előadások. Olmützben tudunk egy 1622-es nagyszerű szabadtéri játékról, Iglauban pedig valóságos ünnepi játékok folynak 1648 óta: a diákok bármikor a magisztrátus rendelkezésére állnak egy betanult darabbal, sőt a szomszédos városokban vendégjátékokat rendeznek.

Hazánkban a már említett kolozsvári kezdet után elakad a fejlődés, s csak 1601-ben indul meg újra Vágsellyén. Nagyszombatban 1617 és 1770, Trencsénben 1650 és 1772 közt, Kassán 1656-ban, majd 1735 és 1770 között, Pozsonyban 1658-tól 1690-ig, Budán 1690-től 1771-ig, Szokolcán 1666 és 1772 közt tudunk virágzó színi életéről. Élénk színházi kultúrával dicsekedhettek a 18. század folyamán Székesfehérvár, Eperjes, Selmec, Rozsnyó, Szatmár és Nagyvárad kollégiumai is. Hogy kollégiumainkban a középeurópai tárgytipusok voltak képviselve, azt igazolhatja a pozsonyi 17. századi előadások műsora. 1628: *Oltáriszentség-dráma*, 1629: *S. Catharina, 40 Martyres*, 1630: *S. Caecilia*, 1631: *Jacob supplatus Esau*, 1633: *De justo puerulo Antisiodorensi*, 1634: *Mauritius imperator*, 1636: *Constantia filia Constantini Magni*, 1674: *Paterna severitas*, (Avancinus műve), 1690: *Matthias Corvinus*.

Horvátországban legfolyamatosabb drámai kultúrát Zágrábban találunk. Franjo Fancev mintaszerű évkönyv-kiadása nyomán betekinhetünk a zágrábi jezsuita-rendház és kollégium egész szellemi életébe, így színpadi tevékenységébe is. 1607-től megszakítás nélkül folytak az előadások 1772-ig, számos a magyar tárgyú mű is. Itt működik eleinte Avancinus, itt kerül színpadra első műve, *Trebelius rex Bulgarorum*, 1635-ben. Tudunk a 18. században varazsdi jezsuitadramákról is. Kettőnek programja ránk is maradt.<sup>18</sup>

A kor másik vezető műfaja Középeurópában az o p e r a,

<sup>18</sup> Fancev: Prvi poznavni diletanti. A többi drámai előadásról Flemming, Juharos, Takács, idézett művei tájékoztatnak.

ahol a zene szárnyán nyer a barokk lélek végtelenbevágyása kifejezést. A fantázia merészen, szinte romantikusan csapong. Kozmikus jelenések, az Olympos és alvilág görög istenei, harcosok, tenger, vihar, vad sziklák, csodás és káprázatos tájak: ez az, ami a festői barokk képzeletet kielégíti, a folytonos változás, végtelen távlatok, s hozzá a zene mindent elöntő árja, könnyes, édes vagy héroikus dallamok. A gótikus lélek szárnyal itt is, de belemerülve a renaissance-nyujtotta új szépségekbe, egy új világ immár négy kontinenst felölelő mélységeibe. Valóban kozmikus műfaj az opera és varázsa alól nem tud a jezsuita színjátszás sem szabadulni. Az, amit az iskoladráma eloperaiasodásának nevezhetünk, a 18. században általános folyamat. A zenébe transzcendáló ezüst, arany és kék színek egyházművészete után a dráma zártabb formája is föloldódik, s míg egyrészt Weitenauer, Claus és Friz klasszicizmusa a corneillei hármasegység béklyóiba szorítja a barokk tragédia gazdagságát, addig másrészt a zene válik uralkodóvá. Így Paul Aler zenedrámáiban, vagy az ottobeureni bencéseknél.

A tulajdonképeni opera a franciákat, angolokat jóval megelőzve vonul be Németországba. 1617-ben adják elő az első operát Marcus Sitticus salzburgi hercegérsek udvarában, ahol 1619-ig több hasonló előadást is találunk. Érdekes, hogy Monteverdi *Orfeo*ja is szerepel, amely pedig a görög mitológia világát némiképp pantheista átstilizálásban adja, s a pásztorvilág képében a természet életét rajzolja. Ez előadások olasznyelvűek, de az első német opera sem várhat sokáig magára. 1627-ben a Torgau melletti Hartenfels várában színrekerül Martin Opitz és Heinrich Schütz *Daphne*ja. Opitz ezenkívül írt egy *Judit*-operalibrettót. Nemsokára más német vidékek szintén átveszik az új divatot, Königsbergben Simon Dach a szövegíró, Heinrich Albert a komponista. Műveik: *Cleomedes* (1635) és *Sorbuisa* (1645). Schütz zenésíti meg a brandenburgi udvar számára 1638-ban August Büchner *Orpheus*át, Nürnbergben pedig 1644-ben Staden Harsdörffer *Seelemig*ját, Olasz operákat Bécsben 1629, Münchenben 1653, Drezdában 1662 óta adnak elő. A bécsi udvar Prágában is rendez operaelőadásokat, nemkülönben Pozsonyban; már a 17. század folyamán. Az első



operaelőadás hazánkban 1648 július 2-án folyt le Pozsonyban, amikor Felice Sances műve: *I triofi d'amore* került előadásra.

A legkiválóbb bécsi szövegírók Aurelio Amalteo, Pietro Antonio Bernardoni, Donato Cupeda, Antonio Draghi, Nicolò Minato, Pietro Pariati, Giovanni Claudio Pasquini, Francesco Sbarra, Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno és Pietro Metastasio. Mint rendezők, két művészcsalád tagjai, a Burnaciniak és Galli-Bibienák működnek, előbbiek még a szimmetrikusan elrendezett kulisszák, utóbbiak a ferdén elhelyezett díszletek módszerével. A legpompásabb előadások 1666-ban és 1667-ben folytak, amikor I. Lipót Margit spanyol infánsnővel ünnepelte nászát. Ekkor került színre a bécsi Burg udvarán Sbarra és Schmelzer műve, a híres *Robbaletta*, az operai előadások alkalmából pedig Sbarra és Cesti *Pomo d'oroja*. A 18. század elején legkiemelkedőbb esemény az *Angelica vincitrice d'Alcina* szabadtéri előadása a mai Favoriten helyén elterülő császári park táján.

Nehéz fogalmat alkotnunk ez előadások fényéről. Antik istenek, varázslatok, szörnyek kápráztató egymásutánja, fantasztikus kalandok, ég, pokol és föld, harcok és tengeri viharok gyönyörködtették a nézőt. Az *Angelica* előadásáról Lady Montague elragadtatott levélben számol be Alexander Popenak. Bécs zenei élete ekkor nyeri az alapokat, amelyek ma is Európa első zenevárosává teszik. Marcantonio Cesti, a szövegeket is író Antonio Draghi, Giovanni Bononcini és Francesco Conti a legkiválóbb komponisták. De nem marad Bécs mögött a többi dél- és nyugatnémet rezidencia sem, elsősorban München. Érdekes, hogy az itteni operakultúra főalakja pap, Agostino Steffani címzetes püspök, aki operaszerzésen kívül diplomáciai funkciót is teljesít: a barokk sokoldalúság jellegzetes képviselője. Steffani 1686-ban előadott *Servio Tullioja* és elődjének, Johan Kasper Kerrlnek *Erintoja* (1661) képviseli a müncheni opera csúcsteljesítményeit. A rendezés itt a Quaglio-család kezében van. Terveik gazdag sorozatát a müncheni Theatermuseum őrzi. Érdekes, hogy a Quagliok egész korunkig a bajor fejedelmi, majd királyi család szolgálatában álltak, s a művészdinasztia utolsó sarja rendezte a Wagner-operák müncheni be-

mutatóit. A barokk tradíciók egészen a 19. század végéig megőrződtek, például a *Tristan* rendezése, díszletezése Münchenben az utolsó Quaglio alatt, még nagyjában a késő-barokk színház elvei szerint történt. Steffani egyébként Hannover és Düsseldorf számára is dolgozott: általában a nagyobb sikert elért operák már ekkor egyik színpadról a másikra vándoroltak.

Drezdában Johann Adolf Hasse a komponista, akinek működése már a 18. századra esik. Színpadtörténetileg érdekes alak itt O. Harms, aki pompás díszleteivel méltán nyerte el az udvari közönség tetszését. Már a 17. században nagy fényvel folytak az előadások, főleg Giovanni Andrea Bontempo: *Paride* és Carlo Pallavicino: *Gerusalemme liberata* című művei (1662, illetve 1687) emelkedtek ki. De itt már németnyelvű előadásokkal is találkozunk, Constantin Christian Dedekind bibliai operáival. A németnyelvű zenedráma súlypontjai a középnémet kis fejedelemségek és Hamburg. Az aránylag kis, de számtalan apró fejedelemségből és hercegségből álló Thüringiában a következő helyeken folytak a 17—18. században operaelőadások: Altenburg, Arnstadt, Coburg, Eisenach, Eisenberg, Erfurt, Frankenhausen, Gera, Gotha, Hildburghausen, Jéna, Meiningen, Merseburg, Naumburg, Römhild, Rudolstadt, Saalfeld, Sangershausen, Schleiz, Sondershausen, Weimar, Weißenfels, Zeitz. Ezenkívül Halleba is átrándultak a társulatok. Legkiemelkedőbbek a weißenfelsi előadások: így az 1697-ből való *Antonius, Römischer Triumvir*, amelynek szövegírója ismeretlen, zeneszerzője Johann Philipp Krieger. Itt is ugyanaz a pompa, ragyogó kivitel, mint a délnémet udvarok operáinál. — Figyelmet érdemel a braunschweig-wolfenbütteli Welfek udvara is, főleg a nagy mecénás Anton Ulrich herceg alatt, aki maga a német barokk egyik legnagyobb írója. Héroiikus regényeken kívül több opera, például az 1665-ban előadott *Der Hoffman Daniel* az ő tollából ered. Itt élt és dolgozott F. C. Bressand is, aki főként francia drámákat dolgoz át operákká.

Északnémetországban Hamburg a középpont. Az opera itt nem valamelyik udvar, hanem a gazdag polgárok szórakozása. Már 1648-ban tudunk operaelőadásról, rendszeresen

1678-ban kezdődik a játék az új operaházban, a Gänsemarkton. Christian Heinrich Postel a legkiválóbb librettista: egyébként epikus is, aki *Der große Wittekind* című eposzával sok tekintetben a Harmadik Birodalom északi és germán multba tekintő gondolatának előfutára; Wittekindet Károly császár fölé állítja. Mellette a teológus Joachim Beccau és a finomízlésű Barthold Feind emelkedik ki. Valamennyiük működése a 17—18. század fordulójára esik. A legkiválóbb komponisták a magyarországi származású Sigismund Kuser, és a lángeszű Reinhard Keiser, Bach és Händel mellett a legnagyobb német barokk zenész. Egyébként Händel is működik egyideig Hamburgban, és Steffani műveit is adják. Míg azonban a katolikus klérus általában jó szemmel nézte az új műfajt, addig egyes pietista fanatikuskok elvakult rohamot intéztek ellene. Anton Reiser, Johann Winkler, Gottfried Vockerodt és Martin Heinrich Fuhrmann e szomorú és szellemtelen hadjárat vezetői. A német protestantizmus legkiválóbb egyetemei: Rostock és Wittenberg, azonban az opera védelmére keltek, s mellette nyilatkozott Leibniz is. Heinrich Elmenhorst hamburgi prédikátor védőiratot adott ki érdekében. — A fejlődést csupán Gottsched vasikalapossága tudta mintegy ötven évig visszavetni. Hamburgban alakult ki a német opera esztétikája. Képviselői Erdmann Neumeister és a művét publikáló Christian Friedrich Hunold (*Allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, 1707), valamint Barthold Feind, aki válogatott operaszövegeinek kiadását hosszabb esztétikai fejtegetéssel vezeti be. Számukra az opera az illúzió műfaja; a szerelemnek és bonyodalomnak nagy szerepet juttatnak, formális tanácsokat adnak, s óvnak egyes szélsőségektől, például a túlzásba vitt komikumtól. Ekkor már az opera elnyelt minden más műfajt, s benne látják a dráma csúcspontját.<sup>19</sup> Addig irodalmi drámát is találunk, a 18. század elejére pedig már a nép közé is leszállt a barokk színház, elsősorban a vallásos színjáték, s ott meg is maradt egészen a 19. századig.

<sup>19</sup> Willi Flemming: Die Oper. (Dt. Lit. Barockdrama 5.) Leipzig, 1933. 1. kk, és Schiedermaier: Die dt. Oper, 3. kk.

A népies barokk színház virágzása délnémet területre esik és az aufklärismus üldözései ellenére egészen a 19. század elejéig tart. Hiába küzdenek Montgelas és az osztrák jozefinizmus az „előítéletek“ ellen, a népben soká tartja magát a sok színes szokás, például betlehemek állítása és a vallásos színjátékok is.<sup>20</sup> Ausztriában például Mills bei Hallban, Wattensben, Ambrasban, Milauban és számos más helyen.<sup>21</sup> A legkiválóbb teljesítmény ezen a téren P. Ferdinánd Rosner szélesen keresztülvitt oberammergau-i passiója, a *Bittereß Leyden* 1750-ből amelyet az egész 18. század második felében játszottak. Nálunk is voltak Rozsnyón, Sopronban, Pozsonyban, ilyen játékok, a legkiválóbbak Csíksomlyón.

A népiesebb ízlésre számítottak az angol komédiások is: elsősorban a polgári közönségre. Szociológiai szempontból a polgári kultúrához tartozik itt mind a színész, mind közönsége. 1586-ban jelent meg az első társulat német földön. 1592-ben Robert Brown áll az egyik csoport élére, és megfordul Kassel, Köln, Straßburg, Heidelberg, Nürnberg, Augsburg, Ulm, Nördlingen, Stuttgart, München, Memmingen közönsége előtt. 1604-ben egy gráci társulat már németül játszik. John Green, a következő nagyobb vállalkozó már középeurópai méretekben gondolkodik. 1607 és 1628 közt működik, fő állomáshelyei Elbing, Danzig, Grác, Kopenhága, Varsó, Prága, Drezda, Torgau. 1604 óta szerepelnek John Spencer színészei. Königsbergben, Danzigban, Regensburgban és Drezdában. A 17. század közepe táján az angol hatás mellett az olasz, sőt lassan a francia is kezd erősödni. Ekkor már tisztára német színészek játszanak: így Münchenben 1669 óta Michael Daniel Treu, aki olasz operákat is átdolgoz, ugyanakkor Északnémetországban Carl Andreas Paulsen Molièret játszik, 1678 óta Johannes Velten pedig már irodalmi igényeket is támaszt. Kihangzása ennek a művészetnek a 18. századi Bécsben Stranitzky. 1712 óta adja elő operákból átdolgozott és a későbarokk népies ízlést kielégítő

<sup>20</sup> Schwartz Elemér: Karácsony és a betlehem. Katolikus Szemle. 1936. december.

<sup>21</sup> Nagl-Zeidler: Dt.-öst. Lit. gesch. I. 718. kk.

*Haupt- und Staatsaktion-jait.*<sup>22</sup> Bár elsősorban a nép és polgárság számára írták és adták elő e darabokat, örömet szórakozott velük, főleg az opera általános diadala előtt a nemesi és udvari társadalom is. Érdekes tanújele ennek Magdolna főhercegnőnek 1608-ban, Grácból írt levele bátyjához, Ferdinánd főherceghez:

— „Durchleichtigster Fürst, freundlicher mein herczliebster Herr brueder! ich hab nit vnderlassen khinden E. L. wider ein mall zu schreiben, vnd für das zu den allerhögsten vmb Verzeichung zu bitten, das ich E. L. ihr schreiben nit ehe verantwort hab. ich will ietzt die Ursach schreiben, warumb solichs nit geschehen ist für das Erst so hab ich den brief den selbigen tag, wie ichs empfangen hab, verloren, aber wieder veber etlich tag funden, zu dem Andern, so ist der heilig faschung daran schuldig gewest, das mir ein tag vnd alle tag pey der liechtmesen 2 Pestel gehabt habn, eintweders ein Comedi von den Engellendern vnd darnach im schlitten gefahren, oder Ein Comedi auch von den Engellender vnd darnach ein Maschcara, das ich ie nit der weil hab gehabt ehr zu schreiben.“<sup>23</sup>

Érdekes bepillantást enged ez a levél a korai barokk udvari életébe, szórakozásaiba, amely mellett a többi életgond egészen háttérbe szorul. De nemcsak a Habsburgok, hanem a középnémet udvarok is szívesen látták a társulatókat. Magyar kapcsolataikról már az előbb megemlékeztünk.

Említést kell tennünk még a nem említett szerzetesrendek drámai tevékenységéről, elsősorban a Szentbenedekrend és a Kegyestanáítórend színpadáról. Az előbbieik fő működési helye a salzburgi egyetem színpada. Drámai kultúrájuk arisztokratikus jellegű, legnagyobb írójuk Simon Rettenpacher. Működése a 17. század hetvenes éveire esik, kortársai Otto Guzinger és Otto Aichner, míg Matthias Preyg, Wolfgang Rinswenger, Placidus Seitz, Cölestin Leuthner már a 18. századra esnek. Fontosabb kolostorok, ahol a drámát művelik, még Kremsmünster, Lambach, Ochsenhausen, Urspring, Elchingen és a nagy barokk egyházművészeti központok: Ottobeuren, Zwiefalten, Wiblingen, Weingarten,<sup>24</sup> Piaristákat csak Ausztriában (Horn, Krems) és Magyarorszá-

<sup>22</sup> Flemming: Das Schauspiel der Wanderbühne, 49. kk.

<sup>23</sup> U. ott. 71.

<sup>24</sup> Flemming: Das Ordensdrama, 28. kk.

gon találunk, ahol már 1750 előtt Privigyén, Nyitrán, Pesten, Vácott, Debrecenben, Kecskeméten, Szegeden, Nagykárolyban, s Rózsashegyén van iskolájuk. Első előadásuk 1670-ben folyik le, ekkor Gaulikovich György egy darabja kerül színre. Később Privigyén, Bieliczky Ágoston, Halápy Konstantin, Fiala Jakab, Sándor Krizosztom, Séllyei Farkas, Lendvay Anzelm emelkedik ki. Tárgykörük, gondolatviláguk megfelel a jezsuita színpad szellemének. Így 1686-ban Privigyén Kellemes Gergelytől *Fons aquae salientis in vitam aeternam* kerül színre, 1719-ben Nyitrán Bieliczkytől *Triumphus Innocentiae interitus Invidiae*. Tárgya Callisthenes és Nagy Sándor története, Pesten Krenn Pétertől *Pressa non oppressa in Childeberto, iniquo, regni totius favore baltheo amoto prius, at sanctioris Astraeae voto sceptris rursus admoto proposita iustitia*. Bidermann egy témája kerül elő 1721-ben egy ismeretlen pesti piarista átdolgozásában: *Inconcussa Religio in Joanne Calybita*; sőt talán shakespearai tárgyak halvány reminiscenciái is: Jaintner Sebestyén: *Perfidia rebelli aequae vindicata ingratitude de Malcolm III. Skothorum Rege*, (Nyitra, 1722). Ilyen talán Külley Kristóf, akiről az 1725-ös nyitrai évkönyv így ír: *produxit actionem de Eduardo Angliae Rege, Ectilde Sorore ac Recaredo Notthumbriae duce cujus comico-tragoediae intitulatio fuit: Clementiae Typus in Ectilde Edvardi regis Angliae sorore rite expressus*. Avancinus Bertulphusára utal Simonyi Alajos 1726-ban Pesten előadott drámája: *Laureatum coniugalis fidei prototypon*. Kedvelt jezsuita-tárgyat dolgoz föl az 1732-ből való debreceni *Aurum in fornaci probatum sive Divus Pelagius Martyr Corona Laureatus*. De előkerülnek magyar tárgyak is: *Atilla és Buda* (Gyurovics Glycerius, Nyitra, 1734), *Kupa vezér lázadása* (Reisinger Jusztinián, Vác, 1724). Ezek a sok mű közül kiemelt címek is világosan mutatják a jezsuitadráma és a piaristadráma formai, tartalmi és szellemi összefüggését, bár tagadhatatlan, hogy a Kegyesrend még a jezsuitáknál is jobban tudott alkalmazkodni az újkor szelleméhez. Igazolja ezt, hogy meg tudott maradni az Aufklärismus viharában is.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Prónai Antal: A piaristák iskolai színjátékai. ITK, 1915.

A zene, pompa, fény, szín és látványosság tengeréből magányos szirtként emelkedik ki az irodalmi dráma. Az opera az egyházi és a népi színjáték egyaránt látványos műfaj, valamennyi a zenének rokona, s ha vannak is irodalmi igényeik, elsősorban mégis színpadra valók. Ha könyvdrámát értünk irodalmi drámán, alig beszélhetünk ilyenről e korban. Mégis megkíséreljük a drámatermés egy ágát különválasztani. A humanizmusból indul ez ki, s területünkön csak Németországban fejlődik. Ősei Frischlin és a késői 16. század humanista drámaírói, főbb képviselői Rhodius (*Colignius* 1614), Flayder (*Imma portatrix, Ludovicus bigamus* 1625), Narssius (*Gustavus saucius* 1627) és Vernulaeus (*Fritlandus* 1637). Latin drámáikon még erősebben meglátsszik a humanizmus szókultusza, bár a tipikusan barokk jegyek itt sem hiányzanak. — Egy másik ág a 16. századi humanista dráma elnépiesedett és az angol komédiások stílusától Ayrer és Heinrich Julius von Braunschweig közvetítésével befolyásolt válfajából indul ki. Ezt a típust képviseli Samuel Israél elsassi prédikátor *Thysbéje* (1601), Ludwig Hollonius 1605-ből való darabja: *Somnium vitae humanae*, a torgaui Damianus Türckis *Pyramusa* (1607), és ideszámítható a Rist—Stapel-féle *Irenaromachia* is, 1630-ból — Humanista dráma és opera közt állnak a negyvenes évek ünnepi játéka (Schottel, Birken, Gläser), amelyek a harmincéves háború befejezését ünneplik. Ezidőtájt kezdődik meg a németnyelvű műdráma virágzása is. Az ösztönzést a jezsuiták adják, az ő mintájukat követi Gryphius, akinek első drámája, *Leo Armenius*, 1646-ból való. 1653-ban kezdi meg drámaírói tevékenységét Lohenstein, 1665-ben Hallmann. Hármukhoz és még néhány epigonhoz fűződik a német barokk műdráma. Ezek is alapjában iskoladrámák, a borszlói gimnáziumok növendékei előadásában kerültek színre. A látványos, revűszerű elemek így kidomborodnak bennük, Hallmann már közel áll az operához, sőt később operákká dolgozza át versdrámáit. A századforduló, amint ezt Barthold Feind példája mutatja, ugyan mint irodalmi értéket becsüli e drámákat, de nem utánozza őket, s teljesen az opera művelésére adja magát.

## IV.

## Színpadiság.

Egid Quirin és Cosmas Damian Asam, a német barokk két legnagyobb, misztikus képzeletű művészenek csodás weltenburgi oltára a maga teljességében állítja elénk a barokk világszemléletét. A nyugtalan dinamikától fűtött, csavart oszlopos architektúra keretében oldalt két szent áll. Kezüik gesztusával az oltár közepére utalnak, s összekötnek így szemlélt és ábrázolást. Az oltár közepén, héroikus tartásban, lovon látható Szent György, a sárkányölő lovag, mellette a megmentett királylány. Hátulról fény áramlik be, szétmorzsolja a plasztikus formák szilárdságát, s a jelenetet a csoda világába, irracionális magaslatokba emeli. A távlatok a Végtelen felé nyílnak, s hátul angyali karok jelennek meg, a túlvilág lakói, boldog allelujás szárnyalással. Magasztos alkotás ez, vallás, de e mellett tiszta művészet is, sőt nemcsak képzőművészet, hanem színház. Nem profanizáció ez! Hiszen a színház is vallásos eredetű, a barokk művészet pedig újból nagy mértékben vallásos célok szolgálatába állította. Az ilyenfajta oltárelrendezések neve épen: *theatrum sacrum*. A teatrális elrendezés a weltenburgi oltárnál nyilvánvaló, különösen, ha valóságos színházzal hasonlítjuk össze. Alkalmas erre az 1667-es bécsi *Pomo d'oro*-előadás egyik képe. Lipót császár esküvőjén került Francesco Sbarra és Marcantonio Cesti mitológiai operája színre. A szöveg díszkiadásban jutott az olvasók kezébe, mesteri metszetekkel. Az egyik kép a nézőtér és színpad egy részét ábrázolja előadás közben. (3. kép.) A proszcénium elrendezése föltűnően oltárszerű, itt is gesztikuláló szobrok kötik össze a színpadot a nézőkkel, akik úgy helyezkednek el a színpad előtt, mint a hívők az oltár előtt. A páholyrendszer nem mond ennek ellent, hisz barokk templomok is használnák páholszerű kiképzést, így a nürnbergi Aegidienkirche, ahol az emeleti páholyokban ülők Hausenstein szellemes megjegyzése szerint az istentiszteletet és a nép részvételét mint a „negyedik dimenzió ízeivel fűszerezett színjátékot“ élvez-



hetik végig.<sup>1</sup> Az operai nézőteret is mennyezetfreskó díszíti, akárcsak a templomokat. A proszcénium kiképzése szobrokkal, oszlopokkal oltárszerű, s a színpadon lefolyó cselekvény meglevenedett oltárplasztika vagy festmény, *theatrum profanum*, de vallásos tárgyú előadások esetében valóságos *theatrum sacrum*.

A barokk számára a színpad profán oltár, az oltár szent színpad. A *Pomo d'oro* említett képe az opera prologusát ábrázolja, s itt is megvannak a végtelenbenyúló távlatok, túlvilági jelenések, itt is ugyanaz a dinamika, mozgalmasság, dekoratív jelleg, mint a weltenburgi oltáron. A mozgalmasság és a vízió elemeinek belejátszása, a Végtelenség lakóinak szerepe a két legfontosabb stílusjegy. A kettőt együttvéve beszélhetünk a barokk tranzitorikus szemléletéről, amelyet nyugtalanság, dinamika éltét, s amely ezért áttöri a határokat véges és végtelen, reális és irreális, valóság és művészet között. A színpadszerű elrendezésre a legtöbb középeurópai barokk templom oltára példa. Magyarországról ilyen szempontból sok más közül a budapesti egyetemi templom, a nagykanizsai plébániatemplom (4. kép) vagy a zirci ciszterci apátság templomának oltárát említhetnők, csak hogy itt az első esetben a *theatrum sacrum* relief: Mária születése, az utóbbi két esetben pedig festmény, Zircett Maulpertsch: Mária mennybemenetele. A tranzitorikus szemlélet azonban mindenütt feltűnik, s a kivitel módja lényegtelen. Fontos az, hogy színház és templom egymás közelébe kerülnek, ami ismét a barokk spanyol eredetére utal. Bernini Szent Terézia extázisánál még a nézőket is ábrázolja a művész, a Cornaro-család tagjait, akik páholyokból nézik a szent jelenetet. Hasonlót találunk a vörösberényi templomban festve.<sup>2</sup>

De nemcsak a templomba, hanem az élet majd minden ágába behatol a színpad. A víziókat nemcsak az egyházművészet, de a költészet is színpadszerűen ábrázolja. Kájoni János énekeskönyvének egyik darabja így írja le Szent Ferenc stigmatizációját:

<sup>1</sup> Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barock*. München, 1921. 32. kk.

<sup>2</sup> Hekler Antal professzor úr szíves közlése.

Kihez el-közelget Kristus az egekből,  
 Sérafin képében le-jő Felségéből,  
 Hat szárnyai minden-felől  
 Keresztre-feszített módon van mindenestől.  
*Az hegynek teteje tüzesedni látszik,*  
*És sokan közel való helyekről nézik.*  
 Ferencz szíve sebesedik  
 És testén mingyárt a sebek helye hagyatik.<sup>3</sup>

A vízió, stigmatizáció így látványos drámává válik. A barokk vallásosság átérzőkéítő törekvése, a jezsuiták lelki gyakorlatainak stílusa elősegítette ezt a folyamatot, illetve hasznos segítséget talált benne. A *theatrum* szó széleskörű elterjedésére a barokkban már Dagobert Frey utalt.<sup>4</sup> Csak kevés példát hoz ugyan föl, de ez a néhány adat könnyűszerrel kiegészíthető. Olyan dolgokat hoznak a barokkban a színpaddal s a színpadiasság fogalmával kapcsolatba, melyek a mai ember számára attól teljesen távolesnek. Színházi keretet kap a földrajz, történelem, hadászat. Ilyen könyvek jelennek meg: *Le théâtre du Monde, ou les nouveaux travaux de Mars et de Neptune*,<sup>5</sup> *Le grand théâtre de la guerre en Espagne et en Portugal*,<sup>6</sup> *Théâtre de la guerre dans le Bannat de Temesvár*,<sup>7</sup> *Schau-Bühne verschiedener bisshero in Teutschland unbekannt gewester Soldaten*,<sup>8</sup> *Nouveau théâtre de guerre, ou atlas géographique et militaire*.<sup>9</sup> *Theatrum*-nak nevezi a barokk az életrajzi lexikont, példa rá Paulus Freherus könyve: *Theatrum virorum eruditone clarorum*,<sup>10</sup> sőt még a szentek legendáinak gyűjteményét is, jellemző módon egybekapcsolva a harc gondolatával: *Theatrum belli adversus mundum Sanctorum*.<sup>11</sup> Panegyrikus munkák is ilyen

<sup>3</sup> Kájoni János: *Cantionale Catholicum*. II. kiad. Csíksomlyó é. n.

<sup>4</sup> Dagobert Frey: *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*. (Festschrift für H. Wölfflin.) Dresden, 1935. 56.

<sup>5</sup> Amsterdam, 1702.

<sup>6</sup> Amsterdam é. n.

<sup>7</sup> H. n. 1738.

<sup>8</sup> Nürnberg, 1743.

<sup>9</sup> Paris, 1757.

<sup>10</sup> Noribergae, 1688.

<sup>11</sup> Cassoviae, 1727.

köntösben jelennek meg: *Theatrum virtutis et gloriae Boicae*;<sup>12</sup> még nőgyűlölő könyvek sem kivételek ebből: *Theatrum malorum mulierum* oder *Schau-Platz der Boszheiten aller bösen und Regier-Süchtigen Weiber*.<sup>13</sup> A *Theatrum anatomicum* elnevezés e kor szülötte, jellemző módon vallásos színezettel, amint ezt az *Aeternum sacrum theatrum anatomicum Hafniae noviter exstructum*<sup>14</sup> című munka mutatja, de ezt a keretet használják még művészettechnikai könyvek is, így Josephus Renner: *Theatrum artis pictoriae*,<sup>15</sup> vagy kémiai munkák: *Theatrum Sympatheticum*,<sup>16</sup> Johannes Jacobus Heilmann: *Theatrum Chemicum*.<sup>17</sup> Nem kivétel a fizika sem; *Theatrum Staticum, das ist: Schau-Platz der Gewichts-Kunst und Waagen*.<sup>18</sup> *Theatrum* a nekrológ; *Theatrum doloris Josepho I. Imperatore et Regi Hungariae*;<sup>19</sup> különös kedvvel használják föl ez elnevezést történelmi kuriózumok, anekdoták, novellák gyűjteményénél. Az egyik leghíresebb Joannes Philippus Abelinus folytatásokban megjelenő műve: a *Theatrum Europaeum*,<sup>20</sup> de idetartozik Richter könyve is: *Spectaculum historicum, Historisches Schauspiel von einem Liebhaber der Weltgeschichte*,<sup>21</sup> vagy Erasmus Francisci: *Die lustige Schaubühne von allerhand Curiositäten*.<sup>22</sup> A fősorolást még oldalakon keresztül lehetne folytatni, de már ennyiből is világos, mennyire színpadias a barokk szemlélet, s mennyire áthatja ez az élet minden ágát. A legigazibb barokk művészet a színház. Mi ennek az oka? Miért gondolkodik a barokk legsajátosabban a színház kategóriájában?

A barokk világnézet egyik fővonása a dinamizmus: minden mozog, folyik, nincs nyugalom. Ebből folyik az idő

<sup>12</sup> Monachii 1680.

<sup>13</sup> Huntzfeld é. n.

<sup>14</sup> H. és é. n.

<sup>15</sup> Viennae 1728.

<sup>16</sup> Amsterdam 1661.

<sup>17</sup> H. n. 1661.

<sup>18</sup> Leipzig 1726.

<sup>19</sup> Herbipoli 1711.

<sup>20</sup> H. n. 1662. és köv. évek.

<sup>21</sup> Berlin 1661.

<sup>22</sup> Nürnberg 1665.

fölfedezése, s a múlandóság gondolatának erős kihangsúlyozása.<sup>23</sup> Tér és Idő végtelensége a barokk gondolkodás tengelye. Előbbi adja a víziós, metafizikai jelleget, utóbbi a változandóság gondolatából folyik. A barokk ezenfelül erősen vallásos alapvetésű. Ermatinger, Hankamer és Schaller nyomatékosan fölhívják erre a figyelmet.<sup>24</sup> Hankamer az egész német barokk alapját a vallásos-aszketikus tartásban látja, Schaller kiemeli, hogy a barokk szellemi gyökere az ortodox kereszténység a különféle felekezetekben, s vallásos alapvetést keres Ermatinger is. A vallásosság természetesen magáévá teszi nagy mértékben a múlandóság gondolatát. Ezzel szemben Pevsner figyelmeztetett arra, hogy a barokkban erős világiasodási folyamat indul meg.<sup>25</sup> Vallásosság és világiasság egymásmelletisége jellemző a barokkra. Az Asam-testvérek müncheni Szent János-temploma csupa fényragyogás, pompa, de e mellett a gyóntatószékeken koponyák illeszkednek az ornamentikába, a fal egyik síremlékén csontváz ágaskodik, s az egyik szobor alatt a fölírás: *Mors peccatorum pessima*. Gryphius *Catharina von Georgien* című drámájának prologjában *Emigkeit* így beszél:

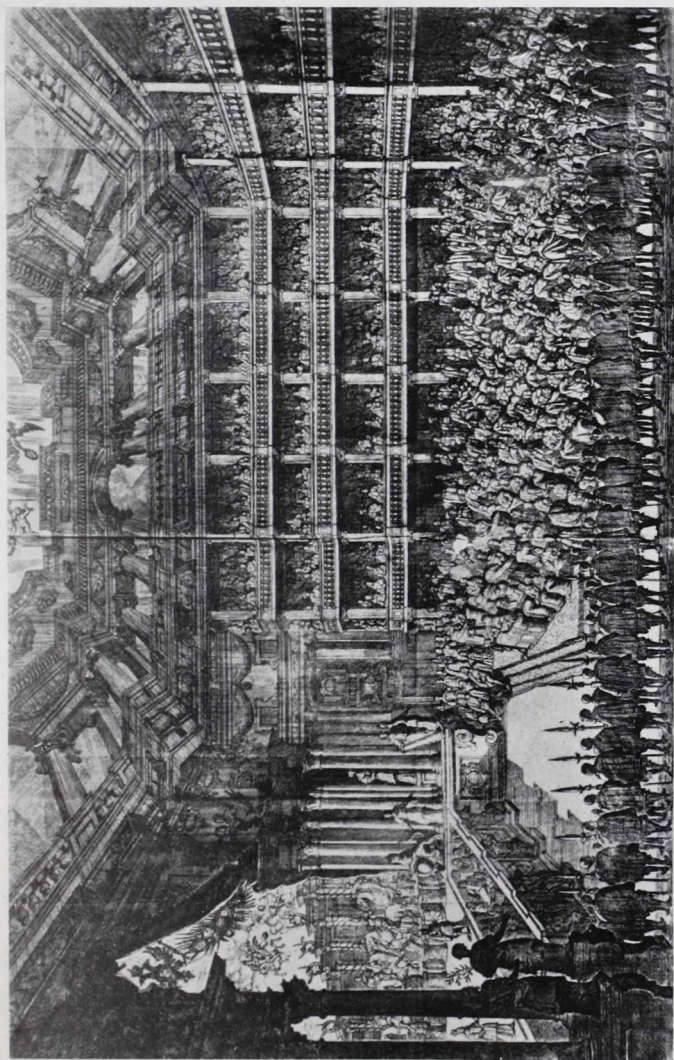
Wo ietzt Palläste stehn,  
Wird künfftig nichts als Graß und Wiese seyn,  
Auf der ein Schäfers Kind wird nach der Heerde gehn.  
Euch selbst, den große Schlösser noch zu enge,  
Wird, wenn ihr bald von hier entweichen werdet müssen  
Ein enges Haus, ein schmaler Sarg beschließen,  
Ein Sarg, der recht entdeckt, wie kurtz der Menschen Länge.

A múlandóság ilyen erős hangsúlyozása szükségképpen ellentétbe kerül a 17. század erős élet- és szépségszeretével. A kettő antitézisét a theatrum-koncepció oldja föl, amely összeegyezteti az esztétikumot az időgondolattal. A

<sup>23</sup> Fritz Strich: Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts. (Festgabe zu Fr. Munckers 60. Geburtstage.) München, 1916. 29.

<sup>24</sup> Emil Ermatinger: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig, 1926. 15. kk., Hankamer: Dt. Gegenreform. 56. Heinrich Schaller: Die Welt des Barock. München, 1956. 28.

<sup>25</sup> Nikolaus Pevsner: Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) Wildpark-Potsdam, 1928. 125.



5. kép. I. Lipót bécsi operaháza. Színpad, proscénium és nézőtér.



színház lényege a mozgalmasság, illúzió: a játék elmúlik, mégis szép. Így fogja föl a barokk a világot is: múlandó, mégis szép illúziónak, melyben az ember gyönyörködhetik, értelme azonban rajta kívül van. Az ember még vallásos, de már nem bír elszakadni a földtől; érzi a múlandóságot, s ezért igazi barokk quiproquoval segít magán; a lebegéssel két szféra közt. Az élet szép, de azért nem szabad nagyon is komolyan, vagy tragikusan venni.

Jellemző ebből a szempontból a barokk fantázia, egy érdekes, a mai világ számára kissé nehezen megközelíthető alakja, Momo, Francesco Sbarra *Pomo d'oro*-jában. Momo mindig jelen van az isteni perpatvaroknál, s egyéb komoly szituációkban, humorral oldja föl, élénkíti őket. Kómikus alak, de jószándékú. Ott van akkor is, amikor Aurindo szerelmi bánatában a rohanó folyamba akarja vetni magát: vissztartja az ugrásra készülőzt:

Tù sai, che *il viver nostro*  
 È giusto una comedia, in cui la parte  
 Ò di Servo, ò di Ré,  
 Ch' assegnata se gli' è, si rappresenta  
 Da ciascuno, che vive;  
*Questo Mondo è la scena,*  
 Che in varie Prospettive, et' apparati  
 Di sì diversi stati  
 Al girar d'una rota  
 La volubile Dea cangia in un tratto;  
 Mà doppo, l'ultim' Atto in van s'attende  
 De l'humane vicende  
 Altra nuova apparenza,  
 Per che quando la favola è finita,  
 Restano spenti i lumi  
 De la speme non men che la vita,  
 Onde quel darsi morte è un renuntiare  
 À tutte le speranze. (III. 5.)

