

A BAROKK TÁRGYVÁLASZTÁS ÉS FORMANYELV

Az ikonográfia, mint a művészettörténelemnek fontos szellemi-történeti összefüggéseket feltáró segéd tudománya, meglehetősen egyenleltel művelterület. A görög-római és a középkori keresztény művészet ábrázolásainak óriási körét, bonyolult rendszerét beható kutatások általában kellő világossággal rekonstruálták. A francia romanika által megindított tanulmányok kivált a középkori keresztény ikonográfiának csaknem minden homályos pontját tisztázták s egy valóban teljes rendszert állítottak eléink. Ezzel szemben elenyészően kevés az a munka, melyet a kutatás eddig az újkori művészetek ikonográfiájára fordított. Itt még nemcsak a tartalmi eszmevilág egységes képének összeállítását nélkülözzük, hanem hiányzik számtalan részletproblémának, ma még rejtélyes ábrázolások egész tömegének megfejtése is. A tisztán művészi sajátságok és a formai összefüggések vizsgálata, a wölflinizmus — hogy így nevezzem —, ezidőszent is annyira az előtérben áll, hogy a tárgyválasztások és a tematikus motívumok fejlődéstörténetének csak kevés művészettörténeti író szentel figyelmet, bár e belső motívumokból természetszerűleg éppoly fontos és bevilágító erővel bíró következtetések vonhatók valamely kor és nép művészi akaráására nézve, mint a műalkotások formai tényezőiből. Egészen különös jelenség, hogy míg a középkorra nézve a kutatás már régen fellelmerie azt