Ilyen az élet! Az ember tehát ne ijedjen meg, mert a világszínjátéknak jöhetnek szerencsés fordulatai is. Inkább legyünk optimisták! Aki az életet eldobja magától, az eldobja a reményt is! Az ember játssza csak jól a maga szerepét, akkor nem lehet baj.

Olyan fölfogás ez, amelyet bátran magáévá tehetett akár egy keresztény sztoikus, akár egy a világban forgolódo

udvari ember. A gondolat egyébként szintén a spanyol szellem szülötte, és ott is lelte legnagyobb, örökbecsű formáját Calderón Nagy világszínjátékában. A 17. század sűrű spanyol-olasz-német kapcsolatait tekintetbe véve, biztosra vehetjük, hogy Sbarra ismerte ezt a misztériumot, annál inkább, hisz operája Margit spanyol infánsnőt, I. Lipót nejét ünnepli. A spanyol szellem hullámverése eljutott egész Középeurópába, s így lett általánossá a barokkban.

— „Rechtgläubigkeit und Ehre, Lebensfreude und Transzendenz bestimmen das Weltbild bis in seinen Grund hinein in eigentümlicher Verschlingung von Wirklichkeit und Überwirklichkeit, die nicht nur den höheren Wert, sondern auch den höheren Wirklichkeitsgrad besitzt, sodaß das Diesseits trotz aller gern geübten Freuden fast unwahrscheinlich und unwirklich, ja als *das große Welttheater* selbst erscheint.“<sup>26</sup> Schaller e szép szavai a spanyol szellem világképéről találóan mutatnak rá e theatrum-mundi-eszmekör, sőt az egész barokk tengelypontjára. Valóban, innen kiindulva meg lehet oldani a barokk ember egész problematikáját, Istennek és világnak egyaránt megadva a magáét. Csoda-e, ha olyan jelentőségre jutott, s csoda-e, hogy mindenhova behatol a barokkban a theatrum eszmeköre, vagy ezzel rokon elgondolások — mint az élet — álom metafora, amely nemcsak Calderón, de egy német író (Hollonius: *Somnium vitae humanae*) darabjának is címéül szolgál?!

„— Az élet — álom“ gondolata többször fölbukkan Bidermann drámáiban is. Allegorikus játéka, a *Cosmarchia* szintén egyik változata e gondolatnak. A Barlám-legenda ismert parabolája az egy évig uralkodó királyról nyeri itt el barokk átfogalmazását. Cosmopolis polgárai minden év kezdetén egy odavetődő idegent választanak meg királyuknak, aki, mitsem sejtve, örömet vállalja az uralkodást. De elmúlik az év, a polgárok rátámadnak a királyra, és mindenéből kifosztva elhajszolják. Majd új király jön, szintén gyanútlanul, de ő rá is ez a sors vár. Így jár Adocetus, mézítelenül száműzetésbe kényszerül, uralkodói éve lejártával. Utóda a fiatal Promethes lesz. Fényben és pompában ural-

<sup>26</sup> Schaller: Die Welt des Barock. 52.



kodik, mígnem egyszer, Providentia figyelmeztetése után, találkozik elődjével, aki a legszörnyűbb nyomorban fiával együtt az erdőben színylődik. Erre titokban pénzt és híveket gyűjt, elűzetése után pedig haddal támad Cosmopolis lakóira, és rájuk kényszeríti akaratát. A dráma értelme: Cosmopolis a világ, amely egyideig jól tartja az embert, majd végez vele. Aki erre nincs előkészülve, elbukik, aki igen, az diadalmaskodik a világon. Tehát ismerni, tudni kell a változandóság, a múlandóság tényét, ép azért, hogy helyesen tudjunk élni és az élet javait élvezni, nem epikureista módra, hanem bölcs előrelátással és beosztással, az örökkévalókat tartva eszünkbe. Ez nem pesszimizmus, hanem inkább magasabbrendű optimizmus: az élet múlandó, de hasznos előkészület és eszköz nemes célok szolgálatában. Szépen fejezik ezt ki Angelus Tutelaris zárószavai:

Hic laquei Cosmopolitarum sunt et doli,  
 Qui modo regem aliquando, ah regem! annum creent,  
 Aliquando vix dialem! et interim tamen  
 Beatum sese talis esse existimat:  
 Ludique se nescit, dum apprime luditur.  
 Repente enim casus et infortunia,  
 Morbi, clades, aerumnae, mortis ingruunt  
 Incautis. Tum demum deceptos se vident,  
 Cum jam videre nil prodest. Artem cupis  
 Discere, quae adversus hoc prosit *ludibrium?*  
 Promethes docuit. Tu Cosmopolin decipe,  
 Ne te decipiat. Providos semper timet,  
 Improvidis et semper et solis nocet! (V. 10.)

Ezen az alapon tehát lehetővé válik keresztény sztoicizmus és észszerű életélvezet összeegyeztetése, a barokk vallásosság és világiasság kiegyenlítése. Ez a szemlélet áll Ludwig Hollonius darabjának is háttérében, melynek már címe is jellemző: *Somnium vitae humanae, Das ist: Ein Neues Spiel, darin... gleich in einem Spiegel gezeigt wird, das unser zeitlichs leben, mit all seiner Herrligkeit nur ein nichtiges und betrieblicher Traum sey.* Az előszóban számos idézet alapján fejtegeti az élet — álom problémáját. A darab maga az utcáról fölszedett részeges ember egy napig tartó uralkodásának története, Jó Fülöp burgundi fejedelem palotájába viszi, ágyába fekteti, s másnap az egész udvar hódó-

latot játszik iránta. Este azután újra leitatják és visszaviszik az utcára. A dráma elején és végén is reflexiókat találunk a változandóságról:

*Philippus*: Vnser zeitlichs mühsehlichs lebn,  
 Vergleich sich einem Traum gar ebn.  
 Reichtumb, Macht, Ruhm, herlicher Nam,  
 Ansehen, ehr vnd hoher Stam,  
 Frewd, lust zier, pracht, köstlicher wat,  
 Vnd alles was der Mensch hie hat,  
 Was ists? nur ein schatte flüchtig,  
 Ein Traum nichte vnd betrieglich,  
 Dessen man sich kaum recht besinnt,  
 Wann man vom schlaff zerwachn beginnt. (V. 5.)

Ez a tárgy nyert földolgozást a jezsuita Jacobus Masennél is, nálunk pedig a barokk-korszak alkonyóráiban, 1780-ban, Szentés Regináld *Rusticus imperans*ában. Hatásos voltát bizonyítja, hogy Gerhart Hauptmann is földolgozta: Schluck und Jau. Fortuna örökös mozgását kevés téma állítja szemléletesebben szemünk elé, mint épen ez. A múlandóság gondolatára azonban nem pesszimizmus, hanem a világ theatrumként való fölfogása épül. Egyik faja ennek az élet-álom koncepció, de ide tartoznak a barokk filozófia nagy rendszerei is. Már Campanella számára nagy színjáték a világ, az egész emberi élet. Rokon ezzel a világharmónia gondolata, amelyet mint dinamikus barokk harmóniát először Bacon hirdet. Descartes álomnak tartja alapjában véve a világot: álom és valóság nem választható el világosan egymástól.<sup>27</sup> Ennek a drámai-dinamikus-kozmikus világfölfogásnak legnagyobb, időtlen értékű és igazságú kikristályosodása Leibniz filozófiája. Már a theatrum-gondolatban benne foglaltatott természetesen a szerepjátszás gondolata, szintúgy a *Cosmarchia*-koncepcióban. A derék ember vállalja Istenétől kapott szerepét a világ színpadán, és szeméit az örökkévalókra függesztvén, nem riad a változatosságtól vissza. Kifejezi ezt Bidermann *Joannes Calybitájának* egyik kórusa, amikor az ifjak sajnálják Joannes eltűnését:

<sup>27</sup> Karl Joël: Wandlungen der Weltanschauung. I. Tübingen, 1928. 469.

Quod facis alibi, poteras Romae;  
Majusque foret Roma theatrum.

A theatrum itt a *theatrum virtutis* értelmében szerepel, nem mint puszta mozgalmasság: az egyén, az emberi erény pályaterere, hasonlóan a monasz szerepéhez a világharmóniában. Leibniz nagy koncepciója voltaképp szintén theatrum mundi. Végtelenség és dinamikus univerzalizmus jellemzi, ezen belül azonban az egyén mozgása is érvényesül. Sajátmaga mondta magáról, hogy a sokféleség gyönyörködteti, mégis mindenben az egységet látja. Rendszeréről mint univerzális harmóniáról beszél. A monasz egy tagja az Istentől rendelt kozmikus közösségnek. A monaszok összefüggése nem külsőleges, hanem belső munkaközösség. Misztikus metafizika és matematika egyesül ebben a koncepcióban, ezért hathatott rá többek közt Nagy Szent Terézia, vagy a természetfilozófia, így Van Helmont. Isten az egység, belőle áradnak ki a monaszok, a szellemi monaszokban van valami Isten teremtetőerejéből. Isten a sphaera infinita, de az egyéni monaszoknak is vannak végtelen szféráik, csak torzabb formában. Az univerzális dinamika e metafizikája matematikai jellegű, mégis szintézisbe foglal kauzalitást, teológiát és vitalizmust. A mathesis divina szükségszerűen a legjobb világot alkotta meg, csak az ember nem tud ehhez a végtelen megismeréshez tökéletesen eljutni. Isten a legfőbb monasz, az egyes monaszok az ő helytartói, reprezentánsai.<sup>28</sup>

Ugyanaz a kozmikus koncepció, melyet Leibniz kifejt, áll, — ha nem is ennyire világosan megfogalmazva — a theatrum mundi-eszmekör háttérében. Már Günther Müller utalt az összefüggésekre, Leibniz bölcsellete, a dráma és a regény világképe közt, a művészettörténetben pedig Willi Drost vetette össze Leibniz és a barokk festészet univerzális harmóniáját.<sup>29</sup>

A nagy barokk misztikus, John Pordage is hasonlót

<sup>28</sup> Dietrich Mahnke: Der Zeitgeist des Barock und seine Verewigung in Leibnizens Gedankenwelt. Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie, 1936. 111. kk.

<sup>29</sup> Willi Drost: Barockmalerei in den germanischen Ländern. (Handbuch der Kunstwissenschaft.) Wildpark-Potsdam, 1926. 294.

tanít. Istenből, minden létezőnek mélységes őforrásából fakadnak e világ különféle szférái, a természet, ember, anyagok: egyszóval az egész látható és láthatatlan Kozmosz. Ez a Kozmosz isteni eredeténél fogva harmónikus és szép. Mi hát akkor az oka, hogy mégis van rossz, bűn?

— „Aber wie könnte dann das Uebel entstehen, wenn Gott es nimmer zugelassen, ja wenn er alles gethan hat, was er gekönnt, dasselbe zu hindern?

Wir haben schon vorhin gesagt, dasz eine der wesentlichen unterscheidlichen ewigen Eigenschafften des geschaffenen Willens in Engeln und Menschen seye, dasz er frey ist, sich selbst zu betragen, nach seinem eigenen Wohlgefallen... Diese Freyheit ist die beste Gabe, und das allerfürtrefflichste Merckmahl unserer Gleichheit mit dem göttlichen Wesen... Dieweil dann diese Freyheit eine wesentliche Eigenschafft des Willens der Engel und Menschen ist; so kan dieselbe von Gott nimmer widerrufen, zurück genommen, oder in einige Weise verletzt werden, weil Er gerecht und unveränderlich ist, und nicht mit einer Hand wieder nehmen kan, was Er mit der andern vorher gegeben hatte.

Derowegen, obschon Gott, als Er seine liebe Creatur sich dem Fall nahen sahe, alles that, was, ihrer Freyheit gemäss war, sie in ihrer Schuldigkeit, Ordnung und Einigkeit zu bewahren; dieweil sie dennoch seinen Liebes-Zeichen, Warnungen und Lockungen kein Gehör geben wolte, sondern sich mit ihrem freyen Willen vorsetzlich von Gott und seinem guten Willen ab, und zu der Creatur wandte; So konte Er nicht anders, vermöge seiner Gerechtigkeit, und weil Er ein und dasselbe Ding zu gleicher Zeit unmöglich wollen und nicht wollen konte, als sie ihr selber überlassen. Und so war eben dadurch und im demselben Augenblick die Harmonie und Einigkeit gebrochen, und in Vielheit und Widrigkeit verwandelt, das Uebel herfürgebracht, und zu allen folgenden kläglichen Trauer-Spielen die Schaubühne aufgethan.“<sup>30</sup>

Ez a barokk tragédia gyökere: az ember szabad akaratával elfordul az isteni harmóniától és ezáltal megsérti, megzavarja azt. De a kozmikus Igazság végül mégis győz. Hiába szegi meg Hallmann Theodoricusa az isteni törvényt; az ártatlanul kivégzettek megjelennek előtte, mint szellemek, az ünnepi lakománál egy halfejet emberarenak lát, mire a rémület megöli. Hiába ölik meg Cromwellék az angol királyt, az egyik szereplő, Poleh vízióban már meglátja a

<sup>30</sup> Johann Pordage: *Metaphysik*. Frankfurt—Leipzig, 1715. Einleitung, C. XI. §. 11. kk. V. ö. Schaller: *Die Welt des Barock*. 49. kk.

puritánok méltó bűnhődését (Gryphius). Avancinusnál (*Pietas victrix*) Constantinus győzelmet arat az istentelen zsarnokon, Maxentiuson, a győri *Innocentia laesa* utolsó jelenetében pedig a katonák ugyan a Moldvába dobják Nepomuki Szent Jánost, de ekkor angyalok jelennek meg, hírül hozzák a gaz Venceslaus király hirtelen halálát és égi fényesség közepette dicsőítik a szentet. Az isteni harmónia így mégis diadalmas-kodik.

A nagy világszínpad lényege a mozgalmasság, a váratlan sorsfordulatok bekövetkezése, de a barokk ideál mégis a bizalom, mert elmulnak a felhők és megint tiszta fényben ragyog a világ. Ezt hirdeti Alindus Nicolaus Avancinus *Genovefájában*:

Maiora votis gaudia hic affert dies.  
 Tot spectra passus mane, tot medio aethere  
 Pendulus in umbras actus; inclinans prope  
 Funus minatus ultimum: tandem cadens  
 Tam se serena, nubium victor, face  
 In pura gaudia explicat. Sic per vices  
 Dolor et voluptas, gaudium et luctus sibi  
 Mundi theatrum vendicant. (V. 16.)

Belekapcsolódik ez a koncepció a barokk uralkodó-ünnepelésbe, így Joannes Rehlinus *Fatum Austriacum*-ában. I. Lipót dicsőségét ünnepli ez a dráma. A színhely itt a világ, mondhatnók a történelem színpada, a főhős a császár, akinek tetteit az író elképzelése szerint az egész világ mint nézősereg szemléli:

Hic tam decoro pergat ut Inclytus  
 Actor Cothurno, munus in hac suum  
 Obire Scena rite summum,  
 Faustidicis animis agamus.  
 Spectator Orbis, Laeta Catastrophe  
 Urgenda Votis: perpetuo hoc Tibi  
 Pandendo Scenam Faustitatis  
 Plaudere dent Superi Chorago. (Bevezetés).

Isten mint legfőbb choragus, az uralkodó élete mint a nagy világdráma hatalmas főszerepe az emberiség nézőtere előtt — jellegzetes barokk elgondolás. A barokk pandinamizmus még a természetet is színháznak látja. A prágai Bernar-

dus Pannagl *Divus Joannes Baptistájában* Szent János e szavakkal búcsúzik Jordánparti remeteségétől:

O Solitudo, sola prope terrae immanens  
 Beatitudo! pacis hospitium, aetheris  
 Colonia! modesta tacet hic loci quies  
 Umbrae silentis; lene garrit hic sonus  
 Loquacis undae. Quantus o! sylvae decor,  
 Specuum recessus, varius anfractus viae,  
*Theatra nemorum*, tremula rivorum fuga!  
 Vel ipse, torvus caetera, et oculo admodum  
 Amoenus horror rupium; pulchra est petrae  
 Scabredo, pulchra nemoris illuvies. Videt,  
 Et paene nobis invidet Diespiter,  
 Quod, cum sit illi scena stellarum unice,  
 Eademque semper; mille diversum modis  
 Nostrum *theatrum* variet; hic herbis virens,  
 Hic nemore frondens, hic tumens humo, hic jacens. (I. 5.)

Több dolog érdemel itt figyelmet. Föltűnik a természetrajongás. A természet világa „aetheris colonia“, szépsége oly nagy, hogy még a csillagok közt trónoló Isten is irigyli talán. Már-már pantheista elgondolások ezek, s mintha ilyenekre utalna a „terrae *immanens* beatitudo“ emlegetése is. Természetesen e szavak mögött nem szabad konkrét filozófiai meggyőződést keresnünk, hiszen jezsuitáról van szó, akit a rend szelleme és az egyházi fegyelem kötelez, és a rendi cenzortól approbált munkáról, — mégis mutatják, mennyire benne élhetnek már a kor lelkében az ilyen elképzelések, ha orthodox körökbe is behatolhatott a természet ilyenszerű magasztalása! Itt van a gyökere a barokk művészet számtalan remeteábrázolásának, természeti környezetben. Vallásos áhítat és természetrajongás egybeolvad, s az *Irdisches Vergnügen in Gott* gondolata már régen Brockes előtt hódít, amint ezt a 17. század számos hasonló értelmű jelensége igazolja, például Avancinus *Genovefájának* remetejelenetei. A pre-romantikus remetekomplexum tehát barokk eredetű, s az egész rousseau-i gondolkör már benne él a barokk ember lelkében. S a *theatrum*-koncepció ezt a természetlátást szorosán bekapcsolja a kor dinamikus szemléletébe, másrészt pedig kapcsolat jön létre a Fortuna-világgal, az udvar életével is. Tele van ez bizonytalansággal, és a legkisebb botlás

kegyvesztést idézhet elő, mint Hebe esetében, aki egy hibás lépésért elveszti pohárnokságát Giove asztalánál (Sbarra: *Il pomo d'oro*, I. 4.); veszélyes dinamizmusával szembenáll a természet veszélytelenebb dinamizmusa, a pásztori élet vagy remeteség világa. Ezért oly népszerű a pásztorköltészet! Szemlélete, amint a Pannagl-idézet mutatja, már a természet vadabb, zordabb jelenségeiben is tud gyönyörködni. (Amoenus horror rupium, pulchra petrae scabredo). És föltűnő, hogy itt is a folytonos mozgalmasság gondolata, a természet folytonos alakváltása nyer kifejezést. Ezért választja Pannagl éppen a theatrum-metaforát, mutatva ezzel, mennyire benne élt a kor emberében a változás élvezete.

Ez az univerzális dinamizmus, amely az egész theatrum mundi-eszmekört élteti, végül az egész életet egy nagy színjátékká változtatja, s a határok elmosódnak színpad és élet közt. Már utaltunk templom és oltár rokonságára e korban, utaltunk arra, mint kötik össze gesztikuláló alakok, szobrok a két világot, s minthogy az élet is színjáték — a színpadi cselekmény szintén élet, annak csupán egy változata. Különösen az ünnepi játéokban erős az összefüggés színpad és élet közt. Így Filidor: *Die Wittekinden* című énekes ünnepi játékában, amely a schwarzburg-rudolstadi grófi család őseit, a két Wittekindet magasztalja. Az utolsó jelenetben Fatum jelenik meg az égből az ifjú Wittekind előtt, megmutatja neki a schwarzburgi tájat, majd sorjában utódait, egészen Ludwig Günther grófig. Majd így folytatja:

Von diesem Herren wird  
 Ein frischer Zweig entsprossen,  
 Der Neid und Laster tritt mit Füßen.  
 Mit Oehl- und Lorber-Zweigen  
 Soll stehn sein Haupt ümgürt.  
 Der Höchste wird sich zu ihm neigen,  
 Es wird sein grosses Hauß  
 In Fürsten seyn gebreitet aus.  
 Wer wird die Nachkunfft melden,  
 Den Saamen solches theuren Helden?  
 Ach! soltestu ihn sehn,  
 Die Augen würden dir für Freuden übergehn.  
 Doch, weil der Himmel mir  
 Hierüber auch Gewalt gegeben,  
 So wil ich dir

Ihn zeigen, wie er ist im Leben.  
 Schau' hinder dich zurücker.  
 Hier sitzt dein werther Sohn,  
 Der Schönheit Glantz, Albert Anthon,  
 Und bey ihm Heil und Glücke. (III. 16.)

Albert Anthon gróf már nem a színpadon jelenik meg, hanem a nézőtéren ül a közönség közt, s így azok világa is mintegy színpaddá válik. Összefügg ez a barokk keret-áttöréssel; erről a következő fejezetben bővebben szólunk. Egon Friedell találóan utalt arra, hogy a barokk platonikus ideája a marionett, amely egyszerre absztrakt és patétikus.<sup>31</sup> Ez is a színpadias életkoncepció egyik faja, s ez jelentkezik a barokk minden ágában. A világ nagy színjáték, avagy praestabilita harmónia, az élet álom vagy püünkösi királyság, mégis szép és kozmikus értelme van. Ez az egész barokk kulcsa, a barokk drámáié is.

Visszatérve az oltár és színpad párhuzamára, látjuk, hogy a barokk művészetben végtelenbetörés és dinamizmus egyesül. Előbbit fejezik ki az oltár angyalai, égi jelenései, a fönn trónoló Szentháromság, utóbbit az alakok, formák nyugtalansága, mozgalmassága. S a nyugtalanság mellett van valami hősi patosz is az alakokban, amit sokszor fokoz az antikizáló öltözet — máskor meg kozmikus erősz fűti őket, főleg a vizionáló nőket, Szent Teréziát, Magdolnát. Végtelenség és dinamika áll az egész barokk középpontjában, ez fejleszti ki a theatrum-mundi-koncepciót, ez a filozófia rendszereit, természetes, hogy épen ez lesz a barokk dráma két stílusjegye is. Az embert, a dráma hőseit héroikus patosz és barokk-erősz hajtja. A következőkben ezeket a vonásokat, a dráma és drámai hős jegyeit fogjuk részletebben elemezni.

Elősegíti a barokk dráma theatrum mundi-ként való fölfogását az a körülmény is, hogy a barokk ember az élet peripetiáit már önmagukban drámaiaknak érzi. Példa erre ez előbbi Pordage-idézet. Hankamer utal arra, hogy e kor még a novellában is érvényesíti univerzalizmusát, még ez is

<sup>31</sup> Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. München, 1931. 142.



nagy világdramává válik, az egyes sorsot a világegész szempontjából vizsgálja, de ez nem csupán az emberek világa, hanem az emberfölöttit, emberentúlit is magában foglaló Kozmosz. Az elbeszélésnek sokszor címe és menete is utal erre. Az egyes eset csak jelenet az élet univerzális drámájában.<sup>32</sup> Ennek a fölfogásnak tanújele a sok közt J. G. Beer könyve: *Neueröffnete Trauer-Bühne Der vornehmsten unglücklichen Begebenheiten*.<sup>33</sup> — Ha ez az epikában már így van, mennyivel inkább a drámában! Itt is igen gyakran neveznek szomorú eseményt *Trauer-Spiel*-nek. Barthold Feind *Massagniellojában* Mariane így panaszkodik, amikor kedvesét, Antoniot kalózkodás fogságában látja meg mint rab-szolgát, aki vizet hord:

Bestürzte Augen, was muß ich erblicken!  
Antonio gekleidet als ein Knecht,  
Schöpft Wasser als ein Slav gebunden?  
Erschröcklichs *Trauer-Spiel!* (II. 14.)

Hallmann *Uraniájában* egy véresen végződő vadászatra mondja a címszereplő: *O schrecklich Trauer-Spiel!* Ilyen értelemben fogja föl Gryphius Leo Armenius bukását: számtalan más helyen szintén él ezzel a kifejezéssel. Találkozunk vele a latin drámában: Avancinus *Pietas victrix*ének egyik szereplője, Maximus hasonlítja Róma sorsát a zsarnok Maxentius alatt tragédiához:

..... Quando jam Romam premit  
Crudelitas Maxentii, quaquā patent  
Compita, *theatra funerum* et vastae gemunt  
*Scenae furoris*. (III. 5.)

Hasonló idézeteket százával hozhatnánk, de ennyi is elég annak igazolására, mennyire *theatrum mundi*, a világ színpada a barokk dráma. Nemcsak Calderón nagyszerű színjátéka, — ahonnan a név ered és melynek nyomán Hoffmannsthal közvetítésével terminus technicussá vált —, hanem az egész barokk színház is az.

<sup>32</sup> H a n k a m e r: Dt. Gegenreform. 405. kk.

<sup>33</sup> Nürnberg 1709.

## Stílusjegyek.

Végtelenbetörés és mozgalmasság: ezt a két vonást jelöltük meg előző fejezeteinkben ismételten a barokk dráma jellemző jegyeiként. Lássuk, miként érvényesülnek ezek a vonások a részletekben.

A végtelenbe való törekvésnek nyilván csak megnyilvánulási formáit vizsgálhatjuk: ezek a formák a realitás szférájának és a fantázia határait áttörő képzeteknek megnyilatkozásai. A dráma erre különösen alkalmas, már az előző fejezetben kifejtett okokból. Ez a fantázia kétféleképpen fogható föl: láthatjuk benne a misztikus lélek szárnyalását, de láthatunk benne expanzivitást, a hatalomvágy megnyilvánulását is, mely a végtelent szintén uralma alá akarja hajtani. Bizonyos, hogy romantikus fantáziával van itt dolgunk. Már a színpad és a közönség világának egybekapcsolása erre utal. Általában a színpadi koncepció mindent áthat, s átárad a való élet kereteibe. Dagobert Frey ír ezekről a jelenségekről és kiemeli különösen a versaillesi udvar 1664-ben tartott kerti ünnepségét: *Les plaisirs de l'isle enchantée*. Az egész ünnepségben realitás és fantázia a legsajátosabb módon elegyedett, egyszerre volt Amadis-mese és udvari ünnep. Az ünnep fénypontja egy operaelőadás volt. A nézők a kert egy bokroktól, fáktól szegélyezett rondójában ültek, ponyva alatt. A körröndből kivezető fasor, melyet proscéniummal választottak el a közönségtől, volt a színpad, a háttérben Alcina palotájával. „A különbség e színpad és egy közönséges kerti színpad közt az, hogy itt mesterségesen azt az illúziót akarják elérni, mintha a közönség zárt térben ülne, s a színpad díszlet volna, amely azonban ép valóságánál fogva, hallatlan realitással hat. Sajátságos megfordítással van itt tehát dolgunk, a valóságot pusztá illúzióvá értelmezik át, ez viszont, épp realitásánál fogva, „mint valóságos“ jelenik meg“ (Frey).<sup>1</sup> Valóság és fantázia egymást segítik. Ha hozzávesz-

<sup>1</sup> Dagobert Frey: Wölfflin—Festschrift. 1935. 59. „Die Anlage unterscheidet sich also grundsätzlich von einem gewöhnlichen Gartentheater, indem hier künstlich die Illusion erweckt werden soll, als

szük ehhez a színpadon lejátszódó, az Amadis-regények romantikus világából vett operát, látjuk, mily szorosan egybeolvad a három fok: közönség-színpad-mesevilág, más szavakkal: realitás, illúzió és végtelenség.

Azokon a területeken, amelyek mai gondolkodásunk számára elég messze esnek a színháztól, a barokkban igen erős, az átszínpadiasítás és a keretáttörés. Egyházi ünnepek, spanyol mintájú körmenetek alkalmával látható ez. A zágrábi jezsuiták ünnepei érdekes példákkal szolgálnak. 1622-ben megünneplik Loyolai Ignác és Xavéri Ferenc szenttéavatását. Nagy körmenetet tartanak, amely a jezsuita templomból indul ki. A templom és kollégium közti téren színpad áll, rajta a világrészek négy tornyával. Amikor a körmenet Szent Ignác és Ferenc szobraival elvonul, a színpadról Szent Mihály arkangyal köszönti az új szenteket. A kapucinusok templomába vonul innen a menet. Itt gépezetek segítségével megjelennek a szent hitvallók, hogy őket üdvözöljék. A következő állomás Szent Márk temploma lenne, de előbb a város főterén vonulnak át. Hatalmas diadalív áll itt, előtte oszlopok, amelyek a két szent érdemeit hirdetik, 3—3 piramisalakú oszlop, rajtuk föliratok, diadalmi koronák. Az oszlopok kiszögellésein és körülöttük pieridák kara fejtegeti a föliratok értelmét és magasztalja a két szentet. A diadalív maga az oszlopokkal architektonikus egységbe van állítva, láthatók rajta a szférák, a ragyogó nap és a Jézustársaság jelvényei. Amikor a körmenet alája ér, ágyúdörgés közepette megjelenik fölül Sapientia, hét táblácska szétszórásával fölszabadítja a lejjebb elhelyezett szabad művészetek hét génuszát, akik Szent Ignác dicsőségét zengetik. Még lejjebb hét poeta laureatus Xavéri Szent Ferencet magasztalja, alul pedig kilép az ív egyik oldalán Atlas, vállán hordva a csillagos eget, a másikon Astraea jelenik

befinde man sich in einem Innenraum, so daß auch das Bühnenbild als Szenographie zu betrachten wäre, die aber, da es sich ja um einen natürlichen Garten handelt, in ihrer Wirkung von unerhörter Realistik erscheint. Wir haben es demnach mit einer seltsamen Umkehrung zu tun, bei der die Wirklichkeit zur bloßen Illusion umgedeutet wird, diese aber durch ihre Realistik selbst wieder „wie wirklich“ erscheint.“

meg újból a földön. Istentisztelet és a szentek érdemeivel foglalkozó szimbólikus dráma fejezte be az ünnepségeket.<sup>2</sup>

A barokk ízlés jellemző terméke mindez: Körmenet, allegória, képzőművészet, színháték, vallási cselekvény nagyszerű theatrum mundi-vá forr össze. A színház eszközei még a templomba is bevonulnak. Másrészt viszont körmenet és allegória egymást értelmezi. A két szentszobor ebben a kapcsolatban mintegy megelevenedik és reális kapcsolatba lép a végtelenség világával, amint ezt Szent Mihály és a hitvallók köszöntése kifejezi. E mellett a körmenet élő résztvevői egyúttal a két szent apoteózisának is résztvevőivé válnak és belelépnek a végtelenbenyúló fantázia-alkotta allegorikus keretbe. Még az ornamentika, a föliratok is bekapcsolódnak ebbe az egységbe, hiszen egyrészt a két szent érdemeire vonatkoznak, másrészt az allegorikus alakok értelmezik őket.

A rétegeknek ez az egymásbafonódása figyelhető meg flagelláns nagypénteki körmeneteik alkalmából is. Így 1696-ban. A körmenet elején a hét fájdalom törével átdöfött szívű Szűzanya szobrát vitték. Ezt követte három „symbolum” vagy „feretrum”: az első a ruhátlan Jézust ábrázolja, amint a dölyfösség, gyönyörvágy és a lángoló írigység ostromozza, a másikon a világ géniusza a hét főbűnt jelképező hétfejű hidra képében gyötri az Urat és kereszttel terheli, a harmadikon a keresztrefeszített Jézus látható diadalíven, ellenségein győzedelmeskedve; az ív hajlása alatt pedig a megváltásnak örvendő Ecclesia a kínzás eszközeivel. — A körmenet végén viszik Jézus dicsőséges sírját. A szimbólumok között mennek a keresztet hordozó vagy magukat ostromozó emberek csoportjai.<sup>3</sup> A szimbólumok ugyan csak szoborcsoportok, de realitást nyernek azáltal, hogy a körmenet jelentősége rájuk irányul, a vezeklők tevékenysége hozzájuk igazodik. Az egész együttvéve így megint a barokk theatrum egyik faja lesz, allegorikus színezettel, bekapcsolva a jelen esetben vallásos értelmezésű végtelenbe.

Még jobban kidomborítja ezt az 1703-as flagelláns kör-

<sup>2</sup> Fancev: Građa za povijest I. 47.—8.

<sup>3</sup> Takács József: A jezsuita iskoladráma. Bp. 1957. II. 38.

menet, amelynek még címe is van: *Hominis Jesu in peccatores humanitas*; itt a szimbólumok egymásutánja valóságos cselekményt ad. Szintén Mária képe nyitja meg a menetet. A szimbólumok sora a következőket ábrázolja: „Christum verum Cypri botrum“, oroszlánoktól tartott szőlővesszővel, a bűnös lelkeket a kereszt jegyében való megújulásra szólítva: a bűnös génuszát, akit elnyeléssel fenyeget a pokol kapuja és a négy utolsó dolog ijeszt; bátorítja őt *Misericordia* és *Amor Divinus*; majd az Urat a feszületen, tömjén- és mirrhahegy közt, gyógyulásként a jó és gonosz tudás fája alatt halálosan megsebzett léleknek. (*In quarto fuit videre Christum medium inter montem myrhae et thuris Cruci affixum, quem anima sub arbore scientiae boni et mali lethaliter saucia aspicere iuebatur in medelam.*) Másutt: „*animos mundi vanitatibus implicitos sub umbram suam Cruce et calice Passionis liberandos reficiendosque invitebat.*“<sup>4</sup> — Ezek a kitételek mutatják, mennyire bekapcsolódtak a szimbólumok a körmenet realitásába. Nincs kizárva, hogy szobrok mellett allegórikus csoportok is szerepelhetnek. Pécsen például élő szereplők is voltak (1713). Az allegórizálás mindenesetre igen bonyolult volt. Egészen a spanyol „autos sacramentales“-ekre emlékeztetnek és a vallási misztérium, valamint a színpadi játék szféráinak egybeolvadását mutatják a pécsi úrnapi ünnepségek a 17–18. század fordulóján. 1688, 1689, 1690. úrnapi körmenetein ifjak színi öltözetben (*juvenes comici vestiti*) hódoltak az egyes állomásokon az Eucharistiának, épen úgy 1712-ben, amikor az oltároknál angyalnak öltözött ifjak fejtegették magyarul, németül és horvátul a Szentség titkait.<sup>5</sup> Hasonló körmenetekre példát természetesen rengeteget lehetne felhozni egész Középeurópában: az említettek különösen alkalmasak a barokk fantázia megismerésére. *Ex uno disce omnes*: ennek igazsága itt vitathatatlan, A délnémet barokk is ismeri ezeket a káprázatos ünnepségeket, ahol építészet, szobrászat, festészet, táj, kultúra, színház, természet, termé-

<sup>4</sup> Fancev: Grada za povijest. I. 143.

<sup>5</sup> Takács: A jezsuita iskoladráma. II. 34. kk.

szetfölöttiség, zene, harangszó, ágyúdörgés nagyszerű összműalkotássá olvad.<sup>6</sup>

A barokk kultúra világi megnyilvánulásai ugyanezt a képet mutatják. Átszinpadiasítás és végtelenbeágyazás jellemzi a világi ünnepeket is. A versaillesi ünnepek párjai megtalálhatók Középeurópában. Elsősorban udvari ünnepek jönnek itt tekintetbe, így az 1667-es bécsi *Contesa dell'aria e dell'acqua*, a híres *Rosballet*, ahol I. Lipót is föllépett, mint önmagának megtettesítője, akit az örökkévalóság géniusza a felhők közül leereszkedő templomból kilépve megkoronáz.<sup>7</sup> Anton Ulrich braunschweigi herceg hatvankettedik születése napján, 1695-ben, az étkezés előtt színrekerült F. C. Bressand ünnepi balett-operája, *Doppelte Freude der Musen*. A mitológiai tárgyú mű a Parnassuson játszódik, múzsák és istenek szerepelnek, megjelenik Pallas kastélya, benne a herceg leánya. Mindnyájan hódolnak az ünnepeltnak, a végén pedig Comus, Ganymedes és a többi szereplő szolgál föl az asztalnál.<sup>8</sup> A keretáttörés tehát kettős: egyrészt a cselekmény irányulása az ünnepeltre – másrészt a mitológiai szereplők és az ünneplő közönség elvegyülése. Az ünnevelt herceg így mintegy részese lesz a színpadi cselekvénynek és kapcsolatba jut a végtelenség itt mitológikusan megfogalmazott világával, sőt leánya egyenesen szerepel is ebben. A mitológikus szereplők viszont a nézősereggel jutnak kapcsolatba, s így összefűzik az illúzió és realitás két rétegét. — Hasonló törekvések jelentkeznek a jezsuiták világi ünnepein. 1619-ben a zágrábi jezsuiták Erdődy Tamás grófot ünnevelték, akit fölvettek a mantuai herceg kormányzósága alatt álló, Krisztus véréből elnevezett lovagrendbe. A hódoló lakoma végén megjelenik Mantua városa, nimfa képében, Orpheus lantjával köszönti a grófot, és magasztalja hőstetteit. A lant szavára megjelennek az Erdődyek várainak allegórikus megszemélyesítői, s ők is hódolatukat

<sup>6</sup> Heinrich Lützel: Zur Religionssoziologie deutscher Barockarchitektur. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik. 1931. 577.

<sup>7</sup> Gregor: Weltgeschichte des Theaters. 401, kk.

<sup>8</sup> Flemming: Die Oper. (Barockdrama 5). Itt közzéadva a szöveg.

mutatják be.<sup>9</sup> A vonatkozások, egymásbafonódások itt is bonyolultak: egyrészt kapcsolat áll fenn a lovagrend kormányzójának székhelyével, Mantuával, amely allegóriává sűrűsödik, — ez viszont megint a mitológia egyik alakjának lényét veszi magára —, másrészt Erdődy gróffal, akinek reális viszonya váraihoz, — hiszen azoknak ő a birtokosa — szintén allegórikus formát nyer. Nem ritka az efféle allegórikus-tranzitórikus beágyazottság az iskolák egyéb ünnepein sem. Így Bidermann *Stertinius Proscriptus*ában egymásbakapcsolódik allegórikus színjáték és a díjak kiosztása: ez is a barokk keretáttörés egyik formája. A drámában diákok megtestesítői mellett Szent Mihály, Szűz Mária és a tudományok génuszai is szerepelnek. A tudományok génuszai kiválasztják a tanulóifjúság közül, — ez most már nem a drámában szereplő diákok tömege, hanem a müncheni kollégium növendékeinek egésze — a legszorgalmasabbakat, és számukra Máriától kérnek jutalmat. Mária azután hoz is ajándékokat és szétosztja az arra érdemesek között. Allegória, keresztény csodás elem és az intézet reális évváró ünnepe olvad itt egybe. Még szélesebb körök határait töri át a privigyei Kalinka Zakariás *Statua Minervalisa*: mitológiai játék, színdarab, disputáció és iskolai ünnepség egyesül benne, Apollo, Mercurius és a Muzsák szereplésével.

Nemcsak ünnepek színpadiasodnak át e korban, és kapcsolódnak így bele az irracionalitás világába, hanem egész drámák jutnak ily módon összefüggésbe ünnepekkel. Érdekes példája ennek Johann Christian Hallmann pásztorjátéka: *Die Sinn-reiche Liebe Oder Der Glückseelige Adonis und Die Vergnügte Rosibell*. I. Lipót és Claudia Felicitas esküvőjére írta. A darabot *Musicalische Vorbereitung* előzi meg, Venus biborsátorban ül Bécs mellett a Duna partján, majd fürdik. Nimfák jelennek meg és hódolnak úrnőjük előtt. Az istennő kagylófogatán végigvonul a Dunán. Majd megnyílik az ég és láthatóvá válik csillagoktól, angyaloktól övezve az elhunyt Margaréta császárné. Új látomás következik most: megjelenik égi fölségében Jupiter, valamennyi égi isten és istennő kíséretében. A sason repülő

<sup>9</sup> Fancev: Grada za povijest. I. 40.

Ganymedes megmutatja Venusnak és Cupidónak, aki anyja parancsára jelent meg, Claudia Felicitasnak az új császárnénak képmását. Valamennyien ünneplik őt, majd huszonnégy Cupidócska tűnik fel égő fáklyákkal, és a felségek előtt hódoló balettet lejt. Tánc közben ismételten szívalakot, majd A és R betűket alakítanak ki: *Adonis* és *Rosibella* nevének kezdőbetűit. Ezután következik az ötfölvonásos pásztorjáték, s utána: a *Musicalische Application*. Ez Venus paradicsomában játszódik le, rózsakertben, a gyönyörök tavának partján, és harci jelenettel kezdődik. A halál serege küzd a szerelem isteneivel. Az isteni sereg győz, mire felhőfogaton megjelenik I. Lipót és Claudia Felicitas. *Glückseligkeit* virágokat szór rájuk, puttók kísérik fogatukat. A boldogság és az idő géniusza áriákat énekel. Jelen van Hymen és Venus. Színre lép a nap huszonnégy órája, ezüstös, kék, hamuszürke és csillagos ruhákban, napszakok szerint, majd Cupidócskák serege huszonnégy lángoló szívet hoz, földíszi velük az órákat, s láthatóvá válik rajtuk a fölírás: VIVAT LEOPOLD, VIVAT CLAUDIA. A határok realitás és illúzió, emberi világ és végtelenség közt teljesen bizonytalaná válnak. A dráma belefonódik az uralkodó ünneplésébe, ez pedig az istenvilágba. Lipót és Claudia az ünneplés részesei és az istenek társai egyszerre, viszont a kis Cupidók tánca az előjátékban már utal Adonisra és Rosibellára, tehát a dráma hőseire. Ezekről a szálak az utójátékba vezetnek: a szerelemistenek győzelme a halál hadain, a szerelem mindent leigázó hatalmával, kifejezi Adonis és Rosibella boldog egyesülését — hiszen Rosibellát már halottnak hitték és máglyára tették, amikor föléledt varázsital-okozta kábulatából és megülhette nászát kedves pásztorával. Másrészt utal a császári nászra is, amely legyőzte Lipót szívében első hitvese elvesztésén érzett fájalmát. Az istenek szereplése kozmikus háttérrel ad az ünnepélynek, az új pár pedig apoteózisában maga is a végtelenség lakója lesz. És épen a végtelenség lakói azok, akik őket, a földi uralkodópárt ünneplik. I. Lipót és hitvese így egyszerre víziós jelenések is, égi istenek és az istenektől ünnepelet emberek, — s a nász boldogsága ezenkívül még szcenikailag is allegorikus kifejezést nyer, a gyönyörök tavával és Venus rózsaligetével. Kettejük szívét



voltakép Venus és Hymen köti össze. A barokk művészet eget-földet átfogó freskóinak édestestvére ez az elgondolás. A szerencse és az idő szerepeltetése, az órák megjelenése viszont már a barokk dinamizmus, a Fortuna-komplexum kifejezői. Egyébként Glückseligkeit latinul: felicitas, s ebben is allegórikus utalás rejlik a császárnéra.

Színpadi előadás és mitológiai-allegórikus ünneplés ilyen való egybefoglalása egyébként igen gyakori a barokkban, ha nem is mindig ily pompás és kápráztató formák között. Ezt a célt szolgálja a bécsi operánál a befejező *Licenza*, ahol szintén antik istenek hozzák vonatkozásba a mesét az ünnepelt személyével; a középnémet udvarok operáinál pedig a *Vorrede*, például a Weisfenfelsben előadott *Cecrops mit seinen drey Töchtern* (1688), ahol Germania és Mars üdvözli és ünnepli Johann Adolph herceget.

A drezdai *Camillo generoso* (1693) első jelenete az Olymposon játszódik, a dicsőség temploma előtt. Itt Fama hódol Johann Georg fejedelemnek és nejének, Eleonóranak. Megjelennek a végtelenség más lakói is: Eternità és Merito felhőkből száll alá, és ünnepli az uralkodópárt. S ehhez a transzcendentális ünnepléshez szorosan kapcsolódik, vele egybefolyik a hasonló jellegű opera. Utalnak erre Merito szavai:

Andianne Amica ove gl' eccelsi Amanti  
A Regal Scena intenti  
Nelle Romane Glorie  
Odon rappresentati i propri Vanti. (I. 1.)

Az opera tehát a fejedelmi pár erényeinek tükre: história is, realitás is, allegória is. A határok elmosódnak, a végtelenség lakói ünneplik a fejedelmi családot, és utalnak az opera cselekményére, viszont a cselekmény több, mint egy történet megelevenítése: egyúttal az ünnepeltek lelki nemességének reprezentálása. Még érdekesebb ez az egybefolyás a Darmstadtban 1719-ben előadott dalműben: *La costanza vince l'inganno*. Mitológiai pásztorjáték ez, középpontjában Meleagro és Atalanta szerelmével. De ez a Meleagro egyúttal a *Prologo* szereplője: itt leszáll hozzá Apolló, és hírül hozza, hogy vendégül jön a hesseni herceg. Meleagro örvend és ünnepli a vendéget. Intimitás és reprezentáció, pásztori mitosz és

udvari világ elválaszthatatlanul egyek. Már a pásztorok és pásztornok szerelmében két világ érintkezik: a nőszereplőkről, Silviáról és Atalantáról nem is tudjuk, emberek-e, avagy isteni lények. Nevük *pastorella*, de sokszor kijár nekik a *nimfa* név is: valójában tehát két szféra folyik bennük egybe, s érintkezik a pásztorok világával. Ez a világ sajátos egység, de egyúttal nyitva áll az udvari világ számára, amelynek tagjai emennek szemlélői. S mind a színpadi pásztorvilág, mind a nézőtér udvari világa benne él ebben az egységben.

Végtelenség és ünnepi allegória összeszövődése azonban végbemehet még ennél bonyolultabb formák között is. Kitűnő példa erre Nicolò Minato műve: *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (Bécs, 1674). Az egész opera tranzitorikus beállítottságú. Színhelye az ókori Róma. Virtù azon van, hogy a szép Claudia Publico Scipione neje legyen. Amore meg akarja ezt akadályozni. Először rábeszélései próbálkozik, majd mikor ez nem jár sikerrel, különlegesen erős nyilat készíttet Vulcano műhelyében, hogy azzal Scipione szívét más szerelemre sebezze. Claudia Virtùt választja, Vesta is segíti őt. Virtù levegőfogatan Amore után siet, Vesta követi őt. Közben Tevere, nimfák és Eco buzdítják Claudiát, legyen római férfi neje, ne karthágóié vagy ázsiaié. Vesta az égben az istenek segítségét kéri Claudia és a Libri Sibillini jóslatának értelmében Rómába szállítandó Magna Mater-szobor számára. Giove, Marte, Apollo és a kórus ezt meg is ígéri. A hajó megérkezik, de kikötése előtt megfeneklik. Claudia odasiet, Vesta az égből fényt bocsát rá: Claudia erre egyedül meg tudja mozdítani a hajót. A menekülő Amore szárnyait elperzseli Vesta, Virtù elveszi nyilat, s csatát vesz a szörnyetegen lovagló Inganno is: lebukik a szörnyről, az továbbrohan. Inganno hiába ölti föl Fedeltà, Zelo Politico, Interesse alakját: Verità lefegyverzi, a síró kis Amoret pedig levegőgéniuszok emelik a magasba. Közben Claudiát már-már Bomilcarenak adják, amikor híre jön a Vesta-tűz elalvásának. Nagy a rémület. Vesta a zodiacuson átvonuló Apollo segítségét kéri Claudia számára, akinek azután sikerül is a tűz megnyujtása. Interesse ugyan újból

el akarja oltani, de Giove lesujtja. Claudia és Scipione egybekel az összes istenek és a megbékélt Amore jelenlétében.

Az egész történetben szorosán egybefonódik embersors, istenvilág és megszemélyesített, mitológizált allegória. Már ez jellegzetesen barokk: az istenvilág egész reálistan, mégis transzcendens voltát megtartva, érintkezik az emberekkel. A végtelenség ízét fokozza a zene is:

S' ode trà i Cielu una soave Sinfonia.

*Claudia:* Må qual, mà qual d'insolita dolcezza  
Riempie l'alma mia,  
Celeste melodia!

Cala dal Cielu la Dea Vesta in una Machina di puro Fuoco.

*Vesta:* Claudia?           *Claudia:* Qual grata Voce  
Dal Ciel mi parle! *Vesta:* Claudia? *Claudia:* E qual rimiro  
Cinto d'ardenti rai, Celeste aspetto?

*Vesta:* Seconderò'l tu'affetto.

*Claudia:* Ah gran Vesta, ravviso  
Il Sembante Divino;  
E à la tua Diva Maestà m'inchino. (I. 8.)

Valósággal misztikus hangulat veszi körül ezt a jelenetet: a tűz misztikus elemmé válik, és a sejtelmességet fokozza a lágy zene is, amely mondhatatlan édességével földöntúli dolgokat sejtet és a titokzatosság varázsát árasztja. Édes zene hangjai mellett nyílik meg akkor is az ég, amikor Vesta az istenek segítségét kéri. A barokk patosznak ez egész sajátos formája. A képzőművészetek nyelvén ugyanezt fejezik ki Brühl vagy Bruchsal kastélyainak freskói, ahol kék, piros és ezüstös színek sejtelmes ragyogásában jelenik meg az Olympos világa az ég felhőiben, szépség, csillogás közepette, alapjában szintén egy zenével teli világban. A földi cselekménybe beleárad a végtelenség, másrészt pedig a végtelenség világának eseményei a földi dolgok tükröi. De a barokk még tovább megy: az egész, már önmagában két szférát magában foglaló cselekmény még ezenfelül külön allegóriává is válik és az uralkodó ünnepléséhez fűződik. Az örök Vesta-tűz a Habsburg-ház, amely folytatója a római birodalomnak. Publio Scipione I. Lipót, a Magna Mater szobra Lipót utódlása, amely biztosítja a birodalom békéjét a barbárok és ellenségek ellen. A szobrot hozó hajó megfeneklése

az utódlás késését jelenti: Lipótnak soká nem született gyermeke. A Vesta-tűz elalvása Margaréta császárné halála: újrameggyújtását és a hajó megmozdítását azonban elvégzi Claudia, azaz Claudia Felicitas, Lipót második felesége. Az opera előadására ép az adott alkalmat, hogy a császárné férjét leánygyermekkel ajándékozta meg: Anna Mária főhercegnő születését ünnepli a mű. A végén maguk az istenek fejtik meg az allegóriát, amely kitűnően mutatja a barokk keretáttörést végtelenség és realitás, színjáték és élet, ünnep és valóság közt.

Uralkodókat, fejedelmeket, de a polgári élet kimagasló személyeit és eseményeit is hasonlóképen ünneplik a barokkban igen kedvelt *cantaták, oratóriumok*. Ausztriának és VI. Károlynak hódol a hamburgi császári követ házában előadott oratóriummal Barthold Heinrich Brockes: *Das vereinigete und triumphierende Erz-Haus Oesterreich, als das allererfreulichste Geburts-Fest... Carl des Sechsten... gefeyret ward*. Szereplői: *die Zeit, die Ewigkeit, das Gerücht, die Donau, der Rhein, die Elbe*. Itt is egybefonódik a valóságot tükröző allegória és a végtelenségeszmekör, amit kitűnően mutat az örökkévalóság szerepeltetése, valamint a természeti világ megjelenítése és a túlvilágba emelt absztrakció. Mitológia és allegória összefűződése utal az ünnepre Michael Richey művében: *Mars und Irene in vergnüglichster Verbindung bey dem von der Hoch- und Wollöblichen Colonel- und Capitainschaft der Stadt Hamburg angestellten Freuden-Mahle*. Itt Mars, Irene, Hammonia (Hamburg géniusza), Eris és Mercurius mellett szerepel a hősök, a boldogság nemtörvényes és Hammonia gyermekeinek kara. Richey egy másik oratóriuma: *Als eine löbliche Admiralität der Republick Hamburg das Gedächtniß Ihres vor hundert Jahren gestifteten Collegii beging*, Hammonia, Albis, Neptunus, Mercurius, Themis, Mars, a nimfák és tritónok mellé belekapcsolja a maga világát is, Hamburg lakóinak kórusával. Így az oratórium egyrészt előképe a történeteknek a mitológia világából, másrészt a végtelenségbe helyezett mitológiának hódolata, az egész pedig beleárad az emberek életébe, a város lakóinak sorsába.

Ezt a végtelenbeáradást támogatja a barokk díszlet is, a

messzeségbe nyúló perspektívákkal. A bécsi La Gara szöveg-könyvében a díszletek leírása:

— „La lunga seria delle colonne, che si vedevano ordinatamente distinte sin' all'ultimo penetrale della scena facevano rauvisare lontananza dilettevole...“

E szavak, és az egész további leírás mutatja, mennyire gyönyörködött ilyesmben a barokk ember, mennyire szüksége volt fantáziájának ilyen képekre, s mint kereste még a dekorációban is a végtelenség ízét éreztető nagy távolságok varázsát.

Már láttuk eddig, hogy a végtelenbetörő fantázia vagy az antik mitológiához, vagy a keresztény csodás elemhez nyul. A mitológia már nem tudákos dísz, mint a humanizmusban, hanem a végtelenség hordozója, bár nem részesül vallási tiszteletben. Valami sajátos „orfikus“ értelme van ennek a barokk mitológiának. Szépen írja Benz: *Dieses Orphische war der geheime Sinn des ganzen Barock: zwischen Christentum und weltlicher Modernität eine Religion der Kunst selber, weder naive Stoffgläubigkeit noch rationalistische gestaltzerstörende Skepsis, sondern eine wunderbare Mitte des geistig freien wissenden und doch ganz gestaltfrommen Menschen.*<sup>10</sup> Így fogja föl a barokk ember a mitológiát is, mint allegórikus formát, amely azonban mégis a végtelenséget hordozza. Természetesen, itt nem kell az antik orfikára gondolni: a benzi terminus technicus Monteverdi Orfeójával áll kapcsolatban, amely az első nagyszabású mitológiai opera. Mégis, a kor elég sokat szívott magába a görög szellemből, amint ezt az udvari színpadok műsora mutatja, antik mitosz és hősmonda csaknem valamennyi alakja él benne. Mellette a keresztény, sőt okkult csodás elemnek is nagy szerep jut. A korban elevenen benne él a természetfölöttivel való összefüggés, a kozmikus beállítottság: igaz: sokkal tisztultabb és nemesebb alakban, mint a 16. században. A 16. században naiv démonhit és mágia uralkodik, a 17. században a szelidebb, legtöbbször Máriához kapcsolódó thaumaturgia. Persze, a mult rudimentumai soká továbbélnek, egész a 18. századi boszorkányperekig, de

<sup>10</sup> Richard Benz: *Rhythmus deutscher Kultur*. Dresden, 1935. 155.

inkább alsóbb körökben. A barokk magatartása fölvilágosultabb, igyekszik kritikát gyakorolni, bár tudja, hogy sok a titok. Klasszikusan fejezi ki ezt a magatartást Joannes Narssius, a *Gustavus saucius* szerzője. Egy szenátor ajkára adja a szavakat:

Caelestis aurae portio aut Dei ipsius  
 Mens dicta priscis saepe, nescia qui sciat,  
 Futura praescit. Causa latet, ast interim  
 Gnaram futuri comprobatur exitu.  
 Delusa sed quandoque falsa imagine  
 Haud visa se videre credit. Pervicax  
 Raro error iste veritati dat locum.  
 Hinc de futuris dicta mente provida  
 Fas iudicare. Prona nec nimium fides  
 Hic esto, nec negetur omne, quod latet. (III. 4.)

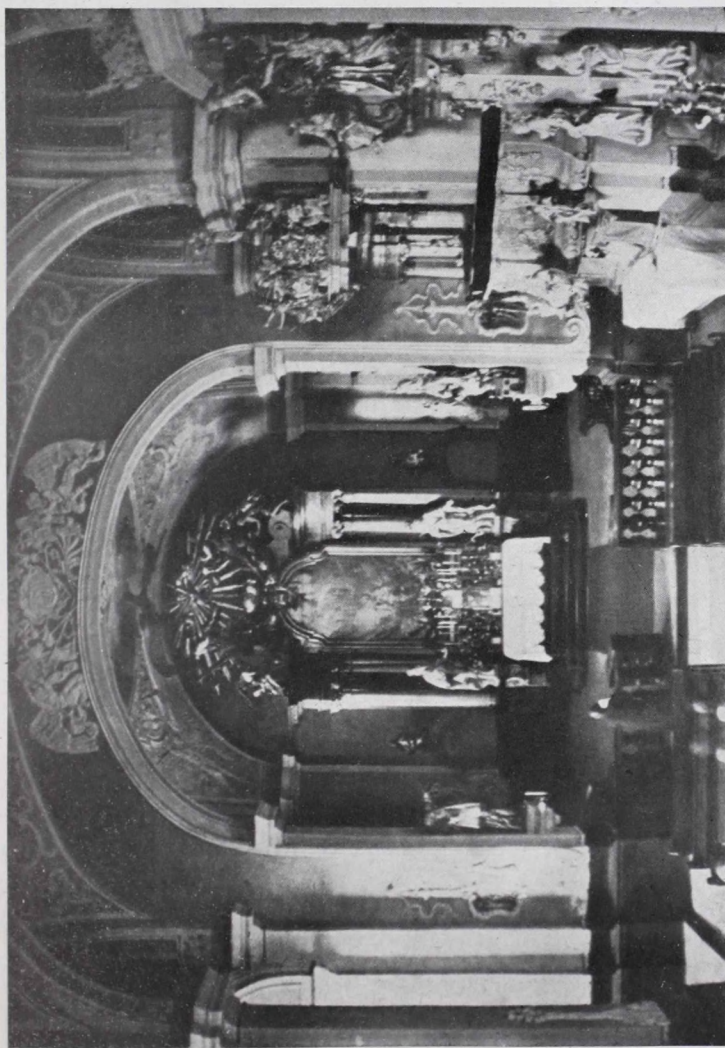
Csodálatos jelenségek tehát vannak, és nem szabad mindent tagadni. Véglet a naív hiszékenység, de véglet az abszolút szkepszis is ezen a téren. Mélyen emberi a barokknak ez a magatartása. Alapjában véve még Kant is ezt hirdeti. Rokon Spee és Thomasius magatartása; ők is csak a naív demonológiát irtják, de nem akarnak minden csodát tagadni.<sup>11</sup> A barokk ember ez álláspontjából következik, hogy a csodás jelenségeknek a mitológián-kívüli területen is nagy szerepet juttat a drámában. Szellemek majdnem minden barokk drámában feltűnnek. Érdekesen jelentkezik azonban itt is a már említett keretáttörés: a szellemek nem pusztán víziók, hanem meglehetősen reális lények. Még thaumaturgiai munkákban is érvényesül ez a fölfogás. Magyar példa rá herceg Esterházy Pál nagy műve: a *Mennyei Korona*. A németországi Weißenstein kegyképének leírását így végzi:

— „Az eszektől eltávoztak-is sokan eszessen mennek innét viszsa: sőt még az meg-hólt emberek lelkei-is láttattak itt *előbeni magok viselésiben, és öltözetekben* meg-jelenni és tisztességet tenni a' szent Szűznek; a' mint hiteles bizonyságok vallás tételébül meg-bizonyíttatik: kiért örökké való áldással magasztaltassék a' szent Szűz.“<sup>12</sup>

A hitelességre törekvés mellett jellemző az a beállítás,

<sup>11</sup> Fleming: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1928. 422. kk.

<sup>12</sup> Esterházy Pál: *Mennyei Korona*. Nagyszombat, 1691. 745.



4. kép. A nagykanizsai plébániatemplom szentélye. Az oltár mint theatrum sacrum.





hogy a halottak lelkei úgy viselkednek, mint életükben, sőt ugyanazokat a ruhákat hordják. A barokk drámában is ez a fölfogás uralkodik, olyannyira, hogy a kivégzett hősök szellemei valósággal folytatják szerepüket haláluk után. Véresen, szintén régi öltözetükben jelennek meg, és átkot mondanak a zsarnokra. — A szellemi és emberi szféra egybefonódását emeli a nagy patosz, a drámai nyelv. Szellemjelenés és naturalizmus egybeolvad, Lohenstein *Cleopatrájában* így jelenik meg Antonius előtt Antigonus, Artabazes és Jamblichus szelleme:

*Antigonus' Geist:*

Die Erde bricht, der Abgrund reiß't entzwei,  
Die Rache jag't mich aus den finstern Hölen  
Wo die mit Mord und Blut besprützte Seelen  
Sich laben durch ihr Angst-Geschrey.  
Du Mörder, den stets Mord und Brand gelüset!  
Schau'an mein Schatten-Bild, den Nebel meiner Faust,  
Mit Flamm' und Fackel ausgerüset.  
Dis Pech, die Glutt, für der dir graust,  
Sind deines Untergang's ergrimte Blut-Cometen;  
Die deines Hertzens schwartze Nacht,  
Mit bebend-banger Furcht und stemem Ach erröthen.  
Dein Gewissens-Wurm erwach't.  
Und mein beschimpfftes Bild gibt einen Spiegel dir,  
Darinnen du kanst deine Laster schauen,  
Für denen dir itzt selbst muß grauen.

*Jamblichus' Geist:*

Der Hencker mag zwölf Tage mit ihm spielen;  
Daß sein gekrümmter Leib vor auf dem Pferde schlaffe,  
Sein Rücken fühle Peitsch und Bley,  
Ein eisern Kamm zerkratze seine Glieder,  
Die Schraube kwetsch ihm Arm und Bein entzwey,  
Die Wippe laß' auf Nadeln ihn fall'n wieder.  
Man schneid ihm ab die Zung' und brech' ihm aus die Zähne,  
Die Fuß-Schln schlägt ihm ohne Zahl;  
Die Nägel schnürt bis auf das Blut mit einer Seene,  
Reißt alle Haar' ihm aus, doch eines auf einmal.  
Tropft Schwefel, siedent Ertz, und Oel ihm auf die Brust,  
Schmiert ihn mit Honig ein, daß ihn stets Wespen stechen,  
Bereitet ihn zu einer Mäuse-Kost,  
Und laßt das Rad die Schienbein' ihm zerbrechen. (III. 4.)

A három szellem sorra átkozza Antoniust és eltűnik. A szenvedélyes, sőt drasztikus nyelv hallatlan mozgalmas-

ságot és egyúttal realitást ad e jelenetnek épen a föntebbiek értelmében: még fáklya és láng is van a szellemkezekben.

A barokk keretáttörés még érdekesebb Gryphius *Leo Armenius*ában. A IV. fölvonás elején figyelhető meg. Leo császár zene hangjai közben elalszik. Ekkor megjelenik gyászkiürt zengése közben Tarasius pátriárka szelleme: átkot mond a zsarnokra és bosszúra hívja föl Michaelt, a trónkövetelőt, Leó nagyot kiált és kétségbeesve fölébred. Álom és ébrenlét, szellemvilág és realitás mesteri összefogása ez: a kísértet álom, mégis valóság, és megjelenése megfogható testi hatást vált ki a császárban. Ismét Freyre kell hivatkoznunk, aki utalt arra, mint jelentkeznek a barokk misztikában a misztikus jelenségek leírásánál a testi elváltozások, sőt rosszullet jegyei: a természetfölötti szféra érintkezése az emberrel természeti formákban is kifejezésre jut. A középkori misztikusok élményeiket költői alakban, metaforák útján adták, a barokk misztikusok jóval realiztikusabban, a testi elváltozásokat is leírva.<sup>13</sup> Ez érvényesül a barokk drámák szellemjelenéseiben: utána a vizionáló rosszul lesz, jajgat, nyög. Sőt néha akkora a realitás és vízió egymásbaolvadása, mint Hallmann *Heraclius*ában, ahol Mauritius szelleme tört ránt Phocasra! Az ilyen patétikus szenvedélyesség, melyre remek példa a fönti Lohenstein-idézet, Hallmannál gyakori. Így jelenik meg a vérengző Heródes előtt Mariamne, Aristobulus, Hyrcanus és Josephus szelleme. Ő volt gyilkosuk, őt ijesztik és fenyegetik most. Jellemző itt is a vizionáló testi elváltozása:

*Herodes:*

Die Glieder starren mir! Es bricht der Angst-Schweiß aus!  
 Es klopft die matte Brust! Ich wat in Asch und Grauß!  
 Wer zielt nach unsrem Kopf mit Donner-schwangren Blitzen?  
 Wer dreut mit Ketten uns? Wer wil die Schwerdter spitzen?  
 Welch Teuffel schreit uns zu das Jammer-volle Weh?  
 Der Abgrund selber brüllt! Ich zitter! ich vergeh! (V. 6.)

A patétikus nyelv, a nyugtalanító jelenségek, a reális testi elváltozások csak emelik a jelenet keretáttörő hatását. Ez a keretáttörés azonban itt nemcsak a szellemvilág, ha-

<sup>13</sup> Frey: Wölfflin-Festschrift, 1935. 55.

nem a jövő felé is megtörténik: a szellemek nyolc élőképet varázsolnak gyilkosuk elé, a jövő képét: Tyridates hirtelen meghal Mariamne kivégzése hallatára, rokonát, Alexandrát lefejezik, a pestis szörnyen dühöng, Heródes két fiát megfojtják, testvérét, Pherorart megmérgezik, harmadik fiát, Antipatert a börtönben teszik el láb alól. Heródes maga öngyilkos akar lenni, de megakadályozzák, s halála után az ördögök pokolba ragadják lelkét. Ez a nyolc kép egyúttal a dráma kereteit is tágítja, és befejezi az igazság művét, víziós keretben. — Hasonló eszközzel él Gryphius a *Carolus Stuardus*-ban, ahol a király kivégzése után az őrzője hallucinálól Poleh rohan a színpadra s föltárul előtte a Stuartok visszatérése, a puritánok bűnhődése. Fölemlíthetnők még Hallmann *Theodoricus*-át, ahol kilenc szellem átkozza el a zsarnokot, s az operák hasonló vonásainak jellemzéséül Constantin Christian Dedekind művét: *Stern aus Jakob*. Itt is a zsarnok Heródes szerepel. Hálótermében megjelenik Mariamne, Alexander, Aristobul és a pokol fúriáit tüzelik ellené; sőt egy csontváz is megindul feléje. Mindenütt patosz, szenvedély, a keretek áttörése.

Eugenio d'Ors véleménye szerint a renaissance festményein néha „megnyílik az ég“, a barokkban ellenben „konvulziók közt hasad szét.“<sup>14</sup> A keretáttörésnek ezt a konvulzív jellegét megfigyeltük a szellemjelenések terén: érvényre jut azonban ez a mitológiai drámákban, operákban is. A Wolfenbüttelben 1750-ban előadott opera: *Ninus* és *Semiramis* legelső jelenetében Zoroaster az alvilág isteneinek áldoz és őket idézi föl, hasonló patosszal. A nap elsötétül, a mélységek üvöltenek, sziklák megrepednek: vihar és földrengés közepette jelennek meg az istenek. Postel *Iphigeniá*-jában a befejező jelenet Diana eljövetele, villám és mennydörgés közt, fényes felhőben, hogy a görög hajadont az áldozattól megmentse és Anaximenesnek ígérje. Hasonlóan konvulzív jellegű a keresztény csodás elem alkalmazása Dedekindnél, a

<sup>14</sup> Eugenio d'Ors: Le baroque, constant historique. Revue des questions historiques. 1954. 52. „Lorsqu' un peintre de la Renaissance — disions-nous — représente un miracle, le ciel, peut-être, se fend; si c'est un peintre baroque, le ciel se convulsionne.“

*Himmel auf Erden* harmadik fölvonásában. Pásztorok legeltetik Betlehem mellet nyájukat: hirtelen nagy fény tör elő, a pásztorok földre hullnak, fényárban angyalok jelennek meg az égen. A bibliai jelenet telítődik itt barokk konvulzióval. Ilyen Lucifer megjelenése Ferdinand Rosner oberammergaui passiójában: tüzes fogaton, diadalmenetben vágat be a légen át, Invidia kíséretében, előtte a Bűn és Halál; sötéten lángoló fáklyákkal kísérik az ördögök a pokoli menetet. Hat pokolszellem húzza a kocsit. — Sokszor az allegóriák is ilyen szenvedélyes víziók formájában jelennek meg. Tanúbizonyság rá Nicolaus Avancinus drámájának a *Curae Caesarum pro Deo et populo sive Theodosius magnus, justus et pius imperator* első jelenete. Remetéket látunk, akik előtt meghasad az ég:

*Joannes:* Quid video? coeli nube revoluta patent,  
Geminusque ferro miles incumbit sibi. (I. 1.)

Vad sárkány is válik láthatóvá. A két fegyveres, Genius Theodosii és Genius Eugenii a légben küzd meg egymással, az első győz. Justitia, Pietas és egy égi kar ünnepli az igaz ügy győzelmét, amely egyúttal a jövőre is utal: így fogja Theodosius császár a valóságban is legyőzni zsarnok és pogány ellenfelét. A barokk vízió konvulzív módján tehát egybefonódik ég, föld, allegória, jelen és jövő. Ez a szellem élteti a kor művészetét is, Pozzo, Murillo, Waldmann festményeit és égrenyílő freskóit. Hasonló konvulzív látomás formájában állítja elénk Mária mennybemenetelét az Asamtestvérek rohri főoltára, ahol szintén minden patosz, örvénylő és keretáttörő nyugtalanság. Ilyennek kell elképzelnünk a fönnt leírt jelenetek színpadi előadását is.

A barokk stílus végtelenbeáradását fejezik ki a túlvilági keretbe állított cselekvények. Földi és égi szereplők összevegyülnek, mindegyiküknek rész jut a dolgok folyásában. Legszebb példái ennek is az uralkodó ünnepléséhez fűződnek: Francesco Sbarra operája, a híres *Il pomo d'oro* és Joannes Rehlinus drámája, a Pozsonyban előadott *Fatum Austriacum*.

Sbarra *Pomo d'oro*jában az egész égi, tengeri és pokolbeli istenvilág szerepel, földi hősökkel együtt. A mese Páris

és a három istennő mitoszát dramatizálja, de ízig-vérig barokk szellemben. Amint ezt már a pompás kiállítású szövegkönyv metszetei is mutatják, a görög világ a barokk udvari élet és pásztorjáték köntösében jelentkezik, Párisból és az antik hősköböl barokk szerelmesek és patetikus héroszok, az istenekből a kozmikus fantázia túlvilági jelenései lesznek. A nagy barokk festők festik így a század szemével az antikvitást.

A prólógus színhelye a Teatro della Gloria Austriaca, amelyet a Habsburg-császárok szobrai ékesítenek, s ahol a lovon megjelenő Gloria Austriaca a császárság, Magyarország, Itália, Szardínia, Spanyolország, Amerika, Csehország és Németország gényusaival együtt, a felhők közt Amore és Himeneo jelenlétében az uralkodóházat magasztalja.

A tulajdonképeni darab a Hadesben kezdődik, Plutone lángoló birodalmában. Proserpina kesergi szomorú sorsát. Jön Plutone, alvilági szörnyek és lelkek társaságában, és vigasztalja nejét. Ekkor megjelenik Discordia, Plutone, aki Giovere írgykedik, tűzokádó sárkány-vonta kocsján az istenek közé küldi, hogy békéjüket megzavarja. A szín változik: föltáru az istenek ragyogó birodalma a fellegek közt. Giove, Giunone, Pallade, Venere, Apollo, Marte, Nettuno, Bacco, Mercurio fényes lakománál ülnek és egymás egészségére isznak. Előbb Hebe, majd Ganimede a pohárnok. Momo is jelen van, mint buffone. Fél-istenek kara szolgál föl. Hirtelen megjelenik felhőkbe burkolva Discordia, az istenasztal fölé száll, és aranyalmát dob le. Az alma fölirata: *À la più bella*. Az istennők, Giunone, Pallade, Venere civakodni kezdenek egymással, mindegyik magának kívánja az almát. Az istenek nem tudnak dönteni, ezért elhatározzák, hogy Paride legyen a bíró. Az Ida-hegy erdői tűnnek fel most előttünk: Paride és Ennone szerelmet valának egymásnak, amikor leszáll Mercurio az isteni üzenettel. Látjuk Aurindót is, aki szerelmi bánatban gyötrődik, mert Filaura nem hallgatja meg. Majd Paride palotája lesz a szín. Momo és Paride beszélgetnek. Egyszerre megnyílik az ég, és láthatóvá válik egy gyönyörű galéria, benne Giunone, arany, kincsek, jogarok, koronák közepette. Vagyont és hatalmat ígér Paride számára, ha őt ítéli a legszebbnek. Utána Pallade jelenik meg, teljes fegyverzetben, hadi felszereléssel és zsákmányolt kincsekkel ékesített diadalív alatt. Harci erőt és éles elmét ígér az ifjúnak. Végül Venere jön: parancsára a szín a gyönyörök kertjévé változik, bene a szépségek gényuszai és Ámorok kara. Venere megmutatja Paridének a négy legszebb nő gényuszát: Paride Elenát választja és az almát Venerének ítéli.

A második fölvonás elején a tengerparton megjelenik Paride és hajóra száll, hogy Elenát elhozza. Egyszerre megnyílik a föld, előbukkan egy hatalmas tátottszájú szörny: ez az alvilág kapuja. Belátni az alvilági folyóra és a lángoktól övezett pokoli városra. Caronte panaszkodik, hogy mostanában az utas kevés. Lángoló fákllyákkal a fúriák

is leszállnak, Aletto, Tesifone, Megera. Előbb civódnak Carontével, de az öreg megbékül, amikor hallja, hogy Discordia működése nyomán nemsokára sok utasa lesz. A pokolkapu bezárul és elsüllyed, újra a tengert látjuk, rajta Paride hajóját. Az égen kocsin feltűnik Venere és Amore. A szerelem istennője fiát Spártába küldi, az el is repül. — Újra változik a szín: a görögök táborában vagyunk. Az égen Pallade válik láthatóvá bagolyfogaton, fegyveresen. Előadja sértődöttségét és Cecropét harcra tüzei. A király hódol Athén istennőjének és harcra készülődik. Szerelmi jelenet következik most Cecrope és Alceste közt, majd tanúi vagyunk, amint a tritoni mocsarak közt amazonok vívással üneplik Pallade születése napját. Pallade erre egy megnyíló felhőben megjelenik és kijelenti, hogy neki valódi harc kell, mert megsértették.

A harmadik fölvonás a szelek barlangjában kezdődik. Itt laknak Eolo, Euro, Austro, Zeffiro és Volturmo. Megjelenik felhőkben Giunone, panaszkodik Eolonak, és megkéri, zavarja meg Paride tengeri útját. A szelek el is repülnek. A következő jelenetben Momo vigasztalja az öngyilkosságra készülő Aurindót. Majd a tengert látjuk, Paride hajóját a kítőró vihar már-már elsüllyeszti, amikor az ifjú Venere segítségét kéri. Az istennő Nettunóhoz fordul, aki lecsillapítja a háborgó vizet. A két istenség végigvonul a megcsöndesült vizen: Venere kagylóban a Nereidák kíséretében, Nettuno fogatán, tritonoktól övezve. Marte is beavatkozik. Venere elmegy arzenáljába, ahol még ágyúk (!) is vannak, és segítségét kéri Cecrope hadai ellen. A két csapat egy amfiteátrum épületében találkozik. A hadisten foglyul ejti ellenfelét.

A negyedik fölvonásban Ennone egy cédrusligetben a természetnek sírja el bánatát Paride hűtlensége miatt. Filaura vigasztalgatja. Közben változik a szín. Adrasto és a papok Athénben Pallade templomában áldozatot mutatnak be. A béljóslat rossz: ezért égő áldozat következik. Hirtelen földrengés rázza meg a templomot, a Palladium összedül, s a légtérben megjelenik Pallade, bosszúra tüzei híveit. Alceste férje után bánkódik. — A szín bezárul és elénktárul az éter világa, a tejúttal és a tűz szférájával. Venere megjelenik csillagán, majd lángfogaton átvonul Amore. Jön a dühös Giunone, a két istennő civódni kezd. Giunone dühében a szalamanderfogaton érkező tűz szellemét arra kéri, perzselyen föl tengert és földet, de az nem vállalkozik erre. Venere atriuma nyílik meg ezután, a három grácia, Eufrosine, Aglaie, Pasithea ott várja úrnőjét. Két oroszlán vont a diadalszekéren jön Venere és Marte, alattuk Giunone és Pallade jelvényei: koronák, jogarok, fegyverek, könyvek. Fejük fölé Vittoria tartja a koszorút és az aranyalmát. Foglyok, katonák és a bilinesbe vert Cecrope kísérik a menetet. Az öröm azonban nem tart soká: a repülő Amore hírt ad az athéniak újabb támadásáról. A várfal válik láthatóvá. Az athéniak Adrasto és Alceste jelenlétében létrákkal, ostromelefántokkal rohanják meg Marte várát és a falakra hágnak. Nagy küzdelem fejlődik ki. Pallade az égből buzdítja övéit.

Az ötödik fölvonás első jelenete Paride kertjében játszódik, ahol

Ennone kedvese hűtlenségét panaszolja. Elájul. Filaura és Momo éleszteti. Megjelenik Giunone sötét felhőben, Giove pedig sason. Az istennő dühös és panaszkodik. Bosszúból szörnyű vihart bocsát a földre, hull a jég, dörög, villámlik. Azután elcsöndesül az idő, de nem Ennone bánata. Öngyilkosságra készül. Aurindo kéri, hogy — ha már nem szereti, — legalább halhassanak meg együtt. Filaura kihasználja az alkalmat és összehozza őket. Momoval együtt örvend az egész társaság. Újabb színváltozás. Marte várának nagy terét látjuk, középiitt toronynyal. Megnyílik az ég, ahol Giove méltóságosan trónol, mellette neje, Pallade és számos isten. Giove lábai alatt ott a sasmadár. A két istennő még mindig civakodik. Ekkor az istenek királya villámot küld a toronyra, az összeomlik, a sas pedig a romokra repül és fölhozza az aranyalmát. A két istennő könnyörög: mindegyik szeretné az almát. Venere szintén nem akar lemondani. Erre Giove eldönti a vitát. Az almát egy heroina kapja, akiben egyesül Giunone méltósága, Pallade esze, Venere szépsége. Ez Margareta, I. Lipót neje. Megnyílik a végzet csarnoka, s láthatóvá válik a császári pár képe, számtalan utódtól és a Habsburg-ház összes császáraitól, királyaitól, hercegeitől övezve. Levegőgéniuszok, tengeri istenségek és lovagok tánca fejezi be az operát, amelynek pompáját leírásunk csak kismértékben érzékeltethette.

Földi realitás és kozmikus istenvilág át meg át járja itt egymást. A túlvilági jelenések, amelyek a középkor drámájában a szentek misztikus élményeinek visszfényei voltak, most a végtelenittas fantázia szolgálatába állnak, ez áthévíti őket, és telíti az antik mitológia elemeivel, akárcsak egy 17. századi festményen. De a végtelenség reprezentánsaivá válnak a barokk allegóriák is. Így Bidermannál, pl. a *Belisarius*-ban Fortuna, Favor, Felicitas, Contemtus, Calamitas, Mendacium, Virtus, Honor, Conscientia, Poenitentia, Fama, Detractio, Labor, Invidia. A *Cenodoxus*-ban keveredik az illetén fölfogott allegória keresztény csodás elemmel: angyalok, ördögök szerepelnek, sőt az utolsó fölvonás mennyei ítéletében Krisztus, Szent Mihály, Péter és Pál. Ez az egybefonódás igen érdekes formákat ölthet. Pannagl Nepomuki Szent János-drámája két részre oszlik: *Joannes in Silentio* — *Joannes in Spe*. Az első a vértanúság története, a második Joannes magasztalása. Már az elsőbe belejátszik a végtelenség. A börtönbe vetett szentnek angyal jelenik meg és bátorítja. Szavai egyúttal belekapcsolódnak a theatrum mundi-eszmekörbe:

*Angelus: Arrisit astris scena virtutis, neque  
Fractae catastis, neque metu instantis necis.*

Remunerantur igitur emeritam manum  
 Honore palmae. Vertici Laurum parant,  
 Illam datura, quando de stadio pedem  
 Victor movebis. (I. 8.)

Az angyal megmutatja Joannesnek a cseh mult nagy szentjeinek, Szent Vencelnek, Ludmillának, Vidnek és Zsigmondnak halálát. A másik rész a szent halála után játszódik. Nox és Impietas diadalmaskodik és elfödi a bűnt, melyet a király követett el Joannes megöletésével. De Caelum leküldi csillagait a Moldavára, ahová a szentet dobták. Prága lakói ámulva nézik a csodát. Közben Moldava és a nimfák siratják Joannest. Moldava könnyei gyémánttá változnak. Impietas és Nox ezek láttára Mendaciumot hívja segítségül, hogy a vértanú emlékét gyalázza. Mendacium el is indul, a prágaiak közé elegyül, de azok észreveszik szándékát és nem adnak hitelt neki. Ezután Moldava és a partján fekvő városok génuszai magasztalják a szentet. Megjelennek Bioeus és Virtus, parancsot adnak Famának, hogy terjessze el Joannes hősiességét. Majd a neki emléket állító szobrászok és festők dícsérik, végül Austria, Bavaria, Silesia, Moravia és Bohemia jönnek, hódolva emlékének. Bohemiát dícsérik kísérői és boldog jövőt jósolnak neki. Vértanúdráma és allegorikus ünneplés egymásba olvad, az allegóriák pedig átörökörik a keretet az emberi világ felé, azzal összevegyülnek. Kapcsolódnak hozzájuk a természeti erők génuszai is, az első rész révén viszont az égiek. Az egész pedig magasabb fokon elveszti realitását, a theatrum-eszme körre való utalás révén. — Ilyen utalások egyébként majdnem minden barokk drámában előfordulnak. A dráma tehát egyrészt a végtelenségbe kapcsolódik, másrészt az egész élettel együtt bizonyos fokig elveszti realitását, mint a világszínpad kicsiny, mégis hű mása. A *Bestrafter Brudermord* Hamletje mondja a színészekről:

— „Ihr Theatrum ist wie eine kleine Welt, darinnen sie fast alles, was in der großen Welt geschicht, repräsentieren. Sie erneuern die alten, vergessenen Geschichten und stellen uns gute und böse Exempel vor: sie breiten aus die Gerechtigkeit und löbliche Regierung der Fürsten, sie strafen die Laster und erheben die Tugenden, sie rühmen die Frommen und weisen, wie die Tyranny gestraft wird: darum sollt ihr sie wohl belohnen.“ (II. 9.)



A színház tehát a világ, viszont a világ nagy theatrum. Hol az igazi realitás? Ez a lebegés igen jellemző a barokkra. Érdekes példa erre a spanyol Don Juan de Palafox műve.<sup>15</sup> A két világ határai elmosódnak, nem tudjuk, melyik a valószínűbb. Szerb Antal finom esszéiben mutatta meg ezt a barokk-romantikus kettősséget Cervantes Don Quijotéjával kapcsolatban.<sup>16</sup> És érdekes módon kimutatható ez épen e tárggyal kapcsolatban a színpadon is. Giovanni Claudio Pasquini operájaira gondolunk: *Don Quichotte nel corte della principessa*. (Bécs, 1727). Irónizált középkori romantika és barokk udvari élet elválaszthatatlanul egybefonódik benne: a tréfa tréfa ugyan, de egyúttal valóságot takar. Így, amikor Don Quichotte előtt Don Alvaro, mint Merlin jelenik meg, Doralba pedig erdei istenek kíséretében diadalszekéren mint Dulcinea, s jön Laurindo, Dolorida grófnőnek öltözve, matrónák kíséretében. Előadja, hogy Magunzia királynő gondjaira bízta lányát, Antonomasiát, akiért egy udvari ember epedt, de a leány inkább az Itáliából jött lovagot szerette. Voltakép ez magának Laurindónak szerelmi története. Az Itáliából jött lovag ő maga, Antonomasia Altisidora, az udvari ember Don Alvaro, Magunzia királynő pedig a hercegnő. Altisidora meg is jegyzi magában, hogy tréfa színe alatt itt róla van szó, Don Alvaro pedig mint Merlin szól közbe. Így tehát az egész dolog a varázslat eljátszása, csak tréfa, de más síkon viszont realitás. Az összeszövődést legjobban a herceg jellemzi, amikor azt mondja, hogy mindennek kettős értelme van. Valóság és jelenés között elmosódik a választóvonal, sőt nem is tudni, mi valóság és mi jelenés.

Ilyen bonyolult egymásbaszövődést és lebegést a véges, végtelen, allegória, vízió és természeti világ között mutat az 1752-es csíksomlyói nagypénteki misztérium is. A metafizikai keretet a Két Zászló harca adja meg: Luciper és társai, a Daemonok kibontják a kevélység lobogóját, Szent Mihály és az angyalok pedig Jézus zászlaját. Szent Mihály és Luci-

<sup>15</sup> *Des Berühmten Cardinals und Bischoffs zu Osma in Spanien, Don Juan de Palafox, Geistreiche Schrifften*. Franckfurth. 1710.

<sup>16</sup> Szerb Antal: *Dulcinea*. Sziget. II. Budapest—Pécs. 1936. 32. kk.

per harcához fűződik azután egy ószövetségi történet, mint példázat: Salamon és Adonias szembenállása, másrészt a passió, amelyben az igaz ügynek szenvednie kell, s amelybe ismét bekapcsolódnak a démonok. Lucifer, Daemon, Diabolus, Belial, Drumo elhatározza, hogy kipróbálják, vajjon Krisztus valóban Isten-e? — ezért okozzák szenvedéseit. Mindkét küzdő fél kapcsolatba jut az emberek világával, követésre szólítják föl őket. Így környékezik meg Satances és Daemon Judást és így csatlakozik a szegény legényhez *Spiritus superbiae*, a rest deákhoz *Spiritus corporis*, a gazdaghoz *Spiritus avaritiae*, Cosmophilus primushoz *Spiritus immunditiarum carnis*. Az egészet viszont allegória kíséri: Amor Divinus a kereszthez vezeti Amor Mundanust. A passió helyén pedig három eddig Mundusra hallgató ifjú, — akik jellemző módon az emberek géniuszai is —, megtér Amor Divinus szavára: *theophilus* lesz belőlük. Végül bekapcsolódik az egészbe a természeti világ, a fák királyválasztása révén, melyben sok vita után a Krisztust képviselő Ramnus győz. Befejezi a művet Isten, mint *Judex vivorum et mortuorum*: tehát az égi zászló győzelme.

A bonyolult cselekmény ismét a barokk realitás-fölfogást mutatja, a rétegek összefolyását. Melyik a megadott keret, a két tábor harcának igazi reprezentánsa: az ótestamentum, a passió, az emberi sors vagy a természet élete? Minden egybefolyik itt, és minden egymást értelmezi, nincs szilárd határ e világ és a túlvilág, véges és végtelen, természet, ember és allegória közt. Sokszor valamely dráma meséjének is mélyebb, allegórikus értelme van. Így az 1685-ben Eperjesen előadott *Helena Menelao reddita* szereplői nemcsak a mitológiai történetet adják elő, hanem ezzel együtt kortörténetet is „reprezentálnak“. (A reprezentálás eszmeköre megint jellemzően barokk!) A darab minden szereplője, a cselekmény minden mozzanata allegória is és nem tudni, melyik igazabb oldala: az allegórikus vagy az eredeti? Nyilván az allegória igazsága a nagyobb, hiszen történeti eseményre utal, míg a „valódi“ cselekmény csak mese, mitológia — Hecuba az ottomán porta, Priamus a török császár, Páris a budai nagyvezér, Heléna Hungária, Menelaus I. Lípót, Juno Ausztria, Pallas Horvátország, Venus Alsómagyar-

ország, Theseus Bethlen Gábor, Ázsia fejedelmei a császári had württembergi vezérei és elzászi tábornokai, Trója a föl-szabadított Érsekújvár, a hírvivő Mercurius gróf Caprara Aeneas, a trójai ló Érsekújvár ostroma, a Parnassus Eperjes városa és kollégiuma, Discordia a magyarországi belháború, Aglaja Erdély, Castor és Pollux a magyar és német csapatok vezérei.<sup>17</sup> Érsekújvár elfoglalása és a görög hősmonda így egymást értelmezi, egy síkba kerül.

A barokk fantázia az ilyen quiproquonak még ennél merészebb formáit is kitermeli, itt-ott még merészebb a végtelen kiterjesztése s egész sajátos formákat vesz föl. A brühli kastély templomában kétoldalú oltár nyert elhelyezést, mögötte tükör, a tükör előtt a Szentháromság szimbóluma, amely ezáltal ablak előtt látszik lebegni. (5. kép.) A tükör azonban eltávolítható, ekkor láthatóvá válik a hívek számára az imádkozó választófejedelem, amint az oltár túloldalán mondott misén vesz részt. „Olyan ez, mintha a hívősereg az áttört oltárépítményen át egy másik templomtérbe pillantana bele és mint észre nem vett szemlélő, meglesné magánkápolnájában a választófejedelemet, aki azonban mégis mint vízió jelenik meg előttük Isten helyett. A lebegés valóság és jelenés, reprezentáció és intimitás, földi és transzcendens közt adja meg a sajátos barokk érzéstartalmat.”<sup>18</sup> Hasonló törekvés él a barokk drámában. Már I. Lipót megjelenése Hallmannál idesorozható, de érdekes e szempontból *Heracliusa* is. Itt Phocas császár jelenik meg szobájában, — amely a mennyboltot ábrázolja —, a levegőben mint Jupiter, istenek kíséretében. (I. 10.) A császár tehát itt sajátmaga és Jupiter is, szobája szoba, mégis menny. Visszatérhetünk eb-

<sup>17</sup> Dézsi Lajos: Egy magyarnyelvű történeti iskoladráma-töredéke. ITK. 1906. 45.

<sup>18</sup> Frey: Wölfflin-Festschrift. 48—9. „Es ist, als ob die Gemeinde durch den durchbrochenen Altaraufbau in einen anderen Kirchenraum blickte und als unbeachteter Beschauer den Kurfürsten in seiner Privatkanpelle belauschte, der aber doch wieder wie eine Vision an Gottes statt vor ihren Blicken erscheint. Es ist das Schwebende zwischen Wirklichkeit und Erscheinung, zwischen Repräsentation und Intimität, zwischen Irdischem und Transzendtem, das den eigenartigen barocken Gefühlsgehalt ausmacht.“

ben az összefüggésben az egyik csíksomlyói misztérium már említett motívumára, ahol a három megtérő ifjú egyúttal az emberi nem három géniusza, s Antoninust is említhetjük, aki mint isten lép föl az egyik operában (*Antoninus Commodus* 1747).

Hasonló összefüggéseket tárnak föl a barokk drámák kórusai, közjátékai. Allegórikus-szimbólikus cselekményük párhuzamos a főcselekménnyel, azzal voltaképpenséggel alkot és metafizikai, kozmikus háttérül szolgál. Itt szintén két realitásszféráról van szó, azonban a kettő összefolyik, hiszen értelmük egy, s talán ép az allegória realitása nagyobb, mert a történet lényegét adja. Szép példája ennek Avancinus *Genovefa*-drámája. A darab tárgya: mint kezdi Sigefridus elűzött feleségének ártatlanságát gyanítani, a büntetlenül kivégzett Droganis szellemének megjelenése és egy levél nyomán. Golo azonban, aki az elűzés igazi oka, még Damys varázsló fölhasználásától sem riad vissza, hogy az igazságnak útját állja. Egy vadászat alkalmával azután megkerül a remeteéletet élő Genovefa és fiacskája, Benoni; Golot az őrgóf halálra ítéli. Ehhez a meséhez kapcsolódik az egyes fölvonásközökben lejátszódó allegórikus opera. Innocentia szép kertben sétál, ahol kígyó leselkedik rá. Elúzi és álomba merül. Cupido, Mendacium és Calumnia bemocskolják az alvó fehér ruháját. Innocentia fölébred és keservesen panaszkodik. Közeledik Veritas, a forráshoz vezet, ahol Candor vár rá, hogy megtisztítsa. De Mendacium és Calumnia lehívják Magiát, aki mindent felhőkbe burkol. Megjelenik Amor, kétség gyötri szívét, két Echo felel neki, mindegyik mást-mást: ez még jobban kétségbeejti. Végre eloszlanak a felhők, Amor elindul, hogy az igazságot megkeresse. Innocentia ekkor Vita Solitariát követi, ketten együtt zengik a magány dicséretét. Harci zaj hallik, felleg borítja be őket. Mendacium és Calumnia a Furores seregével rájuk támad, de a nyilak és dárdák visszahullanak a támadókra. Innocentia és Veritas Amor színe előtt legyőzik ellenségeiket, akik ugyan Magia segítségével vermet ástak nekik, de most Amor, Innocentia, Veritas őket veti be oda és köveket dob rájuk. Az egybefonódás a dráma értelmével szembeütköző, Innocentia Genovefa, Amor Sigefridus, Mendacium, Cupido és Calum-

nia képviseli Golo indulatait. Golo-Cupido vágyódott Genovefa-Innocentia szerelmére: terve nem sikerült, erre hazugsággal és rágalommal, azaz Mendacium és Calumnia segítségével bűnös hírét költötte, bemocskolva ruháját. Hiába próbált az hátrahagyott levelével védekezni, a varázslat elhomályosította az igazságot. Amor-Sigefridus ezért nem lát tisztán, a két Echo az igazi és a Damystól hamisított levél. Genovefa remeteségét fejezi ki Innocentia és Vita Solitaria együttléte, s Innocentia diadala Genovefa diadala is. A megfelelés teljes: drámai cselekmény és allegória egyértelmű. Az allegória így kozmikus háttérrel ad, viszont realizálódik, megnyitja keretét a természet felé; Innocentia már az elején kertben jelenik meg, s körülötte a barokk pásztorköltészet derűje és természetrajongása árad. Viszont a zene a végtelenbe utal, és szárnyain hordozza, derealizálja a cselekményt. Így az igazi értelmet az allegória adja. Látszólag mellékcselekmény, eszmeileg azonban főcselekmény.

A keretáttörés még erősebb, amikor az allegorikus kórus és a dráma nemcsak egymást értelmezi, hanem egymásba is folyik. Hallmann *Adonis und Rosibellájában* példa erre az első fölvonást követő *Musicalischer Schluß-Reyen*. Kietlen pusztaságban jelenik meg a hála géniusza, Danckbarkeit, kíséretében Apollo és Diana, utóbbi kettő felhők közt. Az égből jelenik meg Mercurius is. Jön a kilenc muzsa és kilenc nimfa. Hirtelen változik a szín: pompás, szobrokkal díszített terem válik láthatóvá, benne magas trón. Idevezetik a fölékesített Danckbarkeitet Mercurius, a múzsák és nimfák. Hierophilo, Adonis és Olinde kezét csókol neki. Ők hárman azonban a drámának is szereplői. Mitológia, allegória, természetmegszemélyesítés és pásztorköltészet-dráma így megint egybefolyik, s a Reyen még hozzá operává is válik, főcselekmény és közjáték szoros összeköttetésbe kerül.

A kozmikus barokk fantázia csodás elemként használja föl az álmot is. Bár tudják, hogy az álmok sokszor csupán játszanak az emberrel, itt is az a fölfogás, hogy nem szabad a rideg tagadás álláspontjára helyezkedni, mert vannak jövőbelátó álmok is: Ezt hirdeti Hermann Flayder *Immaportatrixában* Eginhard:

Modis at miris ludos faciunt hominibus  
 Mirisque exemplis somnia in somnis dabunt. (I. 2.)

Olyan álmok, amelyek a jövő határait nyitják meg, gyakran szerepelnek a barokk drámában. Kedvelt itt is az allegórikus köntös. Hallmann *Uraniájában* a hősnő elmondja, hogy álmában sötét erdőben vadállatok fenyegették, héjja csapott le rá, el akarván tőle három szál rozmaringot és egy rózsát ragadni, de egy sas megmentette. Az álom be is teljesedik: a héjja a vadkan, amely a vadászokra támad, a rozmaringok három megsebesült vadász, a rózsaszál Silvano. De sikerül itt is az életmentés. Ilyen jellegű Rosibella álma is Hallmann másik pásztorjátékában. — Gyakran nemcsak elmesélik az álmot, hanem meg is jelenik előttük, mint Avancinusnál, a *Pietas victrix* első jelenetében. Itt az alvó Constantinus és a közönség is látja a Maxentiuson diadal-maskodó császár triumfális bevonulását Rómába. Maxentius álma (I. 3.) viszont szimbólikus: Izrael átkelését látja a száraz Vörös tengeren és utána az üldöző egyiptomiak vízbefulladását fáraóستul. A kapcsolat itt is megvan a cselekménnyel, szerepel ugyanis Damon, akit a fáraó megbíz, hogy élessze Maxentius haragját a keresztények ellen.

Álom, valóság és vízió egybeolvadása egész sajátos formák közt mehet végbe, így Bidermannál (*Joannes Calybita* V. 4.). Morpheus elhatározza, hogy Honor, Gloria, Voluptas és Opulentia számára utat nyit a remete ifjúhoz. Álmodt küld rá, de az alvó Joannessel beszélget is. A rétegek határai elmosódnak. Joannes álmában Rómában jár, találkozik elhagyott szüleivel, testvéreivel, consul lesz. Az álmodt valóságnak veszi, de közben a szellemek kérdéseire is válaszol. Jellemző az álombeli consullá-választás utáni részlet:

*Opulentia*: Tandem accipies aliquando tu aurum! Quoties abjectum tibi temere est, et repudiatum? Consul Romanus sine auro esse non potes. *Calybita*: Scio, Sed nescio. *Opulentia*: Accipe, quantum lubet. *Calybita*: Tamen. *Opulentia*: Quid tamen? Magna consulis familia est; auro est alenda. *Calybita*: Ita est. *Opulentia*: Tolle sis ergo hoc aurum. *Calybita*: Date, ubi est? Date...

A keretáttörés itt nagyszerűen kifejezésre jut. Éreztetni már a szaggatott, tördelt stílus, Calybita egy-két szavas válaszai, melyeken látszik, hogy nincs egészen tisztában a

dolgokkal. Csábítás és részben jövőbelátás egyesül, hiszen Calybita majd vissza fog térni Rómába, ha koldusként is. Tehát az álomnak részben igaza van a jövőt illetően, részben azonban nincs. De tulajdonképen ez az álom nem is álom, hanem vízió! Az elmosódottság a kettő között majd minden álomlátást jellemez e kor drámáiban.

Néha még a túlvilág megnyílása, elénktárulása is álomszerű. Az egyik, I. József udvarában előadott zenedrámában (*L'Alboino*, 1707, I. 3.) a sátrában alvó Rosimonda előtt megnyílik az alvilág a Styxxel, háttérben az elyziumi mezőkkel, s megjelenik atyja szelleme, az Alboinótól meggyilkolt Cune-mondo, aki lányát bosszúra tüzeli a zsarnok longobárd király ellen. Az álom átmegy a vízióba, a vízió viszont a reális világ eseményesorozatába kapcsolódik bele.

Arra is van példa, hogy a dráma cselekményét álom zárja le s fejezi be. Ez az eset forog fönn Paul Aler *Joseph a fratribus venditus*ában. Itt a III. főlvonás utolsó jelenetében, Providentia Divina álmában mutatja be Jákob előtt József fölmagasztalását a fáráo udvarában. Az allegorikus személy így a valóban megtörténendő dolgokat és az élő személyek tetteit álommá lényegíti át, s ezáltal elválaszthatatlanul összefűzi a valóság és az illúzió világát.

Kedvelik mint metafizikai hátteret a barokk drámák a varázslatot is, igaz, többnyire negatív értelemben. Ez a kor szabadabb, világosabb jellegére mutat, szemben a 16. század szorongásaival. Főleg a jezsuiták drámáiban a varázsló rendszeren intrikus — mint Avancinusnál a *Pietas victrix* Dymasa, aki Maxentiust a keresztények ellen izgatja, — vagy pedig az intrika eszköze, mint ugyanannak Genovefájában, ahol Golo Damys mágust használja fel levélhamisításra Genovefa nevében. A végtelenség itt is szerepel, de ez negatív végtelenség, a gonosz kozmikus hatalmak, szellemek világa. A csodálatos, irreális mesehangulatot, mely a barokk színházból árad, mindenestre itt is megeljük. A *Pietas victrix* egyik varázsjelenetében (I. 5.) csontvázak láthatók, a föld reng, villámlik, kígyók, gyíkok, tüzetokádó sárkány és más szörnyek repülnek vagy törnek elő a földből, kutyák és baglyok adnak kísérteties hangokat, s feltűnik a vérrel folyó Tiberis. Másutt a pokolból száll füstfelleg föl (III. 4.)

és Rómából Perusiumba viszi a varázslót. Végül azonban Maxentius, vereségén kétségbeesve, megöli őt, tetemét a Tiberisbe dobják. Onnan tűz tör elő, a tritonok és najádok rémülten menekülnek, két Larva jelenik meg és a nyitott Orcusba viszik a hullát, illetve tulajdonképen Dymast (IV. 3, 4, 5.): élet és halál szférája is keveredik itt.

Hasonló varázsjelenetek majd minden jezsuita írónál találhatók. Ez a hangulat, szinte még nagyobb komorsággal jelentkezik Gryphiusnál, ahol a *Cardenio und Celine* mutat be egy ijesztő sötétségű, döbbenetes hangulatú éjjeli varázsjelenetet a temetőben. Az operákból sem hiányzik a varázslat. Így Joachim Beccau *Amadis*ában Melissa varázslónő szerepel. Előttünk áll kertje, allékkal, szökőkútakkal, grottákkal; éjszaka van. Egyszerre világos lesz: a földből virágedények, szökőkútak, szobrok emelkednek ki, és pokolszellemek kíséretében maga Melissa, aki foglyul ejti a kertben tartózkodó Amadist. Később még egy sereg varázsló lép föl. Amadis és Oriana mégis megmenekül, Melissa bosszút esküszik: az igaz szerelem kútjának kertje parancsára palotástul szörnyű barlanggá változik, ahol dörgés és villámlás közepette mindenféle szörnyeteg nyüzsög. Szellemek rabja lesz a boldog pár, végre egy csodás erő kiszabadítja őket: Melissa leszúrja magát.

Enyhébbek Barthold Feindnél Mirtenia varázslatai (*L'amore ammalato*). Inkább meseszerűek, mint démonikusak. Mirtenia is varázslók kíséretében jelenik meg csodás kertjében, amelyet grották, szatírszobrok és szirénektől tartott szökőkutak díszítenek. Szerelmi varázslattal akarja Demetrius herceg kegyeit megnyerni, majd szellemekkel felhőkön át elhozatja az ifjút. Varázshintására ekkor megelevenednek a szobrok és táncot lejtenek, majd a szellemek ismét elragadják Demetriust. Később a királyi palota kertjét változtatja mezei tájjá, ahol levegőben lebegő kastélya látható. Szellemek hoznak egy nagy golyót, kilépnek belőle Flora, Ceres, Bacchus, Vulcanus és amorettek, áriát énekelnek, majd újra elrepülnek.

Pogány mitosz és varázslat jellemző módon összeolvadhat a barokk drámában a keresztény csodás elemmel is. Példa rá Avancinus *Clodoaldusa*. Itt Clodoaldus király egy



vadkant Irminsul isten szobra alatt ejt el. A szobor megszólal, elégtételt követel, a király pedig megvakul. Szemvilágát csak a darab végén történő megtérés után nyeri vissza. A pogány istenség itt sajátos közvetítő a kereszténység felé: a csodás elem különböző fajtái egy síkra helyeződnek át. Hasonló jellegű, de álommotívum és asztrológiai vonatkozások belejátszása révén még bonyolultabb Paul Aler drámájában: *Joseph a fratribus venditus*, József álma (I. 1.), József fáradt és álmra dől. Megjelenik mellette Providentia divina:

Dormies; sed dum sopor  
Ligarit artus, mente non dubia vigil  
Arcana disces, quae tibi pandet *polus*.

Morpheolusok tánca álomba ringatja az ifjút, aki tehát álmodik ugyan, mégis álma nem üres álom, hanem mélyebb vonatkozású, kozmikus értelmű. Megjelenik Sol, Luna és a tizenkét fő csillag: Saturnus, Jupiter, Mars, Lucifer, Mercurius, Virgo, Arcitenens, Aquarius, Perseus, Orion, Arctophylax. Mindegyik megajándékozta Józsefet. Az asztrológiai vonatkozás itt nyilvánvaló, de ezek a csillagok tulajdonképpen antik istenségek is. A részletekből kitűnik ez:

*Mars*: Haec tui dos est animi Josephe,  
Nescias vinci superare mentes:  
Hinc tibi sacrat sua provolutus  
Arma Gradivus.

*Mercurius*: Si cui linguam placet intueri,  
Suavior succo tibi vox hyblaeo.  
Hinc parens Suadae tua ferre jussa  
Promptus anhelat.

Mars a harciasság, Mercurius az ékesszólás szellemét adja tehát az ifjúnak, azt az adományt, amelynek istenei. Viszont istenségük mint csillagkép jelenik meg, azaz átértelmezve az asztrológia világába: ez pedig keresztény vonatkozású, hiszen Providentia divina parancsának engedelmeskedik. Providentia divina másrészt az egészzet álomkép formájában tárja József elé. A csillagok kara hódol az ifjú előtt, majd elfoglalja régi helyét.

*Providentia divina:*

Peracta scena est. Ite stellarum greges;

Hinc inde quaevis pristinas sedes petat.

(Disparent stellae.)

Ezekkel, és az ébredő ifjúhoz intézett szavakkal Providentia az egészzet még a theatrum mundi-eszmekörbe is bekapcsolja. A különféle rétegek közti keret áttörésének, a barokk végtelenbetörés nagyszerű példája ez.

A *polus* kifejezés a végtelenség-misztikának másik ágára is utal, a barokk kozmikára. Ha a kor valamelyik latin drámáját elővesszük, négy szóra találunk benne igen gyakran: *astra, sidera, polus, aether*. A csillagászat föllendülésének kora ez, a Kozmosz kutatásáé, a végtelen világtér átfürkészéséé, de egyúttal a misztikáé is. A csillagok e kor számára a végtelenség várai, és végtelen az éter is. Idehelyezi a barokk fantázia a festészet és színpad vízióit, jelenéseit. Ez az étermisztika a kor keresztény vallásosságát szintén megtermékenyítette. Avancinusnál (*Curae Caesarum* III. 6.) Theodosius császár és Levinus a templomban imádkozik győzelemért a pogány Eugeniussal folytatott harcuk előtt. Mennyei kar kíséretében ekkor megjelenik Szent János és Fülöp, győzelmet jósolva a keresztényeknek, s biztatja őket a kar is:

*Chorus Coelestis:* O nimium dilecte Deo, tibi militat *aether*,

Et conjurati veniunt in proelia venti.

*Levinus:* Audivit *aether* Caesarem. Palmae decus

Jam certa firmant signa.

Nicolaus Vernulaeus *Fritlandus*ában (I. 1.) Genius Austriacus Istenről beszél: *aethereae potens regnator arcis*. A Habsburg-család *genus, cuius triumphis pronus arridet polus*. S megfenyegeti a lázadó Wallensteint, aki *Nec fulminandam credit ex astris facem suo imminere vertici*. — A példák számát szinte korlátlanul lehetne szaporítanunk, hiszen a barokk kezdetei ezen a téren már a 16. század folyamán megindulnak, majd átcsapnak más területekre is. Így a *Pomo d'oro* IV. fölvonásában egy jelenet egyenesen az éterben, a kozmikus világtérben játszódik le. A tűz szférájá-

ban, csillagon jelenik meg Venere, később Astrea és Giunone is csatlakoznak hozzá. (6. kép.) A barokk fantázia itt teljesen elhagyja a földet, és a végtelenbe tör. Az étermisztika ilyen kapcsolódása az antik mitológiával azután a barokkra jellemzően, keresztény szentesítést nyer. Bernardus Pannagl *Romulus*ában a rokonszenvesen jellemzett főhős (Remust sem ő öli meg a darabban, hanem a heves Crescentius, akire azért halál vár!) Vesta templomába megy. Megjelenésére újjáéled a kialudt tűz. Imádkozik az istenekhez, de ez volta-kép nem pogány ima, hanem barokk étermisztika, amely elmondóját a végtelenséghez fűzi a kor megszokott affektivitásával:

Superi! quis animat ignis hoc bustum? emicat  
 Amoeniore nobilis flamma; velut  
 Sublime subsultando, laetitiae daret  
 Nostrae, suaeque signa. Salve de tuo  
 Phoenix renascens cinere! salveto aureis  
 Delapsa flamma sideribus et par tuae  
 Fulgore stirpi. Spiritus nobis redit  
 Animatque pectus ignis aetherei calor.  
 Castae poli coloniae,  
 Flammae virginales,  
 Beatitatis muntiae,  
 Faces augurales:  
 Favente Vesta, lumine  
 Jugi nos fovete;  
 Ceptos labores omine  
 Laeto promovete! (III. 6.)

Az áriaként énekelt rímes versek az egész jelenetet egyúttal a zene világába kapcsolják, s ezzel fokozzák a végtelenség hangulatát. Étermisztika, tűzvarázs, zene, vallásos hódolat egybefolyik, úgy amint egybefolyik a barokkban racionalitás és irracionalitás. A végtelenbenyúlás, a sajátos lebegés reális és irreális közt mind csak arra szolgál, hogy a racionalitásnak irracionális hátteret adjon.

A barokk-korszakot úgy tekintik filozófiatörténeti szempontból, mint a racionalizmus kezdetét. Ez csak részben áll. A racionális elem nagy szerepet játszik ugyan benne: utal erre például az udvari etosz területén Günther

Müller,<sup>18a</sup> de mögötte mindig ott az irracionális háttér. Nevezhetnők e szemléletet „irracionális“ racionalizmusnak (lényegében már a skolasztika is az!), szembeállítva a 18. század második felének „tisztá“ racionalizmusával. Még világosabban mutatja ennek mivoltát Palafox már idézett műve. A pásztor megérkezik az üdvösség megismerésének palotájába és az úrnő, *Erkenntniß des Heyls* elé járul. Trónusa mellett ülnek *Vernunfft* és *Weisheit*. Beszélgetésük után kísérője, *Klarheit*, fölvilágosítja a pászort mibenlétükről: *die Vernunfft berathschlagt, untersucht und zweifelt selbst, ob sie dasjenige wisse, was sie weiß, öfters, da sie meint, sie wisse etwas, so ist ihr das meiste verborgen; die Weisheit hingegen weiß dasjenige zu lieben, und demselben zu folgen, was billich und recht ist.*<sup>19</sup> Ezt követi *Weisheit* lényegének hosszabb magyarázata, majd annak kifejtése, hogy a *Vernunfft* számára szükséges a természetes ész lámpása és a természetfölötti fényesség tükre: így juthat csak ismeretekre; utálja az iskolás szillogistákat, akik a világi kevélység palotájában laknak. Az ő célja az ítélet. Szembenáll így az értelem és a bölcsesség, a *ratio* és a *sophia*. Az előbbi emberibb, földibb: bár, ha igazi ítélethez akar jutni, neki is szüksége van a természetfölöttire. Tökéletesebb a *sophia*, amely az irracionalitást is magában foglalja, egyúttal etikai vonatkozású. Ez a barokk igazi ideálja. Racionalizmus helyett inkább szofizmusról beszélhetnénk e korban. Természetesen nem szabad a görög szofisztikára gondolnunk. Comenius ideálja, a *pansophia* adja meg e szónak ideális értelmezését: a természetesnek és természetfölöttinek, racionálisnak és irracionálisnak vagy még inkább transzracionálisnak foglalatja. Ezt fejezi ki Leibniz univerzális harmóniája: az isteni ősmonasz a *sphaera infinita*, amely a végtelenbe táguló gömbhöz hasonlít, s minden monasznak van ilyen végtelenbe nyúló szférája, ha torzabb formában is. Isten műve a *mathesis divina*: ez által épül föl a világ.<sup>20</sup>

<sup>18a</sup> Günther Müller: *Höfische Kultur der Barockzeit*. (Naumann-Müller: *Höfische Kultur*. Halle, 1929.) 112. kk.

<sup>19</sup> Palafox: 47.

<sup>20</sup> D. Mahnke: *Der Zeitgeist des Barock*. Zeitschrift für dt. Kulturphilosophie. 1936. 95. kk.

Univerzális dinamika: ez a rendszer célja, s ez teszi a barokkot a legmélyebb értelemben természetessé, az igazi természetszemlélet ideáljává, amire később a német romantika is törekedett.

A kettőt nem is lehet egymástól elválasztani. Ma racionalizmuson általában hideg, száraz, merev rendszert értünk. Elfelejtjük azonban, hogy a lényeg nem ez, hanem a világo sság, a nagy összefüggések megvilágosodása, föltárása! Végeredményben a misztika is ide vezet. A sötétség, homály csak a misztikus út első és részben közbenső állomása, de utána bekövetkezik a megvilágosodás, sőt fölvilágosodás fokozata is, amikor a világlényeg tisztán, világosan áll a lélek előtt. A világo sság, fény nemcsak a filozófiai fölvilágosodásnak, de a misztikának is élménye. A misztikának is megvan a maga racionalitása (Eckhart mester!). A tiszta irracionálizmus végelemzésben mindennek tagadását jelenti, tiszta szkepszist. Ezen az alapon pedig misztika sem keletkezhetik. Viszont a fölvilágosodásnak, a racionalizmusnak is megvan a maga misztikája (Descartes!). Igazi racionalizmus és igazi misztika nyilván végső fokon egybeesnek. Az intuitív racionalizmus csak az intellektualista racionalizmussal áll szemben. Ez az intellektualizmus pedig valóban halott és merev rendszer, míg az igazi, az intuitív racionalizmus a sophia, melyet végelemzésben Descartes, Leibniz és az egész barokk tanít.

A sophia egybefűzi a „racionális“ mechanikát az „iracionális“ dinamikával, a misztikát a mechanizmussal. Még az antik mitológiát is ilyenirányú átértelmezésen szűrik keresztül. Nicolò Minato zenedrámájában (*Il fuoco eterno*) Vesta így aposztrofálja Giovet és az isteneket:

Motor del Tutto; e Voi Seconde Cause,  
Che dal sovrano Destino  
Essequite il voler, miei Voti udite. (II. 10.)

Hasonló szavakat használ imájában Claudia is:

Odi i Voti del mio Core,  
O Rettor de l'alto Regno!  
Dona il moto à questo Legno,  
Dio, ch' immoto,

Sei del tutto il gran Motore.  
 O Rettor de l'alto Regno,  
 Odi i Voti del mio Core! (II. 18.)

Jupiter tehát ebben az értelmezésben voltaképen a monotheizmus Istene, aki végtelen s akitől minden ered, aki a *gran motore*, a *primum movens*. A többi isten csak „másodikok“, természeti erők képviselője. Az antik vallás így átfogalmazódik a 17. század keresztény nyelvére, s racionálissá lesz, de egyúttal misztikus is. A két elem egybetartozása ütközik ki ott, amikor a III. fölvonás 15. jelenetében Claudia kristálylencsével, tehát „természetes“ úton gyújtja meg a kialudt Vesta-tüzet, de ez a racionális aktus is csak Vesta segítségével, tehát isteni erővel sikerül. A három másik papnő, Amata, Polinia és Minutia lencséje alatt nem lobban föl a láng, viszont Claudia fölött Apollo és Vesta jelenik meg, s így gyullad meg a fáklya, egyben racionális és irracionális módon.

Az irracionálisnak és racionálisnak hasonló harmóniája a barokk színpad is. A dekoráció a szigorú perspektíva szabályai szerint épül föl, tehát racionális elv alapján: a kulisszák szimmetrikusak, másrészt telve vannak irracionálitással, mozgalmas, dekoratív ornamentikával, s hosszú soraik a végtelenbe nyúlnak. Köztük játszódnak le a víziók, csodás jelenetek, az egész pedig mozgalmasság élteti. Ma szinte paradoxnak látszik a racionalitás és irracionálitás ilyen elegyítése, de éppen ebben áll a barokk lényege. Ilyen Bach zenéje is és ilyen Leibniz, sőt végelemzésben Descartes bölcselete. A perspektivikus díszletek így romantikus hatást keltenek.

Két nagy családi névhez fűződik a középeurópai barokk színpad legnagyobb fénye: a *Burnacini*akhoz és a *Galli-Bibienä*khöz. Az első közül Lodovico, az utóbbiakból Antonio emelkedik ki. Mindkettő más-más elveket képvisel. Lodovico az igazi barokk művész. Működése I. Lipót és I. József uralkodására esik. Díszleteit perspektivikusan konstruálja meg, de telíti mozgalmassággal és hatalmas távlatokat ad. Antonio Galli-Bibiena rendszere ezzel szemben inkább rokkó: látszólag kevésbé kötött, hisz a ferde szín-

padtengelyt alkalmazza, s a díszleteket keresztbeállítja. Így magasabb és első pillantásra változatosabb tereket nyer. Ezért nevezi Paul Zucker stílusát romantikusnak, szubjektívnek,<sup>21</sup> holott alapjában ez a klasszicisztikusabb; kevesebb színváltozásával föladja a mozgalmasságot és föladja a végtelen távlatokat. Kevesebb a jelenés is. Megszűnik a racionálisnak és irracionálisnak az a csodás összejátszása, amely az első stílust jellemezte (Burnacini-stílusnak nevezhetnők, bár nem ő egyetlen képviselője), s amely épp a barokk érzéstartalmat teszi. Egyes elemek, így gótikus architektúra-részletek a Bibienáknál utalnak csupán előre a romantikára. Téves nyomon jár Gregor is, amikor a Bibienaszínpad kialakulását a vándorkomédiások színpadának tulajdonítja.<sup>22</sup> Mintha ezek a csak szórakoztatásra használt és eléggé lenézett emberek befolyásolhatták volna a Habsburg-udvar művészeit! Nézetünk szerint itt a barokk architektúra-festészet hatását kell keresnünk, elsősorban Németalföldét. Ott vannak például Paul Vredemann de Vries vagy Emmanuel Witte architektúra-képei, amelyek mintául szolgálhattak a díszes színpadi fantáziáknak; festettek ilyeneket olaszok is. Az architektónikus keretben lejátszódó jelenetek többnyire a ferde elrendezést mutatják. Ez a ferde elrendezés már a színpadon történő fölbukkanásakor a rokokó-klasszicizmus jele: ennek a világnak Metastasio a költője, aki ugyan sokban folytatja a barokk tradíciót, sőt sok tekintetben jellemzően barokk, de például már elhagyja a túlvilági jelenéseket; ezeket egyébként a Bibienák színpadán nehezen is lehetne keresztülvinni.

A kor kezd közeledni a tiszta racionalizmus felé. Ahol még teljesen eleven a barokk tradíció, ott jobban ragaszkodnak az irracionális-racionális egység művészetéhez, a Burnacini-stílushoz. A 18. század nagy ünnepi játékeinál rendszerint keverik a két stílust és egyes jelenetek díszleteit a perspektivikus, másokét a ferde elrendezés szerint készítik el; így a bécsi *Angelica vincitrice d' Alcina* és a prágai *Cos-*

<sup>21</sup> Zucker: Die Theaterdekoration des Barock, 21. kk.

<sup>22</sup> Joseph Gregor: Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration. Wien, 1925. 85. kk.

*tanza e fortezza előadásánál.* Sőt még 1747-ből is akadunk ilyen nyomokra. Az ezévi braunschweigi *Antoninus Commodus* a következő jeleneteket mutatja:

I. 1. Eine Gasse in Rom bey Nacht mit Triumph-Bogen, und illuminirten Piramiden, wo Publius auf einem Wagen mit zwei Elephanten seinen Einzug hält, nebst zwei Gefängis—Thürmen. 2. Ein Kayserlicher Saal, woran unterschiedliche Gemächer stossen, woselbst Antonius Assemblée hält. 3. Das Capitolium voller Leichen, woselbst Antoninus in Jupiters Gestalt auf einem Adler erscheint. 4. Der Berg Aventinus an dessen Fuß die Tyber fleust. II. 5. Eine Bibliothec an des Antoninus Gemächern. 6. Eine bergigte Gegend mit finstern Hölen. 7. Ein Kayserlicher Saal mit den Statuen der vorigen Kayser. III. 8. Ein Vorhoff wo ein Theatrum aufgebauet ist, welches der Venus prächtigen Pallast vorstellet. 9 Ein Gemach mit einen Alvocon worin ein Bette. 10. Ein grosser Saal mit Treppen zu des Publius Krönung ausgeziert.

A tíz kép közül csak a 2., 5. és 8. kétségtelenül Galli-Bibiena-stílusú. Ez a stílus teszi ugyanis csak lehetővé az egymáshoz csatlakozó helyiségek ilyen ábrázolását. Burnacini-stílusuk ezzel szemben 1, 3, 7, 8. és 9. Az elsőnél erre vall az utca, diadalívvel és két toronnyal. A 3. képnél Antoninus istenként történő megjelenése követeli a perspektivikus rendszert a gépezetet eltakaró szofittákkal. A 7. képnél a császárszobrok említése utal erre: a barokk az ilyen szoborsorozatot mindig perspektivikusan, utca- vagy hídszerűen állította föl, még belső terekben is. Ilyen elrendezést mutatnak egyébként a bécsi operák hasonló jelenetei: így a *Pomo d'oro* prologusa, amelynek színhelye: Teatro della Gloria Austriaca. A színen oldalt itt is császárszobrok állnak, perspektivikusan egymás mellett. Nagyon valószínűtlen, hogy Braunschweigben ne hasonló lett volna az elrendezés. — Nehéz másképp elképzelni a 8. képet is. Itt a színpad első része (Vorderbühne) lehetett az udvar, a Hinterbühne pedig színpad a színpadon (tipikusan barokk elgondolás!), Venus palotája. Már a látási viszonyokra való tekintettel is ilyen megoldást kellett választani! Ezt a Burnacini-féle megoldást követeli a 9. kép is. Utal erre Paul Dekker *Fürstlicher Baumeisterjének* egyik képe, amely szintén fejedelmi ágyat ábrázol, díszes terem hátsó, kápolnaszerűen kiképezett alkóvjában. Az elrendezés tisztára perspektivikus: kulisszaszerű oszlop- és pillérsorok visznek a mélybe. Ha-





5. kép. A brühli kastély templomának szentélye. A főoltáron itt is megfigyelhető a theatrum-sacrum-szerű elrendezés, középmagasságban pedig látható az eltávolítható, ablakszerű tükör, előtte az Eucharisztia galambja.



sonló rendszert követett valószínűleg a braunschweigi rendező is. — Nehezebb a 4, 5, 10. kép stílustörténeti elhelyezése. Az Aventinus alatt folyó Tiberis, a hegyvidék barlangjai, a koronázási díszterem mindkét stílusban könnyen ábrázolhatók. Minthogy a 18. század közepén járunk, itt talán a Bibiena-stílust tehetjük föl, de ez fölötte bizonytalan. A másik eshetőség sincs kizárva. Tény, hogy az egész operában a két stílus keverésével találkozunk.

A Burnacini-stílus korántsem volt olyan merev, amilyenek modern színháztörténészek tartják! A perspektíva elve nem követelt teljes szimmetriát, a barokk racionális-irracionális egységen belül elég nagy mozgási szabadságot engedett a művésznek. A drezdai *Camillo generoso* (1693), vagy a bécsi *Il fuoco eterno* (Minato, 1674) színpadi képein gyakran különböző a két oldal kivitelezése: ez is mutatja, mennyire irracionális a barokk racionalizmus. A színpad, melyen a végtelenbe kinyúló cselekmény játszódik, így mozgalmassá válik.

Ez a mozgalmasság, a barokk dráma másik stílusjegye, már a sűrű színváltozásban is kifejezésre jut. Nem ritkák a drámák hűsznál több változással. Hogy a barokk ember megkövetelte ezt, mutatja, hogy valósággal ezzel csalogatták a színházba. A szövegekönyvek még a szöveg, sőt a szereposztás előtt közlik a szín változásait, azért, hogy ezzel fölingereljék a közönség kíváncsiságát. Nemcsak az opera jár el így, hanem gyakran az irodalmi igényű dráma is. Így Hallmann *Adelheideje* előtt bevezetésként közli a színváltozásokat.

Verwandlungen des Schauplatzes:

In der Ersten Abhandlung.

Ein Königlicher Burgplatz in Meiland nebst einen prächtigen Triumphs-Bogen.

Ein lustiges Ufer mit Zedern nebst einem altem Thurme an dem Schiffreichen Fluss Benacus.

Ein Königliches Zimmer.

Ein Gebirge nebst einer Schäfferhütten nahe an dem Flusse, und mit einer abscheulichen Höle im hinaussehen, welche den Weg in ein Königliches Bergwerck zeigt.

Ein erleuchtetes Königliches Bergwerck.

## In der Andern Abhandlung,

Ein Feld befeuchtet von einem kleinen Ausgange des Flusses Benacus.

Eine weite und grosse Strasse in der Stadt nahe beym Königlichen Pallast.

Ein abscheuliches Gefängnüß.

## In der Dritten Abhandlung.

Ein Königlicher Lustgarten

Ein Vorhoff des Königlichen Gefängnüesses.

Ein Waffen-Saal des Hanno in Canossa.

Ez kellett a barokk fantáziának, ez a nagy pompa, gazdagság, fény, ragyogás; díszes termék, fantasztikus tájak, kertek, folyók, börtönök váltakozása, mozgalmas egymásutánja. Ez jelentkezik Hallmann *Heraclius*ában, ez élteti az operát és jezsuitadramát. Hogy mennyire ezt követelte a korizlás, mutatja Alberto Vimina operája: *La gara* (Bécs, 1652). A szövegeknyv itt valósággal *Festbuch*, s bőven leírja a külsőségeket, a színi kiállítást, dekorációkat. Közben pedig ismételtlen megjegyzi, mennyire gyönyörűségét lelta a közönség a hirtelen színváltozásokban, amelyeknek boszorkányos gyorsasága alig éreztette az átmenetet, s így az illúzió teljes volt. Helyegységről természetesen szó sem lehet: ez ép a mozgalmasságot csökkentette volna. Érezhető ez a kölni jezsuitáknál, Paul Alernél. Őt már megérintette a francia „klasszicizmus“ szele. A *Bertulfus a Sultano captus* előszavában ünnepélyesen kijelenti:

— „Ego, ut Poëtice res tota pertractetur, et leges Dramatum, ac praecipue unitas loci et temporis, observentur, eandem hoc modo ordinavi.“

Ellentétes volna ez a középeurópai barokk szellemével, ezért Aler nem is ragaszkodik szigorúan hozzá. Bertulfusa is megköveteli a színváltozást. Legalább négy színre okvetlenül szükség van: börtönre, szultáni trónteremre, kikötőre, a Praefectus Carceris szobájára. Nincs kizárva, hogy több is volt. A helyegység itt nem jelent mást, mint Gryphiusnál: a színek ugyanazon városban vannak. A hirhedt hármás egysége átvétele ezek szerint még Alernél is tisztán külsőleges valami: inkább szép frázis, mint valóság. A barokk szellemmel szemben tökéletes ellentmondásra nyilván nem kapható.

Ez az ízlés már a díszletek kivitelezésével kezdődik. Egyszerűség helyett a pompa uralkodik: patétikus nagyvonalúság és a mellett dekoratív gazdagság a részletekben: dísztermek, szobrokkal, oszlopokkal, fűzerekkel. Fantasztikus gazdagság érhető így el. Példa rá B. Feind *Lucretiája*:

— „Der Schau-Platz verwandelt sich vornen in ein Satyrisches Grotten-Gemach mit Cascaden, Muschel-Becken, Statuen von Tritons, Wasser-Strahlen und anderen Lustbarkeiten ausgezieret. Zu hinterst zeigt sich der illuminierte Pallast der Fluß-Göttin Albula.“ (IV. 5.)

Mindezek a díszítőelemek azonban nem külön-külön a maguk plaszticitásában hatnak, hanem festői vibrálást, nyugtalanságot visznek az egész képbe. S jellemző módon szerepel a víz is: tudjuk, mily nagy szerepe van ennek a barokk kertművészetben.<sup>23</sup> A kor színpadművészete színre viszi a vizet is: a szökőkutak valóban működtek! Az efféle fantasztikus scenéria igen gyakori. — Gazdag mozgalmassággal telítik a belső tereket, termeket is. A drezdai Camillo generoso képei szépen mutatják ezt, nemkülönben a bécsi operailusztrációk. (7. kép.) Ahol a díszítés egyszerűbb, mint a *Pietas vietrix* díszleteinél, ott viszont az architektonikus tagok nagyvonalú mozgalmassága érvényesül.<sup>24</sup> Általában mégis az ornamentika teng túl. Balusztrádok és erkélyek ékesítik Antiochus királyi palotájának szobáját, (B. Feind: *L'amore ammalato* II. 1.), dús oszlopsorok Tarquinius udvarát (Feind: *Die Kleinmühtige Selbst-Mörderin Lucretia*). Még a szabadtéri jelenetek kivitelezése is ilyen:

— „Ein lustiges, mit vergüldeten Statuen und andern Ornaten gezieres Refier an der Käyserlichen Menagerie, woselbst ein grosser Teich mit vielen Schiffen zu sehen, in welchem der Käyser mit der gantzen Hofstatt fischet.“ (Feind: *Die Römische Unruhe* II. 9.)

A dekoratív mozgalmasság mellett éreztetni tudja a barokk díszlet a kozmikus mozgalmasságot is. A barokkot szeretik mesterkéltné pásztorjátéknak, szobakultúrájának tartani, közben azonban elfelejtik nagyfokú természetességét. Épen festőiségének következménye ez a természetesség. A barokkba beleárad a természet: nem a klasszicisztikus *natura*

<sup>23</sup> Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. München, 1923.

<sup>24</sup> A *Camillo generoso* egy díszletét Schiedermayr, a *Pietas vietrix*ét Nagl—Zeidler és Nadler közölte.

*scelta*, az idealizált természet, hanem a Kozmosz dinamiz-  
musa: sziklák, fák rengetegek. Az őserdő a barokk lélek  
igazi ekvivalense a természet világában, az őstermészet,  
amely magában hordozza ugyan a természettörvények racion-  
alitását, mégis egyúttal irracionális. Mutatja ezt a barokk  
festészet is: a németalföldi tájképmesterek, Ruysdael, vagy  
J. de Momper, akinek a kölni Wallraf—Richartz-múzeumban  
őrzött képei kitűnően érzékeltetik ezt a dinamikus természet-  
látást. Ilyen kozmikus dinamizmus vezeti be Postel *Iphige-  
niáját*:

— „Der Schau-Platz stellet vor einen offenen Saal, durch welchen  
man bey Nacht von hinten den gestirnten Himmel siehet, darüber wie  
in Sturm zuweilen finstere Wolken ziehen.“ (I. 1.)

Az éjszaka, a viharban átvonuló fellegek titokzatos han-  
gulatot árasztanak. Kedveli ez a fantázia a vad tájakat, ahol  
dráma és természet mozgalmassága egymást értelmezi és  
erősíti.

— „Eine Einöde mit einer Höhle an einem Flusse, an dessen Ufer  
unterschiedene Todten-Cörper nebst einem erwürgten Tyger liegen, in  
der Abend-Dämmerung die prächtige Stadt Pegu in der Ferne.“ (J.  
Beccau: *Blutiges doch muthiges Pegu, Oder Banise*, Erster Theil. I. 1.)

A világitási effektus (alkonyat) is növeli e jelenet hatá-  
sát. Ebbe a keretbe méltóan illeszkedik be Balacin dühön-  
gése a zsarnok Chaumigrem ellen. — Kedvelt a szikladeko-  
ráció. Egész sziklába vájt színházakat találunk a barokk-  
korban: német földön a legkiválóbb a salzburgi, ahol a 17.  
század folyamán operákat adtak elő, ma pedig az ünnepi  
játékok keretében Goethe Faustját. A színpadon is gyakori  
a sziklás táj, így ugyancsak Beccaunál:

— „Das Hinter-Theatrum zeiget ein ungeheures Gebürge und hohe  
Klippen, so an verschiedenen Orten mit Schildwachen besetzt sind, bey  
aufgehender Sonnen. Vorne siehet man das Aßyrische Lager mit dem  
prächtigen Gezelt des Holofernis.“ (*L'amor insanguinato*, III. 1.)

A jezsuitadráma számos jelenete is ilyen sziklás tájakon  
játszódik (Avancinus: *Genovefa, Clodoaldus*). Csak a be-  
szélt drámáknál nincsenek részletes színi utasítások, így itt  
a rekonstrukció nehezebb, annál inkább, mert a képekkel  
díszített szövegek száma elenyészően csekély. Ezért az operát  
kell e ponton előtérbe helyeznünk, és belőle kiindulva a

barokk színpadi stílust megközelítenünk. A vad szikladekoráció szinte romantikus méreteket ölthet:

— „Eine rauhe bergichte Gegend in einem finstern Thal des Ferentiner-Waldes, woselbst ein Fluß von dem obersten Joch einer gähen Stein-Klippe mit grossem Getöse herunter stürzt.“ (Feind: *Lucretia*. III. 4.)

Hasonló környezetben játszódik le Sbarra *Pomo d'oro*-jában Aurindo öngyilkossági kísérlete, aki a rohanó habokba akarja magát vetni, de Momo megmenti. A vadregényes környezet nem idegen a barokk ember számára, amint azt sokáig gondolták. Már az előző fejezetben bizonyítottuk ezt egy Pannagl-idézzettel, de fölhozható Bidermann *Macarius Romanusa* is, aki valósággal elragadtatott szavakban tör ki, amikor megpillantja a sziklabarlangot, remetesége helyét:

Et eccum! ut limpidus fluit liquor  
Humili saxeto! hic indicatus est locus.  
En etiam antrum! o non dubium mihi domicilium.  
Hic inquilinus ero. Hic aetatem omnem exigam. (IV. 1.)

Hasonló természetrajongás mutatkozik Avancinus remeteéletet élő Genovefájának szavaiban. Mindez élénken mutatja, mennyire élvezhette a barokk ember ezeket a tájakat nemcsak képen, de a színpadon is, és hogy — beleértve a belső terek díszítését — mennyire megkövetelte a díszletek festői mozgalmasságát.

A mozgalmasságot növeli a díszletek gyors változása is. Szinte hihetetlen, mily fejlett technikai eszközökkel rendelkezett a barokk színház ezen a téren. Vimina *La Garajának* leírója nem győz ismételtlen csodálkozásának, sőt elragadtatásának kifejezést adni a jelenetek szinte váratlan átalakulása miatt. Ezt a célt szolgálja a színpad két részre osztása, s erre vall a gyakori előírás:

— „Der Schauplatz öffnet sich, der Schauplatz schließt sich.“

Már a varázslattal kapcsolatban beszéltünk ily meglepő színváltozásokról. Ilyen Gryphius *Cardeniojának* híres jelenete, amikor a díszkertből pusztaság lesz, Olympia szelleméből csontváz. Vagy a weissenfelsi Cecrops egyik jelenete (II. 2.), mikor Aglaure szavára kinyílik az irígység barlangja. — A váratlan isten- és szellemjelenések is erősítik az e fajta mozgalmasságot. Nagyszerű színi hatások érhetők

így el. Sbarra *Pomo d'oro*jában például a tengerparton vagyunk. Hirtelen megnyílik a föld, és megjelenik egy hatalmas, az egész színpadot betöltő szörnyfej, amelynek száján belátni az alvilági folyamba, rajta Caronte bárkájával, hátul pedig ott lángol Dite pokoli városa. Caronte panasza és vitája Aletto, Tesifone és Megera furiákkal következik most; végül hasonló váratlansággal bezárul és elsüllyed a jelenet a föld mélyében, helyén pedig újra láthatóvá válik a tengerpart és a habok között Paride hajója (II. 5—9.).

Wagner Siegfriedjét juttatja eszünkbe Joachim Beccau *Amadis*ának egy nagyszerű jelenete, amely magávalragadó patoszában mindennél hívebben tükrözteti vissza a barokk fantáziát.

— „Der Schau-Platz stellet vor den bezauberten Thurm, in welchem Oriane gefangen sitzt; forne her ist ein brennender Schlund, der viele Flammen auswirfft, und denen Herzunahenden den Eingang verwehret.“ (I. 7.)

Jön Amadis, azonban nem rémül meg, sőt héroikus szenvedéllyel a tűzbe veti magát, előrehatolva Oriane tornyáig:

Rase, tobe, wüthe,  
Grauser Schlund! und spritze Feuer.  
Zeige tausend Ungeheuer,  
Aller Zaubrer Raserey  
Macht nicht mein Gemüthe  
Orianen ungetreu.  
Grauser Schlund!  
Rase, tobe, wüthe!

Eljut a toronyhoz és ekkor:

— „Bey dem Schalle einer sanfften Symphonie fällt die flammende Höhle zu. Der Schau-Platz wird gantz finster bey Donner und Blitz, biß er sich bey Ankunfft der Oriane wieder ausheitert, welche umgeben mit bezauberten Cavalliers und Dames auftritt, da sich der Schauptatz in eine angenehme Collonade verwandelt.“

A nagyszerű, szemet és lélekzetet elállító mozgalmasság és az idill, a patosz és harmónia egymásbajátszása, a beleáradó lágy zene az egész jelenetet a barokk ízlés tipikus képviselőjévé teszi. S itt a színpadi kép és színváltozás mozgalmasságához a drámai hős mozgalmassága, szenvedélye is hozzájárul.

Ez a kapcsolat mutatkozik a *Camillo generoso* második



jelenetében. Az első az Olympos ragyogó világát ábrázolta, ahol a dicsőség temploma előtt allegóriák hódoltak. Hirtelen változik a szín: megjelenik Róma, a Tevere hídja, éjszaka, fáklyafény: a rómaiak küzdenek a gallokkal. A híd beszakad, sokan a vízbe esnek. Az olymposi pompa után Rubens amazoncsatájának párja! A nagy mozgalmasság ilyen hirtelen megjelenítése is a barokk dinamika kifejezője. Általában kedvelik a mozgalmas események színrevitelét. Nagy szerep jut a harci jeleneteknek. A *Camillo*ban még kettőt találunk: egy éjjeli rohamot a Campidoglio ellen, amikor is a rómaiak visszaverik a hegy szikláira kapaszkodó gallokat (II. 26.). Egész arzenál szerepel ebben a jelenetben: ostromgépek, létrák, fegyverek. A látványosság a lehető legnagyobb. A másik a végén játszódik le (III. 16—17.). Brenno kihívhatja a Campidoglio elé Manliot és választás elé állítja: vagy földadja Rómát, vagy pedig a gallok megölik foglyaikat, s Emilia, Giunio, Silla, Domizio halálukat lelik. Manlio lelkiállapota kétségbejítő: egyik oldalon barátság és szerelem, másikon a haza képe küzd benne. Ekkor hirtelen sorsfordulat áll be. Camillo, Clodione és Arunte váratlanul megtámadja és legyőzi a gallokat. A két fél ezután békét köt és az opera általános kiengeszteléssel végződik. — A barokk dráma kedveli ezeket a sorsfordulatokat, ép a bennük rejlő dinamizmus miatt, főleg ilyen látványos, mozgalmas jelenetekkel kombinálva.

Néha egész játékos jelenetek mennek át mozgalmaságba, így Hallmann *Adelheide*jében (I. 20.), ahol a bányászok tánca után füst, villámlás és dörgés közepette fölrobantják a bányát, s ezzel meg is változik a szín. Stampiglia *Gajo Gracco*jában a capitoliumi áldozati szertartás megy át harci jelenetbe. Opimio konzul áldozatot mutat be Astrea oltárán, papok, szenátorok, szolgák, ijászok, és a nép jelenlétében. Ének és tánc kíséretében elővezetik az áldozati állatokat. Opimio szét akarja tépni és el akarja égetni a gyűlölt Cajo Gracco törvényeit. Aquilio, az ijászok parancsnoka már kezében tartja a tekerceset: Fulvio azonban kiragadja kezéből. Harc tör ki a két fél közt, melynek villámlás és zápor vet véget (I. 7.).

Elemi csapások, természeti jelenetek is emelik a mozgalmasságot. Avancinus *Sosa Naufragus*ában színreveszi a hajótörést. A *Pomo d'oroban* is tengeri vihar fenyegeti Paride hajóját, míglen Venere kérésére megjelenik tritonfogátán Nettuno és lecsöndesíti a háborgó habokat. Idetartozik a tűzvész ábrázolása, amire Hallmann *Heracliusa* példa. Itt a tengerparton álló torony, amelyben a volt bizánci császárt, Mauritiust őrzik, borul lángokba: az aggastyán azonban a tengerbe ugrik és úgy menekül.

Idetartozik a barokk naturalizmus, amely a drámákban igen erős. A naturalizmus halmozására jó példa a vándorszínpad Shakespeare-átdolgozása, így a *Titus Andronicus*, vagy a *Hamlet* zárójelenete. Előbbi csak úgy hemzseg a borzalmaktól: anyja parancsára megöli Helicates Andronica férjét, majd a császárné liheg bosszút. Titus Andronicus kezét levágják, ugyanez a sors éri a megbecstelenített Andronicát, akinek nyelvét is kitépik. Színrehozzák Andronicus két fiának levágott fejét. Morian megöl egy agg nőt, majd saját újszülött gyermekét is. Az öreg Titus később átmetszi egy edény fölött lánya megbecstelenítőinek, Helicatesnek és Sophronusnak nyakát, testüket összedarabolja, és belőlük pástétomot sütve a császárnak küldi. A thyestesi lakománál minden kiderül. Titus leszúrja lányát, majd a császárnét, a császár Titust, Vespasianus pedig a császárt. A *Hamlet* befejező jelenetében pedig Hamlet és Leonhardus párbajoznak, ez mérgezett dárdával megsebzí a királyfit, az kikapja Leonhardus kezéből és vele megöli őt. A királyné tévedésből a Hamletnek készített mérgezett borból iszik, Hamlet pedig, miután leszúrta a királyt és Phantasust, az udvari bolondot, sebébe hal.

Kedveli a naturalizmust a jezsuitadráma is. Sokszor meglepően drasztikus jelenetekkel találkozunk. Nem csoda ez a barokkban, amikor a legnagyobb festők is örömeiket lelik az ilyen témákban (Rubens: Juno és Argus!). Bidermann *Josaphatus*ában ilyen a királyfi találkozása egy vakkal. A drasztikum itt szavakban is kifejezésre jut:

— „*Josaphatus*: Miserum! quale istuc est oculorum monstrum? Horor est. Eminus consiste. Ne tu huc prope... Hem prominentes foede oculos! non oculos! Quis infortunio hoc te infelix mactavit? *Cae-*

*cus: Ridicula prope. In joco et ludo, pulvisculi de sabulo cum incidissent; rubere primum oculorum orbis; mox intumescere caeperunt, dein manare, ac fluere: postremo aeternam in noctem coire.*" (II. 6.)

Ez a naturalizmus, a vájkálás a betegség tüneteiben, a kóros pusztulásban, az utálatosban még borzalmasabb, mint az előbbi gyilkosságsorozatok. Hasonlóan szennyben és nyomorban jelenik meg Josaphatus előtt Senex is, s az ellentétet csak növeli, hogy az ifjú mindezt az elzárt udvari élet epikurosi kertje után látja. Ilyen a betegség leírása Bidermann *Cenodoxus*ában, vagy Chach Abbas szörnyűségeinek ecsetelése Gryphiusnál. Gryphius és az iskoladráma is néha csak leírja a szörnyűségeket, sokszor azonban minden színrekerül. Példa rá Catharina von Georgien máglyahalála vagy Hallmann *Sophiá*jában Fides, Spes és Charitas kínszája. A passio ábrázolása kiváló alkalom a naturalizmus kifejtésére, például az öngyilkos Júdás halála: belei kilógnak, teste fölpuffad. Dedekind és Rosner egyaránt ábrázolja ezt. P. Ferdinand Rosner, az oberammergaui *Bitteres Leyden* szerzője, bőven él a naturalizmussal. Krisztust nyílt színen gúnyolják, ütik, szúrják, ráköpnek, haját és szakállát tépik, majd megostorozzák (III. 10. és VI. 3.). Azután fejébe nyomják a töviskoronát: a vér arcába csurog. Cacus ekkor ráköp.

*Alle: Durchleuchtigst, hochgelehrter tropf,  
Großmächtigster pifflskopf.  
Empfehlen uns ganz oberthänig,  
Herr Oxen Gott, herr Narren König.* (VI. 4.)

Hasonlóan folyik le a golgothai út és a keresztrefeszítés. Nem szabad az ilyenben a kegyelet hiányát látnunk, csupán a korizlés kifejezését. Hasonló a csíksomlyói misztériumokban is a naturalizmus nyelvi kifejeződése:

*Annas: Itt vagy ravasz álnok, te nép háborító,  
Had ell, meg fizetünk, te részeges kancsó.* (1759. II. 3.)

Naturalista színek fölvezetésére alkalmasak a pokoljelenetek. A *Pomo d'oro* jeleneteinek egyrésze itt játszódik, hasonlóan Dedekindnél, főleg a *Stern aus Jakob* című dalművében, ahol Forneus, Oberas és Forcas ördögök a gyermek Jézus vesztét határozzák el. A pokolnaturalizmus igen erős az 1646-os *Comicotragédiában*, ahol Pluto kiadja a parancsot Dives megkínzására:

Elsőben is néki tólják ki a szemét,  
 No rontsátok össze már minden tetemét,  
 Liggassátok által ti mind a tíz körmét,  
 Hadd emlegesse meg világi örömét.  
 Egészen ő róla bőrét levonjátok,  
 Gyengén tartott testét épen bésózzátok,  
 Álnok s csalárd szívét általnyársaljátok,  
 Talpig sarátnakba őtet takarjátok.  
 Hamar metéljétek el mind orrát s fülét,  
 (Igy jár az, valaki az Isten ellen vét)  
 Eggyenként szedjétek ki a szeme szórét,  
 Olajban rántsátok meg a feje bőrét.  
 Eggyfelől eggyitek karjait megtörje,  
 Másfelől a mástok őtet pofon verje,  
 A többitek néki szárát fűrészelje,  
 Ő testét metélni senki ne restelje. (III. 2.)

A mozgalmasság ilyen naturalisztikus kivitele a barokkban a későgótika öröksége: már kódexirodalmunkban találunk hasonlókat.

Véresek és naturalisztikusak a harci jelenetek. Így végződik Beccau *Baniseje*. A zsarnok Chaumigrem föl akarja áldozni az isteneknek Baniset. Balacin papnak öltözve behatol a márványtemplomba és ledöfi a tirannust. Nagy küzdelem tör ki, a templom telve hullákkal, végre Balacin csapata győz, Banise megszabadul, s vele az elnyomott Pegu. Hasonló Róma ostroma Avancinusnál (*Pietas victrix* IV. 8—9. és Postelnél (*Gensericus* I. 1.)). Falak dőlnek be, emberek küzdenek egymással, csatazaj tölt el mindent. — Naturalisztikusak a barokk hősök szenvedései; így Hallmann *Theodoricus*ában, ahol a zsarnok börtönbe veti a rómaiak legkiválóbbjait. Johannes, Theodorus, Importunus és a két Agapetus a szörnyű éhhalál előtt állnak:

*Johannes:* Der Magen ist verschrumpft. der Athem wird entzündt,  
 Das Sinnen-Hauß ist ganz verrückt,  
 Der Glieder Uhrwerck wil nicht mehr bestehen.

*Alle:* Ach abgemergelte Hertzen!  
 Ach unerträgliche Schmerzten!

*Agapetus I:* Ist kein Erbarmen mehr verhanden!  
 Sollen wir jämmerlich kläglich verschmachten in  
 Ketten und Banden!  
 O herbes Weh!  
 O unergründte Marter-See!

*Agapetus II:* Es vergeht mir auch nunmehr

Mein Gehör;

Der Augen-Liecht

Verlässet seine Pflicht,

Ein schwarzer Flor bedeck't die Fenster meiner  
Sinnen,

Udn Clotho wil den Drat nicht länger spinnen.

Ach Jesu, Nim mich auff in dein besterntes Reich!

*Agapetus I:* Der, wie man sih't, wird auch nunmehr blaß und  
bleich,

*Theodorus:* Soll'n denn zu größrer Qual wir Zwey noch übrig  
bleiben?

*Agapetus I:* Der Höchste wird uns bald ins Buch des Lebens  
schreiben,

Ich lechze schon wie ein verwund'tes Reh!

*Theodorus:* Und der kalte Todten-Schweiß überschwemmt auch  
meine Glieder!

*Beyde zusamm:* O Gott, wir geben dir die anvertraute Seele wider,  
Begnade sie Jesu! Wir scheiden nun ab! Jammer, Ach!  
Jammer! Ach! Jammer! Ach! Weh! (II. 3.)

Háromféle módon jelentkezik ebben a jelenetben a mozgalmasság: mint naturalizmus, az éhhalál előtt állók borzalmas kínjainak drasztikus ecsetelése, mint érzelmi mozgalmasság, szentimentálizmus, — a továbbiakban még szólunk erről — és mint nyelvi, formai mozgalmasság, változatos metrumok. Az egészen igazi barokk hangulat ömlik el, a barokk érzelmes patosz.

A mozgalmasság hordozói a barokk drámában a gyakori párviadatok. Majd mindenütt találkozunk ilyesmivel. Avancinus *Genovefájában* így vív Rudigerus Goloval; párbajjelenettel kezdődik Cupeda *La finta cecitája* Hermocle és Epigene közt, megfelelő indulatos szavak kíséretében. Ilyen Bressand *Cleliájában* az a nagyszerű jelenet, amikor Mutius behatol az etruszkok táborába, ahol Mamilius éppen hadi kitüntetésekot osztogat a katonáknak. Mutius azt hiszi, hogy ő Porsenna, és leszúrja. A bátor ifjút lefogják, de az hősiiesen helyt áll tettéért és önként áldozza föl félkarját. Az egész jelenet a maga naturalizmust és héroizmust összefűző patétikus mozgalmasságában Rubens hasonló tárgyú festményét juttatja eszünkbe. (8. kép). — Néha még a természet dinamikája is belejátszik, így Metastasionál (*La Nitteti* II. 12.).

Canopus kikötőjében irtózatos égháború dúl, csattog a vilám, dörög az ég, hullámzik a tenger, hajók süllyednek el szemünk előtt. Sammete királyfi szökésben van, viszi kedvesét, az Isis-papnők közül elragadott Beroét. A parton azonban utóléri őket az atya, Amasis csapata. Tusa alakul ki: az ifjú kétségbeesetten védi magát törével, Beroé elájul, végül elfogják Sammetét.

Annyira kedveltek az ilyen jelenetek, hogy egész lovagi tornák nyerneken színpadi keretet (pl. 1667, bécsi *Rosballett*). Sőt a színpadra is bejut a torna. Alberto Vimina dalművének (*La Gara*) tárgya a Habsburgok dicsőítése a négy világrész által. America, Asia, Africa, Europa egyaránt magának követeli az ünneplés jogát. Összetűzés támad köztük, ezért elhatározzák, hogy harcosaikat egymás ellen küldik, azok majd összemérik erejüket. A szín változik: hatalmas csarnok áll előttünk. Ott trónol III. Ferdinánd és neje is. Fölvonulnak a csapatok, mindegyikben hat-hat harcos és két segéd. Európáét IV. Ferdinánd, az ifjú megkoronázott magyar király vezeti, Ázsiáét Ottavio Piccolomini (vele van a másik Schiller-hős, Walter Leslie is), Afrikáét Acatius Losenstein, Amerikáét Rodolfo Colorado. Magyar vonatkozásban érdekes, hogy Amerika egyik lovagja Pálffy Miklós gróf, koronaőr és főispán, ez az európai műveltségű, Bécsben, Ingolstadtban és Itáliában tanult magyar főúr, a későbbi János nádor atyja.<sup>25</sup> A küzdelem előtt apródok jeleneteket mutatnak be, majd megindul a torna. Európa serege győz. A szín újra változik. Megjelenik Európa és géniusza, mögöttük a győztes lovagok. Giove és Gloria leszáll a fellegekből és megkoszorúzza őket. Fölvonulnak az összes csapatok és hódoló kórus zárja a művet.

A lovagi torna színrevitelének ténye két szempontból is jellemző, mint mozgalmas jelenet és mint betoldás, mondhatnók: jelenetornamentika. Az utóbbi ismét a barokk mozgalmasság egy kifejezője: a cselekmény egysége megmarad, de menetét díszítések, ékítések tarkítják, közjátékok, közbeszúrt jelenetek. Így ítélandók meg a barokk drámák kómi-kus szereplői és intermediumai. Ezeket eddig teljesen téve-

<sup>25</sup> vitéz Málnási Ödön: Gróf Pálffy János. Eger, 1929. 10.

sen ítélték meg. Homeyer szerint a bécsi Hanswurst célja a közönség vigasztalása a tragédia borzalmai után, Nadler a bajor-osztrák törzs paródiahajlamát látja benne, Hankamer pedig egyenesen a barokk dráma etoszának fölbomlásáról beszél ezzel kapcsolatban.<sup>20</sup> Egyik magyarázat sem helytálló, legkevésbé a Nadler- és Hankamer-féle. Hiszen tréfás szereplők és közjátékok már a barokk legelején vannak, sőt a humanizmusban, másrészt északnémet területen szintén. Már Bidermann drámáiban (ő maga sem bajor egyébként, hanem alemann!) ott szerepelnek a különféle kómikus alakok: Dama, Coniscus, Labrusca, Mariscus, Sturnus, Fuscus, Laelaps és még hosszú sorban a többi, s megjelennek Rist vagy a hamburgi operairók műveiben is. Stranitzky csak a kordivatnak hódol, amikor Hanswurstot szerepelteti, de a főhangsúly nála is a drámai cselekményen nyugszik, s a kómikum csak dekoráció. Jellemzően barokk ez az összefonódása a kómikusnak és drámainak, sőt tragikusnak, ez a lebegés a drámaiság két szférája közt. Bernardus Pannagnál (*Joannes Nepomucenus*) például a szent misztikus hőrizmusát kifejező jelenete, majd János és Vencel király izgalmas párbeszéde után következik egy tréfás Extrarium. Itt mutatkozik a „barokk ironia“, amely a nézőt egyik lelkiállapotból a másikba veti, ezzel is kifejezve a nagy világdramma dinamikáját. Téves volna azonban ezt az „ironiát“ frivolitásnak értelmeznünk. Amikor a legszentebbről van szó, ott ennek helye nincs; be kell élnünk magunkat a kor emberének lelkébe, hogy ezt megérthessük.

A németnyelvű műdrámában (Hallmann) és az udvari olasz operában is megvan ez a változatosság. Az utóbbinál rendszeren Momo a kómikus személy. A változatosságot erősítik a nyelvjárás-jelenetek. Hallmann pásztorjátékaiban sziléziai nyelvjárásban beszélő vadászok lépnek föl, a hamburgi operákban pedig a kómikus szereplők alnémet áriákat adnak elő. E mellett találkozunk olasz áriákkal is; az irodalmi némettség mellett tehát egy idegen nyelvvél és egy

<sup>20</sup> Fritz Homeyer: Stranitzky Drama vom Heiligen Nepomuck. Palaestra, 72. Berlin. 1907. 9. — Nadler: Literaturgeschichte I. 421. — Hankamer: Genre-reformation u. Barock, 324.

nyelvjárással. Bidermann német indulatszavakat és görög verssorokat sző bele drámáiba. — A barokk nyelvkeverésre érdekes példák Wolfgang Rinswenger, az osztrák bencés-író drámái, ahol egyes jelenetekben össze-vissza keveredik latin és a dialektikus délnémet. Ideiktatjuk *Avarinus*ának egy jellemző jelenetét:

*Portinus*: Here, Avarine! Dominus comes surrexit e strato, quaerit ubique suas vestes, et nuspiam invenit, Dromule! Nunc tu eas distraxisti? *Dromulus*: Nec tetigi quidem. Sed facile ominor, quod est; fures illi, etiam hero suo non pepercerint. *Strobilus*: Herr Schuech wo seind meine Wirth? das kiell ist Ding. Gäbts mir meine Richter, oder ich verklag euch beym Kleider. *Avarinus*: Ja Herr Graf! Schelmä seynd des Herrn Graffn seine Diener. Habn mir alls mein Sach hinweck. *Strobilus*: Habs schon g'sagt, ich gehe nit außn Klaid, biß ich mein Hauß hab. *Avarinus*: Herr Graf, ich bin mal content, das ist so vil g'redt, ich bin übel z' fridn mit den, Herr Graf., Sie habn mir's Hauß in d'Leuth g'führt. Herr Graf, Herr Graf. *Strobilus*: Allä wäll Graff, ich bin kain Graff, ä Narr bin I. Stimmä hab i mi lassn. I merckn Handl dähin selbsten wohl. *Avarinus*: Und i ä. Sed jam providebo mihi. Dromule! quam primum adesce lictores jube: Ich will mit dir verfahren lassn. *Strobilus*: I verlang nit z'fahrn, laß mi no kratt so weiter göh. *Bromulus*: Tamen adhuc habemus cistam in manibus: dimitte hunc stolonem. *Avarinus*: No Kerl so seys, für dißmahl konst weiter gehn. Sed nunquam ad me redibis? *Storbilus*: Näkä: *Avarinus*: Per Mercurii caduceum. *Strobilus*: Hu hu. *Avarinus*: Vade ergo vias tuas. Et naviga Anticyram. Dromule! cito huc cistam ferte. Nihil adhuc perdidisti: pro arcula, quam mihi harpagarunt furciferi, arcam habeo: mille pro centum. Adestis? optime. *Dromulus*: Hui! quam gravis haec est cista. *Avarinus*: Quo gravior cista, hoc levior mihi animus. Recludite seram. *Dromulus*: vi facienda est via. *Avarinus*: Facite. *Dromo et Portinus*: Agendum faciamus. *Dromulus*: Sunt lapides. *Avarinus*: O Sol! quid video? lapides merissimos lapides. *Dromulus*: Oculos averte, ne ipse lapidescas quasi conspecto Gorgone. *Avarinus*: Ja, ja, ja, jetzt iß auß, gantz auß, recht auß, völlig auß iß mit mir. *Dromulus*: Eme mihi restim. Tu Portine mecum. (V. 11.)

Majd minden jelenet ezen a keveréknyelven íródott: így beszél *Strobilus* maga is. Így beszélnek a *Testamentum Stultitiae* és *Potinus* alakjai is. Mindez élénkíti, mozgalmassá teszi a dráma szerkezetét.

Kettős a német dráma kórusainak (*Reyen*) szerepe. Egyrészt, amint már rámutattunk, végtelenbenyúló hátteret ad a cselekménynek, másrészt viszont a jelenetornamentika szere-



pét is betölti, s így mozgalmasságot, változatosságot ad a dráma menetének.

A színi külsőségek mellett a barokk dráma cselekményének menete is igen mozgalmas. Mindenütt ott áll a háttérben Fortuna, a világszínjáték dinamizmusának allegorikus kifejezője. Egyes esetekben, mint Bidermann *Belisarius*ában színre is lép, számos rokonértelmű allegória kíséretében. S a drámai hősök is igen gyakran ajkukra veszik nevét, elmélkednek a szerencséről, vagy ami ezzel egyenértékű, a múlandóságról. Lohenstein *Cleopatrájában* az I. fölvonás után a Reyenben lép föl Fortuna és diadalt arat Jupiter, Neptunus és Pluto fölött. Hallmann egyik olaszból fordított drámájának jellemző címe: *Die Schau-bühne des Glückes, oder die überwindliche Adelheide*. Másutt, ha nem is maga Fortuna szerepel, vagy nincs is utalás rá a címbe, sokat emlegetik. Josephus monológja kivégzése előtt (Hallmann: *Die Beleidigte Liebe* II. 3.) az egész barokk dráma alaphangját szólaltatja meg:

Bemühte Sterblichen! die ihr das höchste Gut  
Auf Burg und Schlösser setzt; die ihr Muth, Gut und Blut  
Vor Land und König wagt, und die zerstückten Leichen  
Durchlauchten Seelen willt als stündlich Opfer reichen,  
Schlagt eur Gesichte doch auff diese Kerckers Grufft!  
Mich hatte Glück' und Sonn' und Demant-helle Luft  
So herrlich überstrahlt, daß fast kein Tag verschwunden,  
Daß ich nicht neue Gunst und Lust und Ruhm gefunden,  
Ach aber! Seht, wie schnell verwechselt Glück und Zeit!  
Der vor dem Fürsten saß zum nechsten an der Seit,  
Der seine Schwester küßt', und Stadt und Reich ergetzet,  
Wird Slav- und Mördern gleich gefesselt eingesetzt.

A börtön kedvelt szimbóluma Fortuna veszélyességének. Majd minden barokk drámában van börtönjelenet. Ha a müncheni Theatermuseum gyűjteményét végignézzük, a barokk díszlettervek tekintélyes része börtönt ábrázol. A barokk tragédia számára különösen az udvari élet alkalmas, már Opitz definíciója szerint.<sup>27</sup> Az udvar ragyogó, de veszé-

<sup>27</sup> Müller: *Höfische Kultur*, 78. kk. Hasonló fölfogással találkozunk hazánkban is a 17. század folyamán, v. ö. Mályusz Elemér: *Magyar renaissance, magyar barokk*. Budapesti Szemle. 1936. 89—90.

lyes világ, ahonnan nagyot lehet bukni a kegyvesztésbe, sőt a halálba. A tragédia ezt valósággal absztrahálja, legélesebben Gryphius a *Carolus Stuardusban*, ahol egy király bukik, s az egész dráma nem is annyira a szenvedélyek harca, mint inkább ennek a bukásnak részletes analizise. Ilyen a legtöbb barokk tragédia, s ez áll végelemzésben Shakespeare drámái mögött: az ő tragédiái is bepillantások Fortuna világába. A renaissance és a barokk a maga fölfokozott életérzésével egyúttal új örvényeket is tárt föl: az élettéljességgel a halál közelsége is nagyobb lett, a világiassággal a veszély is növekedett. Az európai szellemben, a fausti lélekben mélyen benne él a végtelenség és múlandóság gondolata, s minden kornak állást kell vele szemben foglalnia, akár negatív, akár pozitív értelemben. Vagy letagadjuk létezését, vagy bátran igent mondunk neki, és ezzel győzedelmeskedünk felettük. A renaissance és a barokk nagy mesterei, elsősorban Rembrandt, az utóbbi utat választották,<sup>28</sup> s ezzel új értékeket tártak föl.

Az isteni titok, az ősemmi és ősminden a maga sötét-ségében nemcsak írtózatot, de anyai is. Mélységéből fölcsillog a fény világa, kiárad mindnyájunk élete, majd eltűnik a titkok útján. Mégis az egészben valami rejtett harmónia él; ezt a harmóniát érzik és keresik a renaissance és barokk nagy misztikusai, gondolkodói, köztük Leibniz, a keresztény vallás vagy a metafizika útján. A változás, múlandóság javallása itt egyúttal életjavallás és Istenjavallás. Fortuna nagy kettőssége ez: megrázkódtat, veszélyessé teszi az életet, de széppé és színessé is. A barokk emberre ránehezedik a világ dinamikája, fáj neki, de nem tud nélküle meglenni, végül még sajátos módon gyönyörködik is benne, meglátja mögötte a nagyszerűt, harmónikusát. Az udvart bíráló tárgyává teszi és a pásztoréletbe menekül:

Hier dräut uns Mißgunst nicht mit Schwerdtern, Gifft und Bahr.  
Kein Waffen-voller Feind kan unsren Wohn-Hauß schaden,  
Denn Eintracht bauet hier die stärcksten Palisaden.  
Der Stroh-Huth ziert uns mehr als eine Käyser-Kron,  
Die oft der gelbe Neid zu stürtzen von dem Thron

<sup>28</sup> Heinrich Schaller: Die Renaissance. München, 1935. 51.

Sich teuflisch unterfängt: Nein! Unsre Demuths-Lilgen  
 Kan keine Raupe nicht der Raserey vertilgen.

(*Adonis und Rosibella*. I. 1)

Menekül tehát, de hogyan és hová? Elhagyja Fortuna világát, de ismét visszatér bele, mert nem tud nélküle meg-  
 lenni. A pásztorélet is csak első látszatra sztatikus valami,  
 valójában szintén tele van dinamikával. Mennyi akadály,  
 nehézség, sőt életveszély tornyosul itt is Adonis és Rosibella  
 szerelme elé! Hallmann másik pásztorjátékára is gondol-  
 hatunk. Vagy ott a darmstadti *La costanza vince l'inganno*.  
 Ez is pásztorjáték, de mennyi benne a csel, tévedés, félre-  
 értés, már-már halálos kétségbeesés, míg végre Atalanta és  
 Meleagro egymásé lehetnek! Igaz, a végén mégis egybe-  
 kelnek, minden jó véget ér, és diadalmaskodik a világban  
 rejlő örök harmónia.

Ez okozza, hogy a barokk drámák nagy része jól vég-  
 ződik, sőt, bármi paradoxnak látszik, a tragédia is. Az ártat-  
 lanokat kivégző zsarnokot utóléri a büntetés: megjelennek  
 előtte a megöltek lelkei és örületbe, vagy halálba hajtják  
 (szép példája ennek Hallmann *Theodorica*); az igazság és  
 szenvedő erény végső fokon tehát diadalmaskodik. Avanci-  
 nus *Sosája* és Bidermann *Cenodoxusa* csak azért tiszta tra-  
 gédia, mert hőseik a bűnös principiumot, a gőgös nagyra-  
 vágyást képviselték. A harmónia keresését azonban ép  
 Avancinus mutatja szépen: *Suspicio sive pomum Theodosii*  
 című művében. A darab két részből áll. A fölvonásokat szá-  
 mok helyett nevekkal jelöli: Protasis, Epistasis, Catasasis,  
 Catastrophe. Ezekből áll az első rész. Theodosius feleségét  
 Eudoxiát hűtlenséggel, egy végzetes tévedés folytán pedig  
 udvarnokát, Paulinust házasságtöréssel gyanúsítja. Eudoxia  
 ugyanis a férjétől kapott, eredetileg Vilicus Asiaticus kert-  
 jéből származó almát szánalomból átadta az öreg, podagrás  
 Paulinusnak, fájdalmi enyhítésére, Paulinus viszont, mit-  
 sem sejtve, a császárnak hódol az almával. Theodosius csá-  
 szár gyanakvásától hajtva az ártatlant elfogatja és kivégez-  
 teti, a császárnét pedig száműzi. Eddig a tragédia, és követ-  
 kezik az *Antitragoedia*, *Sive Triumphus innocentis Eudo-  
 xiae*. Az *Antiprotasis*ban az alvó Theodosius álmában látja,  
 amint az antiochiai szobrászok karéneke közben szobor ké-

szül Eudoxia számára, amely őt mint tizedik múzsát ábrázolja. A kar a virtus becsét dícséri. Theodosius erre töprengeni kezd: hátha rosszul cselekedett? Közben levél jön az antiochiai ünneplésről, a chorusban pedig Innocentia és Veritas kiűzik Suspiciot és Mendaciumot a palotából. Az *Anti-Epistasis*ban újabb levél érkezik, amely leírja, mekkora fénnel fogadták Eudoxiát Jeruzsálemben, majd megjelenik Paulinus szelleme és üldözi Suspiciot. Eudoxiát visszahívja a császár; az *Anti-Catastasis*ban már Konstantinápolyban van, igaz, még nem láthatja férjét. Az *Anticatastrophe*ban Eudoxia még kétség és remény közt hánykolódik, míg végre egy vadászat alkalmával találkozik és kibékül urával, aki Paulinus emlékének is elégtételt szolgáltat. Fortuna lényegéhez tehát nemcsak az tartozik, hogy sujt, de az is, hogy emel: s a dinamizmus így lehetővé teszi az optimizmust.

Ez a mozgalmas, változó világ így alapjában véve nagyon érdekes, és az író igyekszik ebből a mozgalmasságból minél többet belesűríteni a cselekménybe. Hosszas leírás helyett mindennél többet mond három barokk drámai alkotás elemzése, egy német vándorszínész-drámáé, egy jezsuita színjátéké és egy olasz operáé. Mindhárom alkotás iskola-példája a mozgalmas cselekménynek.

A *Tragi Comoedia* (1650) főszereplője Listanus és Rosalina, két jegyes. Hajótörés választja el őket egymástól, Rosalina egy szigetre vetődik, Listanus kétségbeesve keresi; azt hiszi, hogy már nem is él. Ezalatt Rosalina Barquinus lovaghoz kerül, aki szép szavakkal, színlelt magatartással közelít feléje, holott célja az, hogy leitassa és megejtse. A lakomán azonban a szintén szerelmes Argantes megfojtja testvérét és megszökik Rosalinával. Egy kereskedő, Peterschin kunyhójában látjuk viszont a lányt. Peterschin megölte már Argantest és hajóstársát, most pedig ő tör Rosalina szerelmére. Ekkor ráakad Rosalinára az agg Dardanus lovag és Peterschin távollétében magával viszi a lányt. A hazatérő Peterschin dühében öngyilkos lesz. Dardanusékat útközben szintén baj éri: Lindamardus támad rájuk. Dardanus megöli a támadót, közben azonban Rosalina eltűnik és az erdőben bolyong, míg végre Morpheus remetéhez kerül, aki szállást ad neki. Reggel, amikor búcsúzik, hogy hazainduljon Famagustába, egy satyr támad rá: Rosalina menekül, de katonák fogják el. Ekkor akad rá végre Listanus, leüti az egyik katonát, a másik megszökik, s Rosalina már végleg övé lesz.

A bonyolult cselekmény itt valósággal Amadis-regény-

szerű, nagy távolságokat, egymásbafonódó kalandokat visz színpadra: mindez a színen le is játszódik. Már-már megmentettnek hisszük Rosalínát, amikor újabb veszélyek közé kerül: egymást érik a meglepetések.

Nagy távolságok és izgalmas kalandsorozatok egymásba-fűzése mellett a dráma dinamikáját emeli a párhuzamos, egymást átjáró cselekmények rendszere. Ez szintén kedvelt barokk módszer, egyik legjobb példája Nicolaus Avancinus műve: *Saxonia conversa sive Clodoaldus Daniae princeps cum tota familia a Carolo Magno, superato Vitigindo conversus*. Már a cím elárulja a párhuzamos cselekményt. Egyik ága Nagy Károly és Vitigindus (Widukind) küzdelme, másik ága Clodoaldus családi története. A jelenetek sorrendjében adjuk a színpadon lejátszódó cselekményt.

Carolus elhatározza a szászok megtérítését és a Vitigindus elleni hadjáratot. Clodoaldus, a dán fejedelem, gyermekeivel és udvarával a tengeren halászik. Kalózok támadnak rájuk és elrabolják fiát, az ifjabb Clodoaldust. A kalózokat viszont kikötésük alkalmával pásztorok rohanják meg, s az ő kezükre jut az ifjú is. Ezután Hildegardist látjuk, Clodoaldus lányát, aki az erdőben öccse után jajgat és elájul. Vele van Araspus. Fölélédeése után eltévednek: Irminsul papjainak áldozati berkébe tévednek, akik a férfit megkötözik, a szüzet papnővé teszik. Ismét Clodoaldust látjuk most, aki két gyermekét siratja.

A második fölvonás elején föllép a Carolustól szorongatott Vitigindus, aki álruhában kikémeleli a hadihelyzetet. Majd újra Clodoaldus szerepel: vadászik, egy vadkant ép Irminsul szobra alatt ejt el, mire megvakul. Az isten megszólal, elégtételt követel. Clodoaldus megfogadja, hogy az első embert, akivel házanépéből találkozik, föláldozza. Ezalatt az ifjú Clodoaldus, akit most Ischyriónnak hívnak, megelégedetten él a pásztorok közt, és megbarátkozik a pásztorkirály fiával, Faustinussal. A két jóbarátot a vándorlás vágya hajtja, búcsút vesznek Thoastól és elindulnak. Újból a vak Clodoaldus jelenik most meg. Hazatérőben először legkisebb fiával, Hiacynthussal találkozik. Már-már föl akarja áldozni, amikor udvarnokai tanácsára a papsághoz fordul: mit ajánlanak ők. Sandrianus vitatkozik a papokkal: föl kell-e áldozni az ifjút, vagy sem. Végre is a papok elragadják Hiacynthust, Faustinus és Ischyron pedig sziklás erdőben vadállatok elől bújdosnak. A kétségbeesett Clodoaldus az isteneket ócsárolja, s fenyegetőzik, hogy egyszer még meg fogja őket tagadni.

A harmadik fölvonás Carolus seregének sziklás hegyvidéken történő átvonulásával kezdődik. Egy fogoly katonától megtudjuk az ellentábor gyöngeségét. Ezután ismét Faustinust és Ischyriont látjuk, akik az erdőben vadállatokat győznek le. Arbastól megtudják, hogy a közel-

ben Hiacynthus fölládozására készülnek. Elhatározzák, hogy megmen-  
tik, bár nem sejtik, kicsoda. Rá is törnek az ifjút fölládozni készülő  
Irmisul-papokra, megakadályozzák az áldozatot. Azonban őket is el-  
fogják, s csak azzal a föltétellel hajlandók szabadságukat visszaadni,  
ha vadakkal küzdenek meg. A terv mögött azonban csel rejlik. Mert  
miután a két fiú a nézőkkel telt arénában sikeresen megküzd a vad-  
állatokkal, a papság mágiával gyanúsítja őket, ellenük vadítja a töme-  
get és börtönbe veti kettejüket. Hildegardis, aki szintén nem sejtí, hogy  
testvérével van dolga, megindulva a fiúk szépségén és erején, meg-  
akarja őket menteni és ehhez Araspus segítségét kéri.

A negyedik fölvonás elején Vitigindus álruhában Carolus tábo-  
rába lopószik. Látja a sereget és az imádkozó császárt, akihez angyal  
száll le. Kétely fogja el saját vállalkozása jogossága felől. Hildegardis  
viszont férfiruhában bejut a fiúk börténébe, és tanácskozik velük a  
szökésről. Vetélytársnője, Geronda azonban látta Hildegardist férfiruhában és följelenti őt a papoknál. Azok őroket állítanak föl, a mene-  
küloket elfogják és Hildegardist bíróság elé állítják.

Mozgalmas csatajelenettel kezdődik az ötödik fölvonás. Vitigindus  
és Carolus seregei harcolnak. A szász vezér a csata közben hirtelen  
megtér és önként a császár kezére adja magát. Irmisul papjai, akik  
Hiacynthus fölládozására készülnek, neszét veszik a keresztény diadal-  
nak, és nélkül menekülnek, foglyaikat és áldozatukat hátrahagyva.  
Városukba, Herespurgumba diadallal vonul be Carolus, s a foglyokat  
maguk elé vezeti. Meghódol Clodoaldus is, ki keresztény hitre tér és  
visszanyeri látását. A császár színe előtt boldogan találkozik az egész  
család.

Két cselekményág fonódik itt össze: Carolus hadjárata  
és Clodoaldus családjának sorsa. Ez utóbbi ismét két, sőt  
három részre ágazik, de a részek utóbb megint egybefonód-  
nak. Az egész dráma valósággal regényszerűen mozgalmas.  
Általában a barokk dráma nem annyira a sztatikus koncent-  
rálttságot, mint inkább a dinamikus szerzteáradást kedveli,<sup>29</sup>  
amint ez szépen tükröződik Ischyron és Faustinus szavai-  
ban. A két fiú Thoastól búcsúzik, útra készülnek, hajtja őket  
a vándorlási vágy, a fausti embertípus nyugtalansága:

*Ischyron:* Faustine, numquid arbores homines sumus,  
Vt quinque duret fixus aeterna mora,  
Qua sede crevit? Astra volvuntur, mare  
Currit, recurrit: Aetheris partem sinu  
Combibimus. Ergo lenta quae fixos mora

<sup>29</sup> Ez inkább festői, mintsem tektonikus vonás, s bizonyos epikai  
jelleget ad. V. ö. Művészet és szellem a 20. század szemszögéből c.  
tanulmányomat. Magyar Könyvbarátok Diáriuma. 1957. 110. kk.

Domi coërcet? exterum solum iuvat,  
 Moresque cernere exteros. Ac me quidem  
 Delectat error, forte dum varios soli  
 Tractus pererro, patrium inveniam sinum.

*Faustinus:* Et me paterna rura delectent licet,  
 Interque frondes ducta sine curis dies;  
 Tamen medullas, nescio quis, agitat amor  
 Extera videndi... (II. 3.)

A renaissance és a barokk a nagy fölfedezések kora, a tengerek új vikingjei ekkor vágnak neki az óceán habjainak. Az új embertípus gyönyörűséggel fordul a természeti, táji szépségek felé, meglátja és élvezi a hazai föld poézisét, de aztán megindul új birodalmak felkutatására és szomszagos lélekkel szívja magába ismeretlen világok csodáit. Camoëns Luziadái ennek az érzésnek hevében fogantak,<sup>30</sup> ez hajtja útjaira a két avancinusi hőst, és vele együtt az egész barokkot. Lírai kifejezője ennek nálunk Koháry István gróf, a barokk főrangú lírikus:

Elmének nincs nyugta, henylést nem szokta, s-nem akar heverni,  
 látom nincs megkötte, sem vasban nincs verve, vágyódnék sétálni,  
 Munkács kővárából, s-bézárt fogházamból akarna ki menni...  
 Gondolat ereje, s-embernek elméje, szabadon el mehet,  
 jártában költében, jöttében s-mentében minden felé térhet,  
 mindenüt nyargalhat, szabadgyában futhat, mindent el tekinthet.  
 Szélét s-hosszát földnek, s-temérdekségének, által keli s-futtya,  
 vadon nagy erdőket s-völgyeket, mind meg nyargalhattya,  
 rejtekben ballagva, s-barlangban lappangva, magát nyugtathattya.<sup>31</sup>

A Kozmosz szemlélete is ezt a dinamikát oltja a kor emberének lelkébe, amint az Avancinus-idézetünk igazolja: a tenger habjai, a csillagok pályája mind mozgalmasak, ezért vágyódik a bennük, köztük, rajtuk élő ember is mozgásra. Mozgalmas a barokk építészet, mozgalmasságot ábrázol festészet, szobrászat e korban, nem csoda tehát, ha a drámában, s a színpadon is a mozgalmas cselekmény a kedvelt, lehetőleg ily messzeáradó, valósággal kozmikus keretek közt, mint azt Avancinus teszi.

Az udvari élet Fortuna-dinamikája is e szempontok

<sup>30</sup> Schaller: Die Renaissance, 99, kk.

<sup>31</sup> Koháry István: *Sok óhajlás közben, inség viselésben, éhség szenvedésben, keserves rabságban, Munkács kővárában szerzett versek.* H. n. 1720. 21—2.

nyomán lesz veszélyesből érdekessé. Ez az opera világa, amely a maga zeneiségével már önmagában véve dinamikus és festői műfaj. A szövegírók azonban gondoskodnak róla, hogy a szöveg is minél érdekesebb, izgalmasabb legyen. Ha nem is fejtenek ki mindig akkora luxust, mint a nagy festa teatralék alkalmával, azért a mozgalmasságot illetően kitesznek magukért. Tanú rá Donato Cupeda, a bécsi *La finta cecità di Antioco il Grande* (1695) írója.

Hermocle Adrasto segítségével Antioco trónjára tör. Hermocle, aki szerelmes Adrasto lányába, Oritiába, egyúttal Epigene ellensége is. Viszont Oritia Epigenét szereti, Rosmonda pedig Hermoclét. Hermocle Epigenét hamis levéllel árulással vádolja Antioco király előtt. Epigene Oritiával beszélgetve hűtlenséget színlel, de csak azért, hogy fölfedje Hermocle gaz tervét. Viszont Rosmonda, megtudva Hermocle hűtlenségét, levélben beárulja a két összeesküvőt a királynak. A bonyodalmat növeli az is, hogy Laodice királynéról, aki jóindulattal kezeli Epigene ügyét, azt hiszi, hogy abba szerelmes. Epigenét száműzik, Antioco most vakságot színlel, hogy így könnyebben megtudja az igazat. Hermocle és Adrasto ekkor sikertelen merényletet követnek el ellene éjszaka Epigene törével. Elmenekülnek, de ottmarad a tör, s Epigene most még gyanúsabb színben tűnik fel. Ezalatt Oritia, aki azt véli, hogy Epigenet a vadak fölfalták, az erdőben öngyilkos akar lenni, közben pedig az ott sétáló Antioco ellen Hermocle és Adrasto újabb merényletet kísérel meg, de közbelép a parasztnak öltözött Epigene, és mind ezt, mind az öngyilkosságot megakadályozza. A merénylőket fákhoz kötik, hogy kivégezzék őket, ekkor azonban Epigene fölfedi magát, és kegyelmet kér két ellenfele számára. A kegyes király hajlik a kérésre. Az összes bonyodalmak megoldódnak. Antioco fölfedi cselét, Oritia és Epigene, Rosmonda és Hermocle egybekelnek.

Fortuna bonyodalmai így a nagy világharmóniában csendülnek ki, amint Kepler, Böhme, Leibniz, Pope, a kor összes nagy szellemei a harmónikus dinamizmus világát igyekeztek meglátni és fölépíteni. Abban, hogy ezek a bonyodalmak jól végződnek, szintén ezt a törekvést kell látunk úgy, amint jól végződik minden 17—18. századi opera is. Kivétel alig akad, szemben a pesszimiztikus 19. századdal, amely operáiban is a tragikus megoldásokat kedveli. Elég a Verditől megzenésített szövegekre utalnunk. Ma e tekintetben közelebb állunk a barokkhoz. A happy end általános elterjedése nem ellaposodás, amint a kritikai zsrnalizmus hangoztatja, hanem jele annak, hogy ismét egy univerzalizisztikus kultúrideál felé haladunk.



A barokk harmónia azonban, mint már számtalanszor hangoztattuk, dinamikus. S ennek a dinamizmusnak eszközei mesteriek. Ilyenek például a szerelmi bonyodalmak, a Kettenliebe, amikor a szerelmes párok zavarodnak össze. Ilyenek az átöltözések, cselek: Epigene mint paraszt jelenik meg, Antioco vakságot színlel, ami azonban nemcsak a bonyodalmat növeli, hanem a színpadiasság kifejezője is, mintegy színpad a színpadon: a szereplő egy újabb szerepet játszik, egy újabb realitásszféra hordozójává válik. Végül ilyen a barokk csel, az *inganno*. Ez az olasz szó kiváló terminus technikus az udvari intrikák, kisebb-nagyobb cselvetések kifejezésére. Az *inganno* bonyodalmakat, veszélyes szituációkat idézhet elő, mégis békésen oldódik meg. Inkább játékos és szórakoztató valami, mintsem démoni. A démoni ármány inkább *frode* névvel jelölhető meg. Ez a most említett három eszköz általános a barokk drámában. A Kettenliebe nagy bonyodalmak okozójává válhat, így Pariatinál (*Il Teseo in Creta*), ahol Arianna Teseot szereti és Teseo Ariannát, viszont Carilda szintén Teseot. Piritoo és Tauride pedig Carildát. Az *inganno* gyakran már a címben is szerepel: *Gl'inganni felici* (Zeno), *La costanza vince l'inganno* (Darmstadt, 1719.) stb. Az átöltözés sokszor névcserével jár: Avancinus *Genovefájában* Alaricus soká mint Attulphus szerepel, sőt nemcserével: Aler *Bertulfusában* Ansberta Barthenas nevű lantosnak adja ki magát a szultán előtt. A szereplő tehát önmaga, de egyúttal más is! Jellemzően barokk gondolat: ebben is láthatjuk a kerettörés egy faját.

A barokk dráma fokozott affektivitása a testi külsőségekben is fokozottan tükröződik. Így panaszkodik testi és lelki kínjairól egyszerre Hermann Flayder *Imma portatrixá-*ban a hősnő:

*Imma:* Ah me miseram, ah me infelicem adolescentulam,  
 Quae non modo nunc inclementi et iniquissimo  
 Tam misere, tam crudeliter tamque improbe  
 Veneris sub regna vapulo: sed et insuper  
 Quod habeo, habere nolo: quod habere volo, et id  
 Habere sat nequeo: ita me amor iste huc et huc  
 Jactat. Male mihi est, male maceror, male crucior.  
*Doleo ab animo, doleo ab oculis, doleo ab mei  
 Corporis et cordis ah misera aegritudine.* (I. 1.)

Összefonódik e különösen jellemző idézetben az ide-oda hányattatás állapota, a lelki érzelmek testi tükröződése, s belejátszik ezenfelül valami más is, ami a barokkra nagyon jellemző, a szentimentalizmus. 1625-ben vagyunk, mégis már annyi az *ah*, mintha a Wertherek korát élnők! Végelemzésben a Werther-kor ennek a szentimentális hullámnak egyik terméke. Végigmegy ez a hullám a barokk humanizmus drámaín, a sziléziai iskolán, operán, egyházi színjátékon. Nagy szerephez jutnak a könnyek, így az oberammergau-i passió Rosner-féle szövegében. Petrus mozgalmas lelkiállapotát a könnyek egész tengere követi:

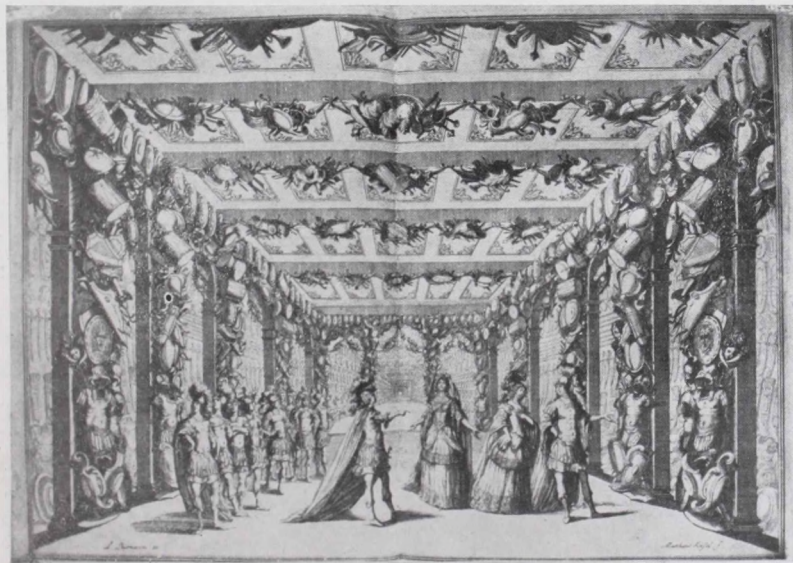
Fliebt nur, ach fliebt ihr heiße thrennen,  
 Jezt kan ich erst mein schwachheit kennen,  
 Kaumb hat mich Jesus angeblickt,  
 Hat er mit weh ins herz geschickt.  
 Ach! wie vil gros, und schware sinden  
 Thun meinen meineyd mir verkündten:  
 Mein reue ist zu schwach, o herr!  
 Und weinn ich gleich ein ganzes meer.  
 Flüeft also nur ihr heiße thrennen.  
 Dan ihr müßt mich mit gott versöhnen.  
 Flüeft hauffig, bis ich immerhinn  
 Aufs neu von euch gewaschen bin. (III. 11.)

Könnyek közt imádkozik férjéért a győri *Innocentia laesa* Joannája, s az 1766-os csíksomlyói passióban, amikor Mária Jézus elfogatásának hírére igazi barokk affektivitással elájul, az angyalok kara együtt-zokogásra szólítja föl a népet. Hogy barokk drámaelőadások alkalmával a könnyező, belsőleg megrázott közönség gyakori volt, arról már szóltunk. Áll ez pedig nemcsak a „szentimentális“ 18., de már a 17. századra is: gondoljunk a jezsuitadrámákra!

Természetesen a mozgalmasság elve nem merülhet ki pusztán külsőségek színrevitelében, mozgalmas jelenetekben, izgalmas cselekményben, hanem a belsőkre is áttérjed. A lelkiállapot dinamikáját előszeretettel viszik színre. Egyik kifejezése ennek a hős töprengése, amikor hirtelenében nem tudja, merre menjen. Alkalmazást nyer ilyenkor a barokkban oly kedvelt tenger-metafora, így Avancinus *Genovefájában*:



6. kép. A Pomo d'oro éterjelenete. Venus a tűz szférájában, csillagán jelenik meg. Az egész elgondolásban nagy szerepet játszanak misztikus és természetfilozófiai tanok.



7. kép. Mozgalmas belső tér. (Il fuoco eterno.)



*Sigfridus*: Quousque dubia fluctus errantem vice  
 Agit Sifridum? nec modum, aut, finem vagus  
 Deprendit error? Syrte dum luctor diu,  
 Tandemque vix eluctor, heu! mentem vorax  
 Sorbet charybdis. O ineluctabilis  
 Vicissitudo luctuum! Et dolens amo,  
 Amansque doleo; rursus et amantis dolor  
 Abit in furores; et furere amanti est dolor  
 Cui cedo mentem fluctui?

Nyugtalanságának oka, hogy nem tudja, Genovefa valóban hűtlen volt-e, avagy csellel áll szemben? És ez csak erősödik, amikor a Damys varázslótól hamisított, Genovefa bűnösségét leíró leveleket megtalálja:

Quanta iactatum rotat  
 Amimum procella. Credo patratum nefas,  
 Nego potuisse: damno decretum meum,  
 Probo peractum: corde pietatem fugo  
 Revoco fugatam: blandior mihi, et mihi  
 Adversor ipse. (III. 6.)

Ilyen helyzetekbe gyakran jutnak a szereplők, s ilyenkor majdnem mindig a tenger habjait emlegetik. Az e fajta lelki mozgalmasság érvényesül a barokk monológban is, amelyet Julius Rüttsch oly finoman elemzett.<sup>32</sup> A szereplő nem tudja magát valamire elhatározni, magánjelenetében nyugtalanul mérlegeli az érveket és ellenérveket, míg azután az egyik álláspont, rendesen külső behatások folytán, győz. Hasonló a dialogusok technikája, ahol ezt a mozgalmasságot még a stychomythia is erősíti, a gondolatok egymásbafonódása és párharca. Példa rá Bassianus és Laetus párbeszédének egy része (*Gryphius: Großmüthiger Rechts-Gelehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus. II.*)

*Bassianus*: Soll ich mit diesem Dolch des Bruders Hertz auffritzen?

*Laetus*: Der in des Fürsten Geist stets neue Wunden macht?

*Bassianus*: Die Wunden rühren wohl zum meisten aus Verdacht.

*Laetus*: Wer schon Verdacht erweckt, kan leicht was mehr erregen.

*Bassianus*: Nicht iede Wolcke dräut mit Blitz und Donner-Schlägen.

*Laetus*: Was Blitz und Donner schafft, dämpfft aus der Erden vor.

*Bassianus*: Man gibt Verläumdern oft ein gar zu günstig Ohr.

*Laetus*: Was durch so viel entdeckt, kan nicht Verläumdung heißen.

<sup>32</sup> Rüttsch: Das dramatische Ich, 50—1.

*Bassianus*: Die freche Jugend pfllegt unbändig auszureißen.

*Laetus*: Kan Jugend diß, was wird das Alter unterstehn?

*Bassianus*: Hieran sind Schuld, die ihm an seiner Seiten gehn.

*Laetus*: Dafern der Hauptmann weg, halt ich das Heer geschlagen.

A gondolatok gyors pengevezetése minden ilyenfajta dialogust jellemez. Sokszor száz és még több verssoron át folyik ez a vívás. A fölépítés itt a következő: *A* pro-, *B* contra-érveket hoz föl, végül *B* ingadozni kezd, s csak külső eseményre van szükség, hogy *A* elérje célját. Jelen esetben *A* *Laetus*, *B* *Bassianus*. A külső ok pedig, amely *Bassianus* végül is kegyetlenkedésre bírja, Geta erélyes föllépése. A szerepek fölosztódhatnak több személy közt is, így *Gryphius Heilige Felicitas*ában, ahol *Apollo* és egy pogány pap képviseli *A*-t, *Marcus Aurelius* *B*-t. *Hallmann Sophiájában* hét személy vesz részt hasonlóan mozgalmas párbeszédben: *Fides*, *Spes*, *Charitas*, *Sophia*, *Alexander*, *Honorius*, *Palladius*.

Már az előbbi *Avancinus*-idézetben föltűnhetett a tenger-metaphora mellett a *furor* említése. Ez is kedvelt barokk jelenet, az őrjöngés, dühöngés. Nagyszerű példa erre *Fritlandus* őrjöngése *Vernulaeus* hasonló című drámájában, vagy *Mars* megjelenése a *Rist—Stapel-féle Irenaromachiá*ban. Egészen patológikus jelleget ölt a *furor* *Stranitzkynál*, a *Heiliger Nepomuckban* *Wenceslaus* király halálakor. A jelenetnek metafizikai háttérrel ad, hogy itt a kegyetlen zsarnok bűnhődik és pokolra száll:

*Wenceslaus*: ha, wass wollen die Elephanten? o wehe die Moldau sperret ihren nassen schlund auf und will mein grabmahl sein... Wo ist deine Kunst Zytho? eille zu Pluto und Verschaffe das er Secundiere... o wehe! wass ist dieses (fällt zur Erde) ein stich auf mein herz? o verfluchte Untreu des himmels! soll dann Wenceslaus sterben, der held aller helden also ellend zu grunde gehen! Nein ich werde nicht sterben, meine Faust soll zeigen, das ich auch wieder den himmel streiten kan, (will aufstehen und fällt wieder zu Boden) aber es ist Umbsonnst, ich sterbe, o meineidiger Himmel! Verflucht ist deine That, so du an mir begangen, o wehe, es brennet, ich fahre—zur hölle. (Stirbt. III. 10.)

A *furor*, a haldokló fantáziálása, a szaggatott nyelv mind a mozgalmasság hordozói. Látszik, hogy *Stranitzky* tanult orvos volt, s az egésznek patológikumát biztos kézzel

tudta megragadni. Általában a lelki mozgalmasság okozta testi elváltozások nagy szerephez jutnak a barokkban: ájulás, rosszullet a drámákban gyakran kerülnek színre. A kor világnézetével és a természettudományok föllendülésével is összefügg ez.

Külső és belső mozgalmasság együttjár. A lelki dinamika nemcsak a testi elváltozásokban tükröződik, hanem a jelenet színpadi mozgalmasságában is, viszont a mozgalmasság helyzet ismét visszahat a kedélyre. Nyelv, lelkiállapot és cselekmény illetén egybefűződését a mozgalmasság jegyében szépen mutatja Metastasio *Nittetijének* egy jelenete, amelyet bár kissé hosszabb, ideiktatunk, oly jellemző a barokkra. A színi utasítások egyúttal a cselekmény mozgalmasságát is jelzik. A jelenet szereplői Beroe és Sammete. Beroe úgy akarja a börtönből a halálraítélt ifjút megszabadítani, hogy rábeszéli, legyen Nitteti férje, bár ez számára nagy áldozat. Végre Sammete engedelmeskedik:

*Beroe:* Dunque della tua morte (grave, torbida e lenta)  
Spettatrice mi vuoi? No: (si slontana) questa pena  
Per un'anima fide è troppo amara.

Guarda, se non lo sai; guardami, e impara. (Snuda uno stile.)

*Sammete:* Fermati. (Movendosi per avvicinarsi, e trattenerla.)

*Beroe:* Affretti il colpo, (Solleva il braccio in atto di ferirsi.)  
Se d'un passo t'appressi.

*Sammete:* Ah Beroe, ah cara (Arrestandosi.)

Parte dell' alma mia,  
Pietà.

*Beroe:* Quella, che ottieni

Ti rendo, ingrato. (In atto di ferirsi.)

*Sammete:* Ah no: Prescrivi, imponi, (Slontanandosi.)

Di, qual mi brami.

*Beroe:* Ubbidente al Padre, (Con autorità.)

Fido sposo a Nitteti, e dè tuoi giorni

Rispettoso custode.

*Sammete:* E ben, deponi, (Con sommissione.)

Dunque, o cara, l'acciar. Pronto son'io

Tutto, tutto a compir.

*Beroe:* Giuralo! (Autorevole come sopra.)

*Sammete:* Oh Dio! (In atto supplichevole.)

Che tirannia! Beroe, mia Vita...

*Beroe:* Ingrato! (Grave, torbida, e minacciosa.)

Dunque delusa io sono,

Se di te m'assicuro?

Ah vedimi morir. (Risoluta in atto di ferirsi.)

*Sammete*: Fermati: io giuro.

Getta quel ferro. Esecutor fedele,

Sarò de'cenni tuoi. Io giuro a' Numi:

Lo giuro a te, cor mio.

*Beroe*: (getta lo stile, e s'abbandona come stanca.)

Oh Vittoria crudel! Sammete addio. (III. 6.)

Barokk szobrokat juttat eszünkbe ez a jelenet, ahol a belső érzések, szenvedélyek szintén ilyen élénk külső gesztusokban, mozgalmasságban jelentkeznek. A festői plasztika kedveli az ilyen jelenetek ábrázolását. Hogy ez mennyire korszükséget, mutatja, hogy Metastasio ilyen valószínűtlenül bonyolult helyzetet választ: Amasis fáráo saját fiát, Sammetet ítéli halálra, s veti rabságba. Sammete Beroet szereti, de az maga kényszeríti az ifjút a róla való lemondásra, éppen mert viszontszereti őt, s meg akarja életét menteni. Amikor pedig az ifjú mégis szerelmet akar neki vallani, már-már öngyilkos lesz. Valóban bonyolult helyzet, s fantasztikus a megoldás is: kiderül, hogy a két nőszereplőt gyermekkorukban elcserélték, s így Beroe az igazi Nitteti, akit Sammetenek atyja parancsa szerint el kell vennie, Nitteti pedig nem más, mint Amasis elveszettnek hitt leánya: Amestris, aki azután Amenophis neje lesz.

A külső és belső mozgalmasság párhuzamossága egyúttal fényt derít a barokk színészi stílusára is. Szobrokról beszéltünk az előbb, s valóban, e kor színészeinek gesztusait úgy kell elképzelnünk, mint a barokk szobrászat alakjait. Segítségünkre vannak ebben az oberammergaui passio allegorikus közjátékainak igen részletes utasításai. Például a harmadik, negyedik és hatodik közjátéké:

Abel ligt todt auf der erden; Cain mit zerrauften haaren höbt die händt gleich ein verzweiflenden in die höche und wird als ein laufender vorgestellt, als wan er nemlich entfliehen wollte, und wuste nicht, wohin.

Die hausfrau des Putiphars deuthet ihrem herrn auf den rothen mantl des Josephs: den sie in ihrer lincken hand haltet. Putiphar wirfft ein zorniges gesicht gegen den Joseph, welcher auf der seithen steht, und die rechte handt auf sein herz hebet, die lincke aber austrecket, als wan er seine unschuld verthättigen wollte.



Isaac tragt ein büschlein holz gebundter auf den Rücken, haltet die eine hand auf die brust, und machet seinen affect gegen dem himmel, Abraham sieht ihm mit weinenden Augen an, und haltet ein schnupfduch in der handt, als wan er sich die thränen abtroknen wollte.

Ezek a gesztusok, helyzetek, tisztára a barokk képzőművészet gesztusai, helyzetei: lobogó ruhák, fölborzolt haj, futás, ég felé emelt vagy fájdalmasan mellre helyezett karok: főleg, amikor egyik kéz a mellen nyugszik, a másik azonban az ég vagy egy másik szereplő felé végez affektív mozdulatot, haragos arc, könnyek. Ha a barokk templomok oltárait szemléljük, a képeken, szobrokon ugyan ezeket a helyzeteket fogjuk föllelni. S ezek mintájára kell elképzelnünk egy-egy drámai előadást a barokkban. Igazolják ezt a darabok is. Így például Avancinus *Genovefájában* Sigefridusék találkozása ez elveszettnek hitt Genovefával és gyermekével. A színi előírások olyan affektív gesztikulációról tesznek vallomást, amelyben az egész test résztvesz.

Behatol ez a mozgalmasság a nyelvbe is. A drámák nyelve zeneivé, mozgalmassá, végtelenbeáradóvá válik, elsősorban a beszélt drámáké. Az operákban erre kevésbé van szükség, hisz a szöveget úgyis éneklik, de azért ide is behatol a barokk nyelv, elsősorban a németnyelvűekbe. Nem mentes azonban a középeurópai olasz opera sem tőle. A drezdai *Camillo generoso* nyelve például virtuóz, csillogó, metaforikus. A latin drámában még erősebb ez a törekvés. A 17. század elején író Bidermannál mint „Knappwuchtigkeiſ” jelentkezik.<sup>33</sup> A stílus tömör és mozgalmas, s ilyen tömör a nála oly gyakran alkalmazott parallelizmus is: utóbbi egyébként az egész barokk nyelv kedvelt eszköze. A legnagyobb újlatin nyelvművész Avancinus, akiről méltán nevezi Flemming a stílust *avancinismus*-nak.<sup>34</sup> Jellemző vonásai: fölforogott szórend, mitológiai és kozmikus vonatkozások, ritka szavak, metaforák. Jellemző példája a *Vis invidiae sive C. Mariusból* a hadvezér fogadása:

<sup>33</sup> Günther Müller: Deutsche Dichtung der Renaissance und des Barock, 193.

<sup>34</sup> Willi Flemming: Das Ordensdrama. (Barockdrama 2.) 27.

*Fimbria:* Salve labantis magnae reparator rei,  
Salve Quirinae gentis assertor Mari!  
Quod Roma coelo verticem tollit, tua  
Virtute tollit, Martis invictum caput.

*Senator 1.:* Si venia nostris liberis, aris, focus,  
Coniugibus esset, pectorum sensus sono  
Hoc indicarent: Vivat aeternum meus  
Decorus ostro Marius; vivat salus  
Communis urbis, vivat Aeneadum decus!  
Qui saevientis turbine insano Noti  
Iras repressit, et procellosi maris  
Inter furores saepe dubitantem ratem  
Nostrae quietis littori tuto dedit.

*Senator 2.:* Faustae o Calendae! candidas inter dies  
Dignae notari, quamdiu septem iugis  
Lacesset urbs Quirina sublimis polos,  
Quaeis nostra solvis vincula, et tollis metum,  
Almamque revehis gemmeis pacem rotis.

*Senator 3.:* Victoriosus vive Nestoreos dies.

*Senator 4.:* Annis Sybillae pulverem supera Mari. (II. 4.)

Avancinus stílusának főjellemvonását már a kortársak meglátták és kifejezték: *florentis styli mascula vivacitas*. Ez a mozgalmasság, élénkség él e nyelv patoszában és a mérész metaforákban. A nyugalom hajója, amelyet Marius átvezet a viharzó tengeren, Róma halmai, mint a polus, a kozmikus Végtelen igái, a béke gyémántkerekei, a keblek megszólaló érzékei — mind tipikus barokk képek. Jellemző itt is a viharzó tenger emlegetése. S az egész a Kozmoszba árad: coelum, polus erre utalnak. A nyelv, a zene rokonává válik. Avancinus stílusa azután hat az utódokra: Pannagl drámáiban nyomát leljük, főleg a Nepomuki Szent Jánosról szólóban.

Német nyelven teljesebb ki ez a stílus Lohensteinnél és Hallmannál, a második sziléziai iskolában. Az ő „dagályosságuk“ is ebből a zeneiségre törekvésből született, és ért a szóművészet oly fokára, amely fölülmul spanyolokat, angolokat, olaszokat. Ideiktatjuk Lohenstein *Sophonisbejének* egy részét:

*Masanissa:*

Ich fange Flamm' und Glutt von deiner Tugend Licht!  
Ich brenne durch den Blitz der Schönheit angezündet!  
Wie bald wird nicht besiegt, der mehrmals überwindet?

Wie fällt in Fässel der, der sie löst andern auf!  
 Schau: wie der Liebe Blitz durch Pfeil-geschwinden Lauff  
 Den Grimm wie Wachs zerschmelzt, des Siegers eisicht Hertze  
 Wie Schwefel zündet an; wie der Begierden Kertze  
 Des Hasses Rauch zertreibt! wie Masanissa brennt;  
 Der dich die Siegerin, sich den Besiegten nennt:  
 Mein Abgott, Sophonisb'; ich falle dir zu Fusse;  
 Ach! kühle meinen Brand mit einem feichten Kusse!  
 Geuß in mein siedend Hertz zwey Tropfen reiner Gunst.  
 Wie wird mir? Himmel hilf! kreucht durch so heisse Brunst  
 Das Eis des Todes uns und Ohnmacht in das Hertze?  
 Mein Lebens-Wachs zerrinnt, weil meine Liebes-Kertze  
 Mit allzu grosser Glutt das Adern-Öl greift an.  
 Ach! daß sich nicht die Seel' in dich verwandeln kan. (II. 5.)

Mozgalmasság, túlfeszített patosz él ebben a részletben és vele az egész sziléziai költészetben. Itt is észrevehető a végtelenségbetörés: elősegítik a kozmikus képek, metaforák. Ha intellektuális eredetű és retorikus is ez a szópompa, végelemzésben mégis a barokk patoszt és nyugtalanságot szolgálja.

Ha jól megfigyeljük ezt a lohensteini „dagályt“ és az avancinizmust, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy a kettő voltaképp ugyanaz, csak a nyelv és a nyelvvel járó egyes stíluselemzők mások: viszont itt is, ott is hasonló a hév, a merész metaforika, a szenvedélyes fantáziajáték. Sok szó esik Bécs és Szilézia összefüggéséről, s kézenfekvő, hogy e virtuóz stílus gyökereit az osztrák 17. század nagy újlatin írójára vezessük vissza. A Nadlertől tárgyalt színpadi összefüggés<sup>35</sup> így formai szempontból is fontossá válik, s az egész sziléziai irodalomfejlődést szorosan Bécshez fűzi. Lohenstein és Hallmann Avancinus tanítványainak tekinthetők.

## VI.

Az ember a világ színpadán.

Arra nézve, mi határozza meg az ember helyzetét a nagy világszínpadon, választ magukból a barokk drámákból nyerhetünk. Az augustusburgi Cadmus (1698) zárókórusában például a következő sorokat találjuk:

<sup>35</sup> Nadler: Literaturgeschichte. II. 285. kk.

Nun blühet die *Liebe*, nun lachet das *Glücke*,  
 Und mehret durch alle Vergnügung die Blicke.  
 So weiset der Himmel uns endlich die Ruh,  
 Und theilet noch jedem das seinige zu.  
 Welch Hertze sich eyfrig der *Tugend* geweyht,  
 Wird endlich mit Leben und Seegen erfreut. (III. 11.)

A lényeket ez a három szó fejezi ki: Tugend, Glück, Liebe. A szerencse, Fortuna kegye a barokk dinamizmus kifejezője: erre okvetlenül szükség van. Az erény pedig e kor héroikus ideálja, s mint ilyen, hősies tulajdonság. A szerelem szintén igen fontos erő. Elmondhatjuk, hogy a barokk hős Fortuna világában a héroizmust és erószit képviseli: ezek főmozgatói.

Allegórikus alakban mutatkozik ez a világgép az *Antonius Römischer Triumvir* előjátékában (Augustusburg, 1697). A csillagos égbolton megjelennek *Verhängniß*, Mars, Venus és Fortuna. Utóbbi a földgolyón ül: ölében koronák, jogarok, kormánypálcák, kardok, bilincsek, ostorok, hasonlóan *Gryphius Catherina von Georgien* nevű darabjának prológusához, ahol hasonló attributumok szemléltetik a szerencse múlandóságát. Mars, Venus és Fortuna, kiki a maga elsőségét, erejét hangoztatja a világban, s vitatkozik a szerencse, szerelem, vitézség fontosságáról. Jön azonban *Verhängniß*, s hirdeti: mindezek tőle függnék. Ő itt a *Divina Providentia* képviselője, talán maga a *Divina Providentia*, s előtte, a főmozgató alatt helyezkedik el a három erő: a szerencse, a héroizmus és erósz.

Ebből a drámai világgépből folyik, hogy a hős Fortuna birodalmában vagy mint hérosz, vagy mint szerelmes helyezkedik el. Sőt: a kettő többnyire együtt jár. A hős rendszeren szerelmes, a szerelmes viszont héroikus személy. Ilyen *Postel Gensericusa*:

Vortrefflichste! Laß nach dem Krieges-Blitzen  
 Dein himmlisch Aug' ein holder Sonnen-Schein,  
 Schoß, Arm und Brust der matten Glieder Stützen,  
 Und deine Gunst mein Seelen-Pflaster seyn. (I. 10.)

A szerelem már önmagában is lehet héroikus. Apostolo Zeno operájában, az *Il Narciso*-ban (Ansbach. 1697) így

apoztrofálja a zárókórus Narcisót és Eco nimfát, akik a *mi* fogalmaink szerint valóban nem hajtottak végre hőstetteket:

Godete, amanti *Eroi*  
 Del vostro amor.  
 Che al vostro almo diletto,  
 Gode ogni cor. (V, 7.)

A héroizmus a barokk ember legfőbb erénye és legnagyobb büszkesége.<sup>1</sup> Belejátszik ebbe a végtelenség eszmeköre is: a hősiesség megtestesítőjét a végtelenbe emeli és a csillagokkal egyesíti.

*Mutius*: Ehr und Ruhm  
 schätz' ich höher als das Leben.  
 Dis ist eben  
 dapfrer Seelen Eigenthum,  
 daß sie die gefahr verachten,  
 und mit edlen thaten trachten  
 sich zun *Sternen* zu 'erheben.  
 Ehr und Ruhm  
 schätz' ich höher als das Leben. (Bressand: *Clelia* I. 6.)

Ez a Végtelennel egyesítő hősiesség legyőzi a szépség múlását és diadalmaskodik Fortuna szeszélyein. A héroizmus fogalma alá tartozik az erény is, mint valami, ami szintén hősies. A hősiesség azonban nem csupán egyéni dicsekvés, az Én magasbaemelése, hanem — a mellett, hogy a Végtelenbe ragad — kozmikus hátterű. Az igazi barokk hős többé-kevésbbé mindig Athleta Christi, ha nem is keresztény, de lelkileg az igazságosság és nemesség bajnoka, ezért egyéniségének kitágulása, énjének büszke kifeszítése egyúttal Istentől kapott adomány. A dicsőségvágyat az Úr oltja a lélekbe, s vele másoknak is használ, az egyéniség kifejtéséből így vallásos szolgálat lesz. Ezt hirdeti Narssius *Gustavus Sauciusa*:

Ut magna peragant, coelitus calcar datur  
 Cupido laudis regibus. Alios quoque

<sup>1</sup> A héroizmus nagy szerepére a barokkban találóan utal Weisbach: *Barock als Kunst der Gegenreformation*. 27. kk., és Thiennemann Tivadar: 16. és 17. századi irodalmunk német eredetű művei. ITK 1922—3.

Ad honesta stimulo hoc incitari cernimus.  
 Virtutis haec est mater et nutrix simul  
 Cupido, honestis ambiens laudem modis. (I. 2.)

A hírvágy, dicsőségszomj eszerint nem rossz, hanem Isten akaratának teljesítése, föltéve, ha célja nem gonosz vagy aljas. Ezért héroikus az abszolút uralkodó, aki ugyan hatalma csúcspontján áll, fény és pompa övezi, mégis ideális fogalmazásban szolgál is, Istennek és népének. *Pro Deo et populo*: ez az avancinusi drámaottó vezérelve az ilyenfajta abszolútizmusnak, s ezt hirdeti a dráma hőse, Theodosius császár:

Et licet magno fremat  
 Bellona nisu; quando pro Deo damus  
 Populoque in arma pectus, acclinis cadit  
 In nostra Laurus capita. Jam doctus loquor:  
 Nunquam rotavi acinacem, nisi pro Deo, et  
 Populo: secundam semper et palmam tuli,  
 Quoties in arma prodij. (I. 2.)

Theodosius ajkáról hangzanak el ezek a szavak, az egésznek háttérében azonban a 17. század és I. Lipót áll, a bécsi abszolútizmus legnagyobb képviselője. Avancinusk és az egész német irodalom (Lohenstein, Hallmann) szemében ő az igazságosság megtestesítője: a magyarság, helyesebben a magyar rendiség szemében zsarnok, a szabadság és jog lábballal tiprója. Ezzel fölmerült a barokkra oly jellemző probléma: ki a héroikus abszolút uralkodó és ki a tirannus? A felelet egyszerű: tirannus az, aki nem *pro Deo et populo*, hanem önös és aljas célok érdekében működik, aki a barokk erényeket áthágja, akinél kegyesség és szigorúság nincs egyensúlyban. Ilyen Hallmann *Theodoricusa* vagy Gryphius *Bassianusa*, ingadozó, talajtalan emberek, akik ezért nem is drámai hősök, hanem Fortuna és saját vakságuk bábjai. A vallásos nevelésű I. Lipót semmiesetre sem sorozható ebbe az osztályba. Hisz az egész bécsi abszolútizmus, amint Málnási igazolta,<sup>2</sup> inkább a nemességre, a földesurakra nehezedett, a jobbságysággal, tehát a néppel gyakran jót

<sup>2</sup> vitéz Málnási Ödön: Gróf Csáky Imre élete és kora. Kalocsa, 1955. (Főleg a bécsi udvarral s a rendi kultúrával foglalkozó részek).

akart és az elavult rendiséggel szemben modernebb, európai formát jelentett. Persze, mindez végső elemzésben csak ideál volt, s az irodalom szószékéről hirdetett nemes elvek az életben nem érvényesülhettek salaktalan tisztaságukban. Az emberi gyarlóság sok jót leronthatott, s a mérleg két serpenyője, a kegyesség és szigorúság a gyakorlatban nem mindig voltak egyensúlyban. Mindez azonban nem zárja ki, hogy a barokk abszolútizmus mint eszme nemes és héroikus volt, függetlenül a történelmi események sokszor végzetszerű alakulásától. Ezt a héroikus tartalmat érezte ki és magasztalta a barokk drámai irodalom.

Egész gyakori dolog az abszolútizmus megtestesítőinek, az uralkodócsaládok tagjainak héroszként való magasztalása. Ezt teszi Minato a *Fuoco eterno* zárójelenetében, ahol Vesta ajkáról hangzik el I. Lipót családjának ilyen magasztalása:

C' habbi à splendere  
Come Sole,  
Vostra Prole,  
Augusti *Eroi*,  
Da gl'Iberi à i Liti Eoi. (III. 20.)

A nap és ragyogás motívumai itt ismét a kor jellemző végtelenvágyára utalnak. A héroikus beállításból viszont következik, hogy az abszolút uralkodó a hős egyik ideáltípusává válik, s a trón minden jó forrásává, az élet biztosítékává lesz. Ezt hirdeti Avancinus József-drámája, a *Pax imperii*:

*Chorus operarium*: Oculus Regem providus ornat.  
Hac lege Deus ponit in alto  
Solio Reges: inde suorum  
Ut prospiciant utilitati.  
Unde suorum suspiciuntur  
Oculis; illuc ipsi aspiciant.  
Solum specula est. Inde videtur,  
Si qua forsan parte minetur  
Turbo malorum. Solum Pharos est.  
Illuc medio iactata freto  
Spes prora suas mittit, et ignes  
Avida expectat, cum decumano  
Forte tumultu maris et venti  
Avia rapitur (II. 2.)

Kitűnik, hogy ez az abszolútizmus inkább kötelesség, mint élvezet a barokk szemében, s az uralkodó inkább az állam, a nép első szolgája, mintsem kényura. Uralkodása voltaképp szolgálat, kötelességteljesítés. A szó magasabb értelmében „reprezentál“ ő, Isten parancsainak letéteményeseként és helyetteseként. Mihelyt saját szeszélyei lépnek előtérbe, s elfelejti vagy elhagyja a szolgálatot, tirannussá válik. Ha azonban hű marad szerepköréhez, a legnagyobb dícséret illeti, a kor szokott patétikus modorában. Természetesnek érezték ezt, sőt azon sem botorákoztak meg, ha vallási és világi képzeteket keverték dícséretében. A barokk ilyenkor a hőroszt látja az uralkodóban — úgy mint Avancinus *Theodosius*ában az ifjak, akik császárukat a pietas és justitia megtestesítőjeként ünneplik:

Orbis Clypeus bonus est Caesar,  
 Pater Imperij bonus est Caesar,  
 Numinis oculus bonus est Caesar,  
 Dextra Tonantis bonus est Caesar,  
 Regula recti bonus est Caesar,  
 Sol Imperij bonus est Caesar,  
 Gemma Imperij bonus est Caesar,  
*Deus in terris* bonus est Caesar,  
 Ara salutis bonus est Caesar,  
 Centrum Imperij bonus est Caesar. (V. 5.)

Természetesen azt is figyelembe kell venni, hogy a látzólagos történetiség aktualitást takar, ismét a korra jellemzően. *Theodosius*ról beszél a dráma, de voltaképp I. Lipótot érti. Barokk e néhány sor stílusa is, végletes parallelizmusával, metaforáival.

A hőrosz fogalma nem korlátozható az uralkodóra. A barokk dráma hőse mindig hőrosz, akár aktív, akár passzív értelemben. A dinamikus jelleg döntő: úgy kell egy ilyen hőst elképzelniünk, mint valami barokk szobrot, szétáradó gesztusokkal: mindig nagyobbra és messzebbre tör. Ennek a hősideálnak tolmácsolója *Industria Rehlinus Fatum Austriacum*ában:

Non terminatur finibus extimis  
*Heroa Virtus*: Carcere nec feret  
 Inclusa noctem: quin calendo  
 Plus cupide gradietur Ultra.



Non, si tremendis Colchis inhorreat  
 Famosa monstros, atque minis vetet  
 Flammantibus procedere Ultra  
 Aesonius dubitabit ardor.  
 Hujus vigori quam nihil invium,  
 Docere magnus Dux Macedo potest:  
 Pergendo quī Plus semper Ultra  
 Indomitum domitavit Orbem. (II. 4.)

Gyakran racionális jellegűnek szeretik a barokk hősi eszményt föltüntetni, ez az ódai lendületű részlet azonban ellene mond ennek. Ha vannak is racionális-sztoikus, antikizáló elemek, mindezt magába olvasztja a festői patosz, mozgalmasság, a minden határt áttörő és egyre plus ultra, a Végtelenbe áradó dinamika. A tiszta racionalizmus a maga anthropocentrikus tektonikájával ennek végét jelentené. Itt egy magasabb szintézis az ideál, amelyben testi és lelki szépség, nemes szenvedély és hősiek állhatatosság, vallásos érzület és politikai ügyesség egybeolvad. Ezt az eszményt testesíti meg a kedvelt barokk drámai és regényhős, József:

Nemo qua Aegyptus patet  
 Lateque Nilus ambulat, nemo tui  
 Par est calori pectoris; nemo pari  
 Sagacis animi luce venturos videt  
 Rerum meatus. Providae mentis decus  
 In te resedit omne, consilium grave,  
 Prudensque fervor, rebus in gravibus tenor  
 Constantis animi, pectus erectum, fides  
 Inflexa, fortis spiritus, candor, modus,  
 Pudorque, et omnis gratiae in vultu color.

A fáraó e szavai, amelyeket Avancinus József-drámájában (I. 6.) az ifjúhoz intéz, híven tükrözik a kor hőseszményét. Az erények mellett a szenvedélynek, a fervornak is nagy a fontossága. A szenvedélyek a lélek gőze, hajtóereje.<sup>3</sup> Tisztára etikai kérdés, mire használja őket az ember: ha a jó érdekében, akkor héroikusakká válnak, ha gonosz cél szolgálatában, bűnössé. A constantia eszménye ugyan látzólag antidinamikus, sőt racionális valami, de ez csak

<sup>3</sup> Fleming: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 1928. 427.

látszólag igaz. Itt ugyanis nem értelmi, hanem etikai erőkről van szó. A barokk kifejezőeszköze nem mindig a jólismert nyugalanság, mozgalmasság, dinamika, és a mindenáron reprezentációra törekvő illuzionisztikus önkényesség: nagyon jól összefér a látszólagos nyugalommal és tartózkodással is, sőt hatását még csak fokozza a színleges klasszikus nyugalommal és önuralommal. Mert e látszat mögött meglátjuk a valódi barokk magatartást, a magasztosság affektusát, az összeszorított erők megnyilatkozását, a belső feszültséget és dinamikát, az önuralom tudatosságát, ellentétben minden klasszikussal, egyszerűvel és „természetessel”.<sup>4</sup> A hőrikus ideállal ennek következtében még a szentimentalizmus, a nagyfokú érzelmesség is megfér. Az ilyen barokk hősök minden sztoicizmusuk ellenére és mellett is érzelmes emberek. Bressand *Cleliája* képviseli e típust: nő létére férfiruhában lopózik Mutius után, lovon vágat el Porsenna táborába, amikor azonban a béke jegyében az etruszk király házastársául akarják kijelölni, elájul.

Hősiesség és szentimentalizmus egészen szorosan egybekecsodolódhatik. Ezt tanúsítják Stranitzky Scipio-drámájának hősei. A nagylelkűség valóságos allegóriái ezek a hősök, mégsem merevek, hanem telve lelkük az érzelmek dinamikájával. S ez nem mond ellent a hősiességnek, sőt egyik rugójává válik. Érzelmes hősiesség ez, vagy ha úgy tetszik: hősiesség érzelmesség. Scipio, Marzio, Lucejo, Cardenio, Sofonisba egyaránt nagylelkűek, mindegyik önként le akar szerelméről mondani, mégis tele lelkük a túlárado fájdalom mozgalmasságával.

*Sofonisba:* Was gedenckestu nun zu thun?

*Lucejo:* Mich großmütig zu erzeugen, und da es daß Geschick wird verordnet haben, daß ich meine Liebe nicht erhalte, werd ich immer weinen und seuffzen, dich aber *beständig* und unauffhörlich lieben. (II. 4.)

Állhatatosság és nagylelkűség, ez a két ideál, amelyet a barokk latin és nemzeti nyelvű panegyris-irodalom szintén szakadatlanul magasztal, tehát nem sztatikus valami: sőt nagyon jól megfér az érzelmek magasfokú mozgalmasságá-

<sup>4</sup> Schaller: Die Welt des Barock. 11—12.

val. Hozzátartoznak ehhez a hőroizmushoz a mozgalmos helyzetek is. A *Scipió*ban a rómaiak elfoglalják Hispániát, és leverik fejedelmét. Ennek hírére Sofonisba a tengerbe ugrik, közben azonban odavetődik parasztruhában a szintén legyőzött Lucejo fejedelem, akinek halálhíre volt ép az öngyilkossági kísérlet egyik oka, és megmenti kedvesét. Mindez a mozgalmos szituáció alkalmas háttere a hősiességnek és a szerelemnek.

*Lucejo*: Diese beschwerliche Zufälle sind Kennzeichen der Beständigkeit.

*Sofonisba*: Und der Liebe. (I. 4.)

Ez a magatartás, ez a dinamikus hősideál jellegzetesen germán, s visszavezethető egész a középkorba, a népvándorlás korába. A nietzschei értelemben vett „veszélyes élet” eszménye ez, amely a külső világ pesszimizmusa közepette is rendíthetetlen optimizmussal tör át mindenben.<sup>5</sup> A római sztoicizmus elemei csak belejátszanak ebbe, a germán ideál mégis az elsődleges, s tovább él a barokkban. Ez a lélek nem fél a veszélytől, hanem ellenkezőleg, beleveti magát. Ez adja éppen a barokk hőroizmus egyik fő formáját, a *magnanimitas*-t. Lucejo szavai Hanswursthoz hű tükre ennek.

*Lucejo*: So niederträchtige Seelen wie du schätzen sich glücklich zu leben, eine hohe Seele aber suchet ihren Ruhm im Todt. (III. 7.)

Mi más ez, mint a *hoher Mut és freies Gemüte* ideáljának kései visszhangja! Megszoktuk a barokk hősi eszmény római elemeinek hangsúlyozását, de nem szabad elfeledkeznünk az északi elemről sem. Hiszen ez a gyökere a barokk nyugtalan fantáziájának, és ez nem riad vissza az élet viszontagságaitól, sőt keresi őket. „Das Leben ohne Creutz seye ein höchst unglückliches Leben“ — vallja Palafox,<sup>6</sup> és ebben egyetért vele az egész kor. Bármennyire hangsúlyozzák a boldogságot, a szenvedés elválaszthatatlanul hozzátartozik a hőroizmushoz.

Hozzátartozik a szenvedély is, persze, mint már említettük, az etikai embereszmény szolgálatában. Az igazi barokk

<sup>5</sup> Hans Naumann: Der germanisch-deutsche Mensch des frühen Mittelalters. (Der deutsche Mensch.) Stuttgart, 1935. 9. kk.

<sup>6</sup> Palafox: Geistreiche Schrifften, 91.

hérosz undorodik a furortól, és szenvedélyből folyó tetteit is erkölcsi célok szolgálatába állítja. Ez különbözteti meg a gonosztevőtől. Az ilyen etikai hősiességet mutatják *Scipió*-ban Cardenio szavai:

Ich folge dem Gesetz und kenne, daß dieser Streich einen unüberwindlichen Arm erfordere: daß Geblüth traget hiervon einen Abscheu und besorget, daß nicht die That der Tugendt ein Verbrechen scheine. (I. 7.)

Hősiesség és bűnös furor ezáltal élesen különválnak, s nyilvánvalóvá lesz a különbség, amelyről már egyszer szóltunk, amikor az uralkodó és a zsarnok fogalmát tisztáztuk.

A héroikus eszmény elterjedését mutatja, hogy bűvkörébe von oly jelenségeket, amelyek a mi szemünkben távol esnek tőle, és szerintünk inkább passzivitással járnak. Palafox számára még a bűnbánat is „heroische Tugend“.<sup>7</sup> A vad, dühöngő furor megfékezése, az önuralom is hősiességévé lehet. Ez a barokk *p i e t a s* ideálja, amelyet Avancinus magasztal, és amelyet Feind *Suenojának* Thalese hirdet.

Dem Feinde seine Schuld vergeben,  
Ist hoher Seelen Eigenschafft,  
Ein grosser Geist verliert die Krafft,  
Der nach dem blinden Trieb will leben.  
Die Rache dämpffen wenn sie glüht,  
Zeigt ein *Heroisches Gemüht*. (III. 6.)

Ezzel már elérkeztünk a barokk héroizmus másik nagy területére, a passzív vagy misztikus héroizmushoz. Passzívnek nevezhetjük, amennyiben nem hőstettek véghezvitelében, inkább szenvedések eltűrésében nyilvánul meg, s misztikusnak erős vallási háttere miatt: idetartozik az igen kedvelt vértanú-eszmekör. A barokk tragédia többnyire nem is más, mint egy ilyen vértanútípus szembeállása a zsarnokkal, vagy üldözőivel. Ezt az eszmekört legrészletesebben *Gryphius* dolgozza ki: *Carolus Stuardusa* voltaképp nem is ad igazi cselekményt, csak az igaztalanul letaszított és vértanúságot szenvedő angol király lelkirajzát. A mindent elszenvadni tudás, a lemondás és áldozat hősiessége ez.

Die Edelmuht pranget mit Lorber und Kron.  
Verbleicht mein Purpur, das kan mich nicht quälen,

<sup>7</sup> U. o. 98.

*Heroische Seelen*

Besiegen durch Großmuht und Tugend den Hohn.

Die Edelmuht pranget mit Lorber und Kron. (Feind: Octavia II. 6.)

Téves volna azonban azt gondolni, mintha ez a passzív-misztikus hősiesség sztatikus volna. Ellenkezőleg: ebben is nagyfokú dinamizmus nyilatkozik meg. Úgy kell a misztikus hőst elképzelnünk, ahogy a barokk képzőművészet ábrázolja: lobogó ruhában, égremutató patétikus gesztusokkal. A háttér mozgalmasságát is ily értelemben foghatjuk föl, a vihar képeit, amelyekkel a hősiesség lélek dacol. Valóságos definícióját adja ennek a lélektartásnak Feind *Stratonicája*:

Wenn brausende Wogen in tobender Fluth,

In rasenden Stürmen

Zum Himmel sich thürmen,

Sinckt blöden und zärtlichen Seelen der Muth.

*Heroische Sinnen*

Kan schüchterne Furchtsamkeit nimmer gewinnen.

Sie gleichen der Palme vom Centner gedrückt,

Die Gipfel und Aeste den Wolcken zuschickt. (II. 3.)

A dinamikus héroizmus még a passzivitásban is érvényesül, s a szenvedés hőstetté válik. Ezt fejezi ki Metastasio (*Adriano in Siria* I, 3.), amikor a tölgyfáról énekel, mely viharral, téllel dacol, s még ha kidőlt is, mint hajó szeli a habokat, maga ellen ingerelve szembeszállásával a tengeri orkánt. A patétikus nyelv is erősíti ilyenkor a mozgalmasság hatást. A vértanúság, túrés, szenvedés a legmagasabb mozgalmasságot tudja kiváltani a maga entuziazmusával, és a Végtelenbe, a Kozmoszba árad. A misztika legragyogóbb magasságaival és legmélyebb örvényeivel egyesül ez a hősiesség. Hirdetője Gryphius is, héroizmus igéi hangzanak el az igazágtalanul Bassianus zsarnokságának áldozatul eső *Pa-pinianus* ajkáról:

Getroffen, nicht versehrt! getroffen, nicht verletzt!

Getroffen, nicht zermalmt! Des Himmels Schicken setzt

Nicht schlaffen Seelen zu. Wer muthig zu bestehen,

Den heißt der Höchsten Schluss auf solchen Kampff-Platz gehen

Wer hier beständig steht, trotz Fleisch und Fall und Zeit,

Vermählt noch in der Welt sich mit der Ewigkeit,

Und höhnt den Acheron! Mein Hertz! es heißt nicht sterben,

Wenn wir durch kurtze Qual unendlich Lob erwerben,  
 Das nach uns, weil die Erd' auf ihren Stützen liegt,  
 Tod, Grufft und Holtzstoß pocht und über alle siegt,  
 Die zwar auf Blut und Leib, nicht auf die Seelen wüthen.

E felejthetetlen sorok, melyeknek hősi patoszáat a nehéz ívelésű, méltóságos alexandrinok még fokozzák, salaktalan tisztaságban állítják elénk a misztikus hérosz eszményét.

Cupeda egyik zenedrámájában (*L'Arsace*) Artasere mondja ki, hogy a héroikus lélek még Fortuna fölött is áll:

Non fà i Regi l'aurea cuna,  
 Mà il valor d'Alma Reale.  
 Cor d'eroe molto più vale,  
 Che'l favor de la Fortuna. (I. 6.)

Hasonló gondolatot találunk Schottelnél, allegórikus drámájában (*Friedens Sieg*, 1648, I. fölvonás közjátéka). Itt pásztorok és pásztornök vitatkoznak a szerencse és erény elsőbbségén. Eutychas és Strephone a szerencsét magasztalja: Aritoson és Sylvosa fölülkerekedik azonban az erény dicséretével. Viszont az erény is héroikus tulajdonság. A hősiesség tehát diadalmaskodik Fortunán. Ez adja meg nagy becsét a barokk ember szemében. Ezért is oly kedves a „héroikus” jelző. Engelbert Heindl számára még az egyháztörténet nagy filozófusai és írói, Alkuin, Beda Venerabilis, Rhabanus Maurus, Joannes Scotus Eriugena, Canterbury Szent Anzelm, Nicolaus Panormitanus is hősök, akikkel *Spectacula Heroum* című munkájában úgy foglalkozik, mint a Benedekrend büszkeségeivel, munkáját pedig Szent Benedeknek ajánlja: *Divo Patriarchae, Gratia, & Nomine Benedicto, Monachorum Heroi Sanctissimo*.<sup>7a</sup>

A misztikus héroizmus lehet még szélesebbkörű, és kapcsolatba juthat a szerelem eszme körével is. A misztikus erősz hősiessé formái gyakoriak a barokk művészetben. A keresztény vértanúság rendesen eggyéolvad e kor számára a misztikus lelki násszal, s a hős ezen a magasabb fokon szerelmes is, a Jézus- és Máriamisztika rajongó hordozója. Erősz, misztika

<sup>7a</sup> Engelbertus Heindl: *Spectacula Heroum ex Lycaeo Benedictino; seu Primi Celebriores bonarum Artium Publici Professores ex ordine D. Benedicti Carmine Hexametro celebrati*. Viennae. 1727.

és hősiesség illetén összekapcsolódása Hallmann szép vértanúdrámája, amelynek már a címe is jellemző: *Die Himmlische Liebe Oder Die Beständige Märterin SOPHIA*. Sophia és három leánya: Fides, Spes, Charitas egyaránt e hőroizált misztikus erősz hősei. Amikor Charitas a hóhérpallos alá térdel, ennek himnuszát zengi, s ezzel fordul Jézushoz:

Süsser Bräut'gam meines Herten,  
Der durch Marter, Angst und Schmerzen  
Sich auf ewig mir vertraut,  
Laß doch deine Liebes Strahlen,  
Deines Nectars güldne Schalen  
Itzt erquickten deine Braut! (IV.)

Ez a vallásos erősz benne él a végtelenség világában. De ide kapcsolódnak a barokk erősz világi megnyilvánulásai is. A szerelem nemcsak misztikus erő, a világi hőöket is ez mozgatja. A szerelem hőroizálásáról már szóltunk. Láthatuk, mennyire a végtelenségbe árad ez is, s mennyire a mozgalmasság élteti.

A szeretett nő istennővé válik, túlvilági alakká, a szerelmes epedése pedig mindent elperzselő tűzzé. A legnagyobb lelki mozgalmasságot idézi elő a barokk szerelem, amelynek ereje még az érzésnélküli fát is megmozdítja. A Clorisként szereplő Atalanta bevési egy fába kedvesének, Tirsisnek (a valóságban Meleagronak) nevét, aztán így sóhajt föl:

Cara piana, tu di me  
Hai mon meno  
Nel tuo seno  
Il bel nome del mio ben.  
Mà se fosse ancora in te  
La mia pena,  
Forse a pena  
Poseresti sul terren.

(La constanza vince l'inganno I. 11.)

Oly erős és oly dinamikus jellegű tehát a barokk szerelem, hogy még a fáknak is meg kellene mozdulniok ereje alatt. Természetes, hogy hordozójának lelkében hatalmas érzéseket kelt, sőt a külsőre is hat. Kedvelt elem a szerelmes gyötrődése, sőt elájulása. Ezt a Minnesangra és Petrarkára visszamenő kesergőszerelm-komplexumot a barokk a vég-

letekig fokozza. Már a szerelmi halál tristani motívuma is fölmerül, meglehetősen korán, 1601-ben (Samuel Isaëli: *Pyramus und Thysbe*, II. 5.).

*Thysbe*: O Pyrame, ich glaub fürwar,  
Mein Hertz wöll aus meim Leibe gar,  
O der Hertzlichen Lieblichkeit,  
O wer ich nur todt allbereit!

A barokk erősz jellemző affektusait tömöríti össze ez a négy sor: a halál szomjúhozásáig menő extázist és az önkívület határán mozgó lelkiállapotot. Ezt az alaphangot variálja aztán százötven éven át dráma, opera egyaránt. Kifejezője a virágos barokk nyelv, amely a szerelmi jelenetekben éri el a legmagasabb művészi fokot. Belejátszik a vértanúság-eszmekör is, a kesergő szerelmes sokszor a szerelem mártírjának nevezi magát, mint Adrastus a wolffenbütteli *Ninus und Semiramisban*. Mozgalmasság, hódolat és az ezt tükröző virtuóz nyelv mesterien olvadhat össze. Példa rá az Antonius Römischer Triumvir gáláns duettje Antonius és Marcia közt:

*Antonius*: Schönste Göttin!

*Marzia*: Werthster Abgott!

*Antonius*: Deine Blicke sind die Stricke  
Die mir binden Herz und Seele,  
Deine Strahlen  
Treffen mehr als Amors Pfeile.

*Marzia*: Deine Lippen sind die Klippen,  
Daran meine Freyheit strandet,  
Eh zu malen  
Noch mein Liebes-Schiff gelandet. (I. 5.)

Ez a részlet már nemcsak mozgalmasság, hanem a Végtelenség felé is utal. A barokk erősz sajátosan kozmikus jellegű. A kozmikus jelleget szolgálja a szerelem tárgyának istenítése. Ez történik idézetünk elején, s az egész barokkban.<sup>8</sup> Eszköze lehet az antik mitológia: a kedvest istennőnek, Venusnak nevezik, vagy más kozmikus hasonlatokat

<sup>8</sup> Günther Müller: Deutsche Dichtung der Renaissance und des Barock, 211.



használnak. Alkalmazták a fénymisztika nyelvét is. Még az érzékibb elemek is kozmikus jelleget nyernek, átistenülnek.

Dein *himmlisch* Angesicht, dem auch die Engel weichen,  
Vor welchem Tulipan und Alabast erleichen,  
Die Kugelrunde Brust, durch die der Schnee verblast,  
Der balsamierte Mund, der Liebe schönster Gast;  
Die unentweihte Schooß und wohlgestalten Finger  
Sind meiner Seele zwar hochmächtigste Bezwingen,  
Und reitzen mich zur Lust: doch die Beredsamkeit  
So deine Tugend schmückt als ein Demantnes Kleid,  
Strahlt wie Dianens Schein bey den saffirnen Sternen.  
Ach *Sonne!* Soll sich denn mein Schatten itzt entfernen!  
Nimm *Göttin* meiner Seel', diß schlechte Opffer auf,  
Das meine Treu dir reicht, der Priester ist mein Hertze  
Und stets verpflichter Geist, des Altars güldne Kertze,  
Mein *Liecht* Uranie, die Gabe dieses Haupt,  
Die Flamme dieser Kuß.

Silvano e szerelmi vallomása Hallmann *Urániájában* (IV.) az egész barokk erősz tükre. Hogy itt a kozmikus és nem az érzéki jelleg a döntő fontosságú, igazolja a dráma zárókórusa, ahol *Tugend* Hercules és Ulysses segítségével diadalmaskodik *Wollust* fölött. Hallmann mindig elvetendőnek állítja be az érzéki szerelmet, és szembehelyezi a barokk erősszal, amely a testi szépet is átlényegesíti, isteníti. A szerelem tárgya és az istenvilág közt egészen leomolhatnak a korlátok, a földi nő istennővé válik, a szerelem mitosszá. Ez történik a *Camillo generosoban* (I. 24.). Itt Camillo hódol Emiliának. Mindkettőjüket lángoló, tüzes szerelem tölti el.

*Emilia:* M'è ignoto, s'arda ancora  
Nel tuo petto quel foco,  
Che fosse da dovero, over per gioco  
Mi decantavi un tempo.

*Camillo:* O Dio, s'egli arde?  
Più dí ai latrati del Celeste Sirio  
Non fà la calda Zona.

*Silla:* (Ah ben lo credo)

*Camillo:* Per venerar della *mia Dea* l'arrivo  
Venga Coro di Ninfe, e le più belle  
Per cui sospiri il Pastorel nel Prato  
Tessano allegre danze, ò di beato!

Megjelennek a pásztorlányok, akik egyúttal nimfák is: ilyenek aposztrofálja őket Camillo, hogy ebben az isteni környezetben szép szerelme is istenüljön. Fölvonulnak azután a kertészek, illetve dryadok:

*Silla:* Ecco le driadi.

*Camillo:* Amiche  
Formate Ballo ameno,  
Sediamo, siedi.

A recitatív befejeztével a nimfák és dryadok táncot lejtének. Így tehát mintegy az istenvilág, az Olympus lakóinak megszemélyesítői hódolnak Emiliának, az istennőnek. A barokk erősz így emeli szerelme tárgyát a Végtelenbe, az érzelmi elem hangsúlyozásával pedig mozgalmassá teszi a szerelmet.

Ez a végtelenbetörés és mozgalmasság természetesen a vallásos és misztikus erőszban is jelentkezik. A vallásosságunk mai fogalmakkal nem mérhető átértékítésével állunk itt szemben, ahol a szerelem misztikus akkordokban csendül ki. A vértanúk is „amanti Eroí“, csakhogy affektusaik nem a földi, hanem az égi (bár sokszor nagyon átértékített) szépség felé irányulnak. Legmegrázóbb és legnagyobb hatású ki-fejezése ennek Stranitzky *Nepomuk*-drámájában Quido és Augusta búcsújelenete a börtönben:

*Augusta:* O Eitelkeit!

Du süßes Seelen giftt, du Kupplerin der welt,  
wie das man deine gunst doch für so schätzbar hält,  
Doch ach und weh ist nur das End Ziel deiner Freudt  
O Eitelkeit!

*Quido:* O Ewigkeit!

Du süße Seelenspeise, du wohnplatz aller lust,  
Wie das dein hoher werth, der welt so unbewusst.  
da alles ausser dir nichts ist als bitterkeit.  
O Ewigkeit!

*Augusta:* O Eitelkeit!

Du Feindin deiner Freund hinweg mit deiner Pracht,  
ich sage allem dem, wass irdisch, gutte Nacht.  
dein Honig schaumet gall, dein wollust trieffet leid.  
O Eitelkeit!

*Quido:* O Ewigkeit!

Du reine Seelenbrauth, sag wass hab ich verschuldt  
das du so lang verweilst mit deiner gegenhuldt,

schließ mich in deinen schoss du Brun der süßigkeit,  
O Ewigkeit!

*Augusta:* O Eitelkeit!

Betrüglische Syren! der Schiffbruch ist dein Porth,  
Unlust ist dein Gewinn, es ist für dich kein Orth  
in meiner Seelen mehr, ich such die Ewigkeit,  
O Eitelkeit!

*Quido:* O Ewigkeit!

ich wünsche aufgelöst zu sein o grosser gott.  
lass stürmen mit gewalt auf meinen leib den todt.  
Wenn meine Seele nur der höll wird nicht zur Beuth.  
O Ewigkeit!

(II. 8.)

Dinamizmus, az érzelmek extatikus túlfűtöttsége, misztikus erősz, hősiesség és végtelenbetörés csodálatosan egyesül ebben a hat versszakban, főleg az utolsóban, amely a misztika legmélyebb örvényeibe enged pillantani, s amelyhez a német drámában csak Isolde szerelmi halálát hasonlíthatnók. S jellemzően barokk az egészben a teljes elragadtatás mellett sem szűnő, sőt inkább egyre erősödő világiasság. A misztika itt élvezetté, esztétikumává válik, (legmélyebb lényegében minden misztika az, tekintet nélkül arra, hogy Isten transzcendenciáját, vagy a Kozmosz immanenciáját élvezzi a velük való egyesülésben!) — s a túlvilágit is belevonja ebbe. Ilyen a barokk templom is, ahol szintén az érzékekhez szóló pompa nyer misztikus hangsúlyt, másrészt viszont a túlvilági elem átérzékiesül. Az átirányulás a földi dolgokról egy teljesen spirituális túlvilágra hiányzik, az askézis is esztétikai jelleget ölt. Az egészhez hozzá kell képzelnünk a müncheni Nepomuki Szent-János-templomot: a színek és arany káprázatával, csodálatos ragyogásával, az elragadtatás, a halárokonság, a mozgalmasság és esztétizált valóságosság egybefonódásával. Illusztrációja mindennek a barokk színház, s ezt hordozza lelkében a barokk hős is.

## VII.

### U t ó k o r.

A barokk dráma története nem zárul le a 18. század közepén. Az iskoladráma például, bár klasszicisztikusabb formában, de fönnáll a Jézustársaság századvégi eltörléséig, sőt

a volt kollégiumok még azután is rendeznek néha előadásokat. Az Itáliába utazó Goethe még részt vehet egy ilyen előadáson és elismerő szavakkal nyilatkozik róla.

A barokk dráma népies ága is továbbfejlődik, elsősorban a passiójátékok. Hiába üldözi őket az Aufklärismus, továbbélnék, s még a 19. század elején is új hajtásokat hoznak: Thiersee, Oberaudorf, Erl, Brixlegg, Rott, Telfs ismer ilyeneket, azonkívül számos stájer, karintiai és szudétanémet hely.<sup>1</sup> Ez a tradíció belenyúlik egészen a 20. századba, sőt manapság újabb erősödést nyer. Már a 19. század romantikája is érdeklődéssel fordult a népi passiójátékok felé: Oberammergau ekkor kezd világattrakcióvá válni. Ma általánosan divatba jöttek a szabadtéri játékok, s az érdeklődést ez csupán még fokozza.

A bajor-osztrák népdráma különösen erősen a barokk tradíciók hatása alatt áll. A fejlődés itt szinte törés nélküli Stranitzkytól Grillparzerig, sőt Hoffmansthalig; főbb képviselői ennek az iránynak Marinetti, Perinet, Schickaneder. A 18—19. század fordulóján tarka egymásmelletiségben keverednek Hanswurst, barokk opera, lovagdráma, a német klasszicizmus és romantika hatása, kísértet- és varázshistóriák, antik mitológia, burleszk és paródia. Nem csoda, hogy ez a világ hatott a bécsi kongresszusra ellátogató német romantikusokra is. Szívesen jöttek el a színházakba, ahol a barokk-romantikus mesevilág eléjük tárult.<sup>2</sup> S ott vannak a legnagyobbak, az osztrák romantika képviselői: Raimund, Nestroy, Grillparzer! Magyarországra sem marad mindez hatás nélkül, Bécsi és hazai német közvetítéssel nálunk is kialakul a tündéries játék.<sup>3</sup> Később pedig Grillparzer lesz mintája az úgynevezett újromantikus drámaíróknak, Dóczy-nak, Rákosinak.<sup>4</sup>

A német romantika metafizikai drámája elképzelhetet-

<sup>1</sup> D ö m ö t ö r: A passiójáték. 41. kk.

<sup>2</sup> Nagl—Z e i d l e r—C a s t l e: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. II. 476. kk.

<sup>3</sup> Pukánszky K á d á r Jolán: A magyar népszínmű bécsi gyökerei. (Irodalomtörténeti Füzetek 58.)

<sup>4</sup> S z e r b Antal: A magyar újromantikus dráma. (Irodalomtörténeti Füzetek 17.)



8. kép. Rubens: Mutius Scaevola. (Szépművészeti Múzeum.) Hasonló jeleneteket gyakran ábrázol a barokk színpad is.



len barokk előzmények nélkül. Achim von Armin például egyenesen Gryphiust dolgozza föl: a *Halle und Jerusalem* a nagy sziléziai barokk-költő Cardenioja nyomán készül. Ludwig Tieck és Zacharias Werner is adósai ennek a tradíciónak, nemkülönben Schiller (Jungfrau von Orléans) és Goethe (Faust II.). A romantikusoknál ott szerepel a bécsi hatás, e mellett az opera hatása. Hiszen az opera fejlődése folytonos. Ez a barokk műfaj megszakítás nélkül éli át a klasszicizmust, s régi elemeiből sokat átment a 19. századba. Olyan operák, mint Weber Bűvös vadásza (Kind szövegével) vagy Spohr Faustja (J. K. Bernard szövege) egyesítik magukban a német romantika mondhatatlan ígétetű hangulatát a barokk varázsopera hagyományaival. Ilyesmi természetesen nem maradhatott hatás nélkül az irodalmi drámára sem, főleg nem a pompás külsőségek. Megfigyelhetjük ezt az opera-hatást a magyar romantikus drámában is, így Czakónál, ahol egyes jelenetek tisztára operaszerűek.<sup>5</sup>

Új kapcsolatba lép a romantika Shakespeare és a spanyol dramatikusok költészetével. Itt is figyelembe veendő a barokk előzmények: a Habsburg-monarchia spanyol kapcsolatai és a vándorszínészek Shakespeare-közvetítése.

A romantikus opera beteljesítője és megújítója Wagner Richard. Az ő művészetében egyúttal a barokk tradíciók is nagy mértékben újjáélednek. Nem tudom, ismert-e Wagner barokk drámákat? — mindenesetre ösztönszerűen fennáll közöttük valami rokonság. Egyes elgondolásainak prototípusát megjeljük már a 17—18. században. Beccau *Amadisánál* utaltunk a tüztengeren át Orianehoz berontó lovag siegfriedszerűségére, illetve a helyzet rokonváltára. Ugyanitt a varázstorony beomlása és nyájas parkká változása eszünkbe juttatja a Tannhäuser I. fölvonását, ahol a Venusberg hasonló hirtelenséggel változik át szép thüringiai tájjá. Gryphius *Cardeniojában* a díszkert, ahol Cardenio Olympia árnyával találkozik, zordon pusztasággá változik, akárcsak Klingsoré a Parsifal II. fölvonásában. Avancinus *Pietas*

<sup>5</sup> Solt Andor: Történeti drámairodalmunk. (Irodalomtörténeti Dolgozatok. Császár Elemér 60. születésnapjára. Összeállította Gálos Rezső.) Bp., 1954.

*victrix*ében a Tiberis najádjai és tritonjai ugyanúgy óvják Maxentiust, mint az Istenek alkonyában Siegfriedet a rajnai sellők. Az augustusburgi Cadmus egyik jelenete (III. 1.) teljesen azonos a Siegfried II. fölvonásának színpadi képével: egyiket a másik színén lehetne előadni.

Ein Wald, in welchem ein Brunnen aus einem Felsen springet, im Prospect eine Drachen-Höle.

Olyan elgondolások, mint a víz alatt úszó rajnai sellők, Wotan és Loge útja a Nibelungok birodalmában, vagy az Istenek alkonyának zárójelenete kifejezetten barokk-ízűek.

Ausztriában a 19. század végén sajátos módon keveredett a Wagner-rajongás a Grillparzer-hagyománnyal és a barokk színház újjáélesztésére irányuló kísérletekkel. Új ünnepi játék-kultusz kezdődik, kapcsolatban a katolicizmus öntudatosodásával. Kralik, Hlatky és társaik ismét nagy kozmikus háttérű drámákat írnak, eljött az új Welttheater korszaka.<sup>o</sup> Ebből a világból nő ki Max Mell és Hugo von Hoffmansthal. Utóbbi Calderónt dolgozza át, visszanyúl a morálisokhoz, antik tárgyakat dolgoz föl barokk szellemenben, s operaszövegeket ír Richard Strauß számára. Az ünnepi játékok gondolata a közönség körében is visszhangra talál: ez hozza létre Salzburgot. Reinhardt eklekticizmusa is fölhasznál olykor-olykor barokk eszközöket.

Közben már századunk huszas éveiben járunk. A barokk drámát és színházat tudományosan is kezdik már föl-tárni, s az egyre tartó ünnepi játékláz termékeny ösztönzéseket meríthet innen.

Barokk drámákat elő is adnak: például a bécsi 1933-as német katolikus nap alkalmából Bidermann *Cenodoxus*át Joseph Gregor átdolgozásában. A rostocki színház Gryphius *Papinian*jával kísérletezett, s több helyen előadták német földön Rist *Friedewünschendes Teutschland*ját. Mindez előadások sikerrel jártak, s mutatták, mennyire magával tudják még ma is a közönséget ragadni. Sikerrel kísérleteztek jezsuitakollégiumok is barokk drámai kincsek fölfrissítésével. Ha Shakespeare, Calderón, Lope bevonulhattak barokk-költő létükre a világirodalom remekíróinak pan-

<sup>o</sup> Pukánszky Béla: Az Ember Tragédiája és az osztrák irodalom. Budapesti Szemle. 1937. június.



theonjába, miért rekesztenők ki onnan e kor Középeurópiájának költészetét?

Bidermann *Cenodoxusa*, mint már említettük, magyarul is megjelent most, Radnóti Miklós tolmácsolásában. Sajnos, eddig még előadásra nem került; eredetileg a szegedi Dóm-térre szánták.

Általában elmondhatjuk: a mai ünepi játékok legtöbbszörének háttérében ott áll mint szellemi ős Hoffmansthal, s vele a barokk színjátszás. Hoffmansthal átköltése hívta föl a figyelmet Calderón *Nagy világszínjátékára*. Az eredeti szöveghez nyúlt vissza Possonyi László, aki most készítette el e remekmű művészi magyar átdolgozását.<sup>7</sup> A Hoffmansthal-közvetítette barokk inspirálja a magyar ünepi játékokat is, Szegedet, Pécsét, Újházy György *Missa Sollemnis*-ét és *Tékozló fiú-ját*, sőt a népies mesedramát, amilyen Babay József *Csodatükre*. Nyomai a modern filmművészetben szintén föllelhetők, például a Reinhardt-rendezte Szentivánéji álomban.

A középeurópai barokk opera is még számos kincset rejteget és majd teljesen ismeretlen a ma színpadi embere számára. Dícséretreméltó példával jár elő ebben Németország, ahol már több ízben kerültek Händel-operák előadásra (pl. számos más közt: *Ottone*, 1924, Mannheim, *Radamisto* 1934, Düsseldorf, *Scipione* 1937, Berlin). Sajnos, az előadások keretétül többnyire túlzóan modern, tektonikus díszletek szolgálnak, s ez nem jó háttér a barokk festői zene számára! Händel jubileuma (1935) alkalmából a német rádió is előadott Händel-operákat, az angol B. B. C. bekapcsolódásával. Mindez mutatja, hogy a barokk dráma lassankint mint kultúrérték kezd a közönség tudatába bevonulni.

\*

Végül pedig legyen szabad köszönetemet kifejezнем Carl Niessen kölni, Max von Waldberg heidelbergi, Franjo Fancev zágrábi és Albert Pražák prágai egyetemi tanár uraknak, valamint a müncheni Staatsbibliothek vezetőségének, hogy munkámban segítségemre voltak és támogattak.

<sup>7</sup> Vigilia. 1937. II. 3—51. A barokk dráma nagy értékeire hívja föl a figyelmet Hont Ferenc is: *Cenodoxus*. *Korunk Szava*. 1937. 523—4.

## FORRÁSOK.

### A) *Modern kiadások.*

- Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart. 162 (Gryphius), 255 (Pyramus und Thisbe), 267—8 (Flayder), 280 (Coligny, Gustav Adolf, Wallenstein), 282 (Rosner: Bitteres Leyden).
- Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen (ed. Brecht-Kralik-Kindermann). Barockdrama, hg. von W. Flemming. I—VI.
- Deutsche Nationalliteratur (ed. Kürschner). 23 (Englische Komödianten), 36 (Die II. schlesische Schule).
- Homeyer, Fritz: Stranitzkys Drama vom Heiligen Nepomuck. Palaestra 72. Berlin 1907.
- Judith-Dramen des 16—17. Jahrhunderts. (ed. Sommerfeld) Literarhistorische Bibliothek 8. Berlin 1935.
- Magyar drámai emlékek a középkortól Bessenyeiig (ed. Alszegehly). Bp. 1915.
- Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16—17. Jahrhunderts (ed. Braune). 95 (Hollonius: Somnium vitae humanae), 175 (Schottel: Friedens Sieg).
- Régi Magyar Könyvtár (ed. Heinrich). 3 (Csiksomlyói nagypénteki misztériumok).
- Schriften des literarischen Vereins in Wien. 10, 13. (Haupt- und Staatsaktionen)

### B) *Szövegek.*

- Aler, Paulus: Poesis varia. Coloniae 1702.
- Avancinus, Nicolaus: Poesis dramatica. I. Viennae 1655, II. Viennae 1669, III. Viennae 1671, IV. Pragae 1678, V. Romae 1686.
- Beccau, Joachim: Theatralische Gedichte. Hamburg 1720.
- Bidermann, Jacobus: Ludi theatrales sacri. Monachii 1666.
- Bressand, Friedrich Christian: Clelia. Braunschweig é. n.
- Cupeda, Donato: La finta cecità di Antioco il Grande. Vienna 1695.
- Cupeda, Donato: L'Arsace. Vienna 1698.
- Dedekind, Constantin Christian: Neue geistliche Schau-Spiele. Dresden 1670.
- Draghi, Antonio: L'Ifide in Grecia. Vienna 1680.
- Feind, Barthold: Deutsche Gedichte. Stade 1708.
- Hallmann, Johann Christian: Trauer-Freuden- und Schäffer-Spiele. Breslau é. n.

- Metastasio, Pietro: La Nitteti. Stuttgart 1759.  
 Metastasio, Pietro: Adriano in Siria. Dresda 1752.  
 Minato, Nicolò: Il fuoco eterno custodito dalle Vestali. Vienna 1674.  
 Pannagl, Bernardus: Musa Panagaea. Pragae 1729.  
 Pariati, Pietro: Il Teseo in Creta. Vienna 1715.  
 Pasquini, Giovanni Claudio: Don Quichotte. Vienna 1727.  
 Rehlinus, Joannes: *Fatum Austriacum. Pozsony 1659.*  
 Rinswenger, Wolfgang: E funere Phoenix. Pedeponti 1729.  
 Sbarra, Francesco: Il Pomo d'oro. Vienna 1668.  
 Stampiglia, Silvio: Il Cajo Gracco. Vienna 1710.  
 Vimina, Alberto: La Gara. Vienna 1652.  
 Weichmann, C. F.: Poesie der Nieder-Sachsen. Hamburg 1725.  
 Zeno, Apostolo: Poesie drammatiche. Tomo settimo. Venezia 1744.  
 Cecrops mit seinen drey Töchtern. Weißenfels 1688,  
 Der wahrsagende Wunder-Brunnen. U. o. 1690.  
 Camillo generoso. Dresda 1693.  
 Antonius Römischer Triumvir. Weißenfels 1697.  
 Cadmus. U. o. 1698.  
 L'Alboino. Vienna 1707.  
 La costanza vince l'inganno. Darmstadt 1719.  
 Ninus und Semiramis. Wolfenbüttel 1730.  
 Antonius Commodus und Pompeianus, U. o. 1747.  
*Innocentia laesa divinitus vindicata. Jaurini 1749.*

C) Programmok.

- Kalinka, Zacharias: Statua Minervalis. Privigye é. n.*  
*Klesch, Daniel: Melos paschale rhythmicum. Leutschoviae 1659.*  
*Ladiver, Elias: Eleazar constans. Bartphae 1668.*  
*Papinianus Tetragonos. Leutschoviae 1659.*  
 Inexorabilis avaritia. Klagenfurt 1679.  
*Decennale Expirium et Primum Respirium Status Evangelici. Eperjes*  
 1682.  
 Idea verae amicitiae. Krems 1699.  
 Innocentiae periclitantis felices vindiciae. U. o. 1700.  
 Sancta Justina. Mondsee 1740.  
 Sanctus Joannes Damascenus. U. o. 1744.  
 Der Heilige Georgius. Landshut 1765.  
 Suspicio dolorum mater. H. és é. n.

## DAS BAROCKE WELTTHEATER.

Der Begriff des literarischen Barock taucht am Ende des 19. Jhs. auf. Nagl und Zeidler sind die ersten, die ihn auf das Drama anwenden. Ihnen folgt der Jesuit Scheid, dann auch Jos. Nadler. Zusammen mit der expressionistischen Welle nimmt auch die Barockforschung einen großartigen Aufschwung. Dramengeschichtlich sind bes. die Werke von Cysarz, Flemming, R. F. Arnold, Zucker, Benjamin, Günther und Johannes Müller von Belang, ferner die stilgeschichtlichen Untersuchungen von Iblher, Rüttsch und Beheim-Schwarzbach. Nützliche Ergebnisse lieferte auch die ungarische und kroatische Forschung. Unsere Arbeit beabsichtigt eine Wesenskunde des mitteleuropäischen Barockdramas aufzustellen.

Historisch betrachtet ist das Barockdrama Erbe des mittelalterlichen Mysterienspiels und des Humanistentheaters. Die Bewegtheit und der metaphysische Charakter des mittelalterlichen Theaters lebt im 17—18. Jahrhundert weiter, nur in einem Rahmen, der von der Renaissance übernommen wurde. Eine Synthese wird schon in der Sacra Rappresentazione und im französischen Theater des ausgehenden Mittelalters vorbereitet. Wichtig ist auch das Einströmen spanischer Geistigkeit. Die Renaissance bringt die Mode der Trionfi mit sich: ihre Erfindung ist auch die Kulissenbühne. Nun ist aber der Wölfflin'sche Gegensatz Linear-Malerisch auch auf dem Gebiete der Bühnendekoration nachzuweisen.

Im mitteleuropäischen Reich der Habsburger, dessen geistiger Mittelpunkt Wien ist, und das Deutschland, die österreichischen Länder, Ungarn, Böhmen und Kroatien umfaßt, gelangen zwei Zweige des Barocktheaters zur Blüte: Oper und Jesuitendrama. Ein rein literarisches Barockdrama kann sich nur in Schlesien ausbilden. Versuche der Protestanten und anderer Orden sind weniger bedeutend. Das Jesuitendrama beginnt schon im 16. Jh. und verbreitet sich rapid. Ähnlich steht es mit der Oper. Großer Beliebtheit erfreuen sich daneben die wandernden Schauspieler, die Shakespeares Werke vermitteln, aber auch sie geraten bald in den Bann des humanistisch-höfischen Theaters.

Für einen Barockmenschen ist das Theater alles. Selbst wissenschaftliche Werke bekommen den Namen „theatrum“. Altar und Bühne werden nach den gleichen Prinzipien gestaltet. Der Begriff des Theatralischen durchdringt alles. Die Welt wird zur riesigen Schaubühne, das Theater zum Abklatsch dieser Welt. Ursache dieser Auffassung ist die Seinsproblematik des barocken Menschen, der sich dem Irdischen zu-

wendet, aber indessen seine Hinfälligkeit und Vergänglichkeit erlebt und einen metaphysischen Standpunkt sucht. Dieser Standpunkt ist aber nicht die Weltverachtung der Romanik und der Gegenreformation, sondern ein „irdisches Vergnügen in Gott“ zu dessen Schaubühne die Welt wird. Die Welt ist ein vergänglicher Schein, aber trotzdem schön, und der Mensch muß in ihr tüchtig die ihm zugeschriebene Rolle spielen. Diese Auffassung der Welt als eines Theaters steht im Hintergrunde aller barocken Dramatik. Auf ihrer Basis läßt sich Metaphysik und Weltliebe vereinigen.

Die grundsätzlichen Stützpunkte dieses barocken Welttheaters sind das Transzendieren ins Kosmische, Unendliche, und die Bewegtheit. Der erste Zug äußert sich im Durchbruch der Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits, Sein und Schein, Realität und Illusion. Kirchliche Feste werden zum Theater, wo dann Natur und Übernatur in Verbindung kommen. Die höfischen Herrscherapotheosen verbinden Menschen- und Götterwelt miteinander, ähnlich der barocken Malerei. Geister erscheinen in den Dramen, allegorische Figuren schweben aus Wolken hinunter. Die irdische Handlung bekommt einen kosmischen Rahmen, der entweder christlich oder mit Elementen der antiken Mythologie gestaltet ist. Oft wird aber auch die Mythologie im Sinne der neuen Metaphysik umgedeutet. In all diesen Szenen herrscht dann echt barockes Pathos. Verschiedene Realitätssphären werden verbunden, Allegorie wird zur Realität, Ironie und Spiel zum Ernst. Beliebt sind Traum- und Zaubermotive. Die Bewegtheit zeigt sich wieder sowohl im Bühnenbild als auch im Bühnengeschehen. Phantastische Dekorationen werden gerne verwendet, und selbst die rationale Konstruktion der Perspektivbühne wird mit barocker Dynamik durchglüht. Die Szene wird oft verwandelt, und ist selbst von größter Bewegtheit. Im Dienste der Dynamik steht auch der barocke Naturalismus. Ganze Turniere werden auf die Bühne gebracht. Das bunte Ineinander ernster und komischer Szenen trägt auch zur Bewegtheit zu. Aufs äußerste bewegt sind auch die Handlungen. Oft werden mehrere Handlungen ineinandergeflochten. Verkleidungen, List und Kettenliebe spielen eine große Rolle. Der Gang der Handlung ist meistens ganz romanhaft. Am Schluß siegt aber immer die gute Sache. Selbst die Tragödien enden mit dem Sturz des Tyrannen, des bösen Prinzips. Die weltanschauliche Haltung ist also durchaus optimistisch. Die Fortunawelt ist zwar gefährlich, aber eben dadurch auch interessant. Letzten Endes siegt die Harmonie überall. Gestik und Sprachstil sind gleichfalls von barocker Bewegtheit durchdrungen.

Der Mensch erscheint in dieser bewegten Welt entweder als Held oder als Liebender. Meistens ist er beides. Der barocke Heroismus weist ins Unendliche, und ist, wenn er auch oft passiv erscheint, aufs höchste dynamisch. Ehrgeiz und Religiosität gehen zusammen. Aus diesem Standpunkte ist auch der barocke Alleinherrscher ein Heros, und unterscheidet sich dadurch von dem Tyrannen. Der Tyrann und im allge-

meinen der böse Mensch wird von den Leidenschaften herungeworfen, der heroische Mensch dagegen benutzt die edlen Leidenschaften als Dampf der Seele. Selbst scheinbar passive Tugenden werden dynamisiert und heroisch aufgefaßt. Hier ergibt sich die Verbindung mit der Mystik, die ihrerseits Beziehungen zum Barock-Eros aufweist. Die barocke Liebesauffassung ist ebenfalls kosmisch und dynamisch. Ihr Gegenstand wird ins Metaphysische erhoben, sie selbst wird zur alles verzehrenden Flamme. Oft schwingt ein sentimentaler Grundton mit. Motive der Liebe bedient sich auch die barocke Braut- und Märtyrermystik. Diese Mystik kann dann ebenfalls heroisiert werden, und dadurch entsteht eine echt barocke Synthese von Religion und Weltfreude.

Die Nachwelt des mitteleuropäischen Barocktheaters dauert bis auf unsere Tage. Das süddeutsche Volksdrama, das romantische Theater, die Oper setzt seine Tradition fort. Am Ende des 19. Jhs. entsteht dann in Österreich ein neues Welttheater, das die Werte seines barocken Vorläufers neu entdeckt. Auch der Expressionismus, dem Barock in vielen Zügen verwandt, tut das seinige. In diesen Zusammenhang gehören auch die Freilichtaufführungen des 20. Jhs.

---

## TARTALOM.

	Lap
<b>I. A kérdés története.</b>	
A barokk-kutatás kezdetei és föllendülése. Dráma- és színház-történeti publikációk. Német, magyar, horvát kutatók. Lényegszemlélet. Célkitűzés. . . . .	3
<b>II. A barokk dráma kialakulása.</b>	
Középkori hagyomány. Renaissance-kezdetek. Sacra Rappresentazione, trionfo. Humanizmus. Perspektivikus színpad. Renaissance- és barokk-színpad. A manierizmus jelentősége. Francia, spanyol elemek. Szintétikus jelleg. . . . .	14
<b>III. Habsburg-barokk.</b>	
Középkori alap, spanyol és olasz elemek. Jezsuitadráma. Opera. Vándorszínészet. Bencések, piaristák. Humanista dráma, német műdráma. . . . .	25
<b>IV. Színpadiság.</b>	
Oltár és színpad rokonsága. A „theatrum“ mint keret. Vallás és világiasság kiegyenlítése. Az élet mint álom, vagy színjáték. Világharmóniagondolat. A színpad, mint a világszínjáték képe. . . . .	44
<b>V. Stílusjegyek.</b>	
Végtelenbe való törekvés, keretek áttörése. A keretáttörés egyházi és udvari ünnepeken. Keresztény csodás elem. Barokk patosz a szellemjelenésekben. Túlvilági keretbe állított cselekmények. Végtelenbe emelt allegóriák. Véges és végtelen egymásbaszövődése. Álmodok, varázslatok. Antik mitosz és étermisztika. Barokk szofizmus. Dinamika. Mozgalmas dekoráció. Díszletstílusok. Látványos jelenetek, naturalizmus. Jelenetornamentika, változatosság. Fortuna. Mozgalmasság és harmónia. Izgalmas cselekmények. A bonyodalom eszközei. Szentimentalizmus. Lelkiállapot dinamikája. Barokk játék- és nyelvestílus. . . . .	60

## VI. Az ember a világ színpadán.

Az ember helyzete a világdramában. Hősiesség és szerelem. Kozmikus héroizmus. Athleta Christi. Abszolutizmus. Dinamikus-szintétikus hősideál. Szentimentalizmus és szenvedély szerepe. A misztikus hős. Misztikus erősz. A barokk-erősz kozmikus és dinamikus jellege. Átérezkített misztika. . . . 127

## VII. Utókor.

Bajor-osztrák népdráma. Romantika, Wagner. Az új világdráma Ausztriában. Jelenkor. Ünnepi játékok. . . . . 143

Források. . . . . 148

Das barocke Welttheater. . . . . 150



# MINERVA - KÖNYVTÁR

1. Thienemann Tivadar: Mohács és Erasmus. 1924. (Elfogyott.)
2. Huszti József: Platonista törekvések Mátyás király udvarában. 1925. (Elfogyott.)
3. Zolnai Béla: A látható nyelv. 1926. 2.— P.
4. Becker, C. H. porosz kultuszminiszter és Szeffü Gyula: Gragger Róbert emlékezete. 1927. 2.— P.
5. Hóman Bálint: A magyar történefirás első korszaka 1927. (Elfogyott.)
6. Máté Károly: A magyar önéletírás kezdetei. 1927. 2.— P.
7. Szerb Antal: Az udvari ember. 1927. 2.— P.
8. Fábián István: A francia konzervativizmus filozófiai alapvetői. 1927. 1.— P.
9. Eckhardt Sándor: Sicambria. 1927. 2.— P.
10. Faludi János: Dudith András és a francia humanisták. 1928. 2.— P.
11. Máté Károly: Irodalomtörténetírásunk kialakulása. 1928. 2.— P.
12. Nagy József: Kornis Gyula, mint kulturpolitikus. 1928. 2.— P.
13. Prohászka Lajos: Vallás és kultúra. 1928. 2.— P.
14. Zolnai Béla: Balassi és a platonizmus. 1928. 2.— P.
15. Tóth Béla: Rousseauista politikusok. 1928. 2.— P.
16. Keresztúry Dezső: A nemzeti klasszicizmus essay-irodalma. 1928. 2.— P.
17. Weszely Udön: Pedagógiai alapfogalmak változása. 1928. 2.— P.
18. Szerb Antal: Magyar preromantika. 1929. 2.— P.
19. Eckhardt Sándor: Magyar humanisták Párizsban. 1929. 2.— P.
20. Zolnai Béla: Körmondat és tiráda. 1929. 2.— P.
21. Weszely Udön: Az egyetem eszméje és típusai. 1929. 2.— P.
22. Farkas Gyula: Romános-romántos-romantikus. 1929. 2.— P.
23. Huszti József: Janus Pannonius és Anjou René. 1929. 2.— P.
24. Máté Károly: Sajtó és tudomány. 1929. 2.— P.
25. Thienemann Tivadar: Irodalomtörténeti alapfogalmak. II. kiadás, 1931. Vászonkötésben 10.— P.
26. Kastner Jenő: Együgyű lelkek tüköre. 1929. 2.— P.
27. Eckhardt Sándor: Az utolsó virágének. 1930. 2.— P.
28. Nagy József: Gróf Klebelsberg Kuno mint publicista. 1930. 2.— P.
29. Zolnai Béla: Mikes Kelemen. 1930. 2.— P.
30. Máté Károly: A könyv morfológiája 1930. 2.— P.
31. Szerb Antal: Vörösmarty-tanulmányok. 1930. 2.— P.
32. Turóczy-Trostler József: Az országokban való sok romlásoknak okairól. 1930. 2.— P.
33. Becker, C. H. volt porosz kultuszminiszter: Nemzeti öntudat és a nemzetközi megértés. 1931. 2.— P.
34. Farkas Gyula: Táj- és nemzedékszemplélet a magyar irodalomban. 1931. 2.— P.
35. Kardos Tibor: A laikus mozgalom magyar bibliája. 1931. 2.— P.
36. Kardos Tibor: Callimachus. 1931. 2.— P.
37. Eckhardt Sándor: Az összehasonlító irodalomtörténet Középeurópában. 1932. 2.— P.
38. Pukánszky Béla: Hegel és magyar közönsége. 1932. 2.— P.
39. Ligeti Lajos: A magyarság keleti kapcsolatai. 1932. 2.— P.
40. Váczy Péter: A szimbolikus államszemlélet kora Magyarországon. 1932. 2.— P.
41. Hankiss János: Nemzetkép és irodalomkutatás. 1932. 2.— P.
42. Györy János: A kereszténység védőbáttyája. 1933. 2.— P.
43. Turóczy-Trostler József: Magyar cartesianusok. 1933. 2.— P.
44. Halasy-Nagy József: Pauler Ákos 1876—1935. 1933. 2.— P.
45. Zolnai Béla: A janzenizmus európai útja. 1933. 2.— P.
46. Birkás Géza: Mistral és a magyarok. 1933. 2.— P.
47. Mayer Erzsébet: Az írói érzet a renaissance korában. 1935. 2.— P.
48. Juhász Gergely: Klopstock magyar utókora. 1935. 2.— P.
49. Halasy-Nagy József: A fiatal Dilthey. 1934. 2.— P.
50. Prohászka Lajos: A Vándor és a Bujdosó.
51. Zolnai Béla: A gallikanizmus magyarországi visszhangja. 1934. 2.— P.
52. Noszlopi László: A szellem vádlója. Ludwig Klages filozófiája. 2.— P.
53. Kardos Tibor: Az Albertiek édenkertje.

101. Szöllösy Klára: A zeneművés. 2.— P.
  102. Horvát Edith: Biedermeier-életképek. 2.— P.
  103. Schmidt Ilona: A német romantika magyar kritikája. 2.— P.
  104. Dömötör Tekla: A passiójáték. 2.— P.
  105. Bátori Dagmár: A heroizmus az újabb német irodalomban. 2.— P.
  106. Pogány Zsuzsa: Nőemancipáció. 2.— P.
  107. Kerekes Sándor: Lomnitz Meltzl Hugó. 2.— P.
  108. Mayer Ilona: A német udvari költészet a 18. században. 2.— P.
  109. Czigler Abel: Felső-eőri Pyrker János László. 2.— P.
  110. Dukony Mária: Az Alföld a német irodalomban. 2.— P.
  111. Szekrényessy Margit: Romantika. 2.— P.
  112. Horváth Magda: A törökveszedelem a német közvéleményben. 2.— P.
  113. Kepp Marianne: Romy Károly György Göttingában. 2.— P.
  114. Grünfeld Miksa: Az utópia. 2.— P.
  115. Reisner Valéria: Magyar színészek Bécsben. 2.— P.
  116. Szent-Királyi Margit: H. G. Bretschneider első budai éve. 2.— P.
  117. Dombay Klára: Apologetikus történetiszemlélet. 2.— P.
  118. Angyal Endre: Theatrum Mundi. 2.— P.
  119. Grünwald Miksa: Zsidó biedermeier. 2.— P.
- 

Megrendelhető:

Kir. Magy. Egyetemi Nyomda könyvesboltja, Budapest, IV., Kossuth Lajos-u. 18.

DUNÁNTÚL PÉCSI EGYETEMI KÖNYVKIADÓ ÉS NYOMDA R.-T. PÉCSETT.

A nyomdáért felelős: Wessely Károly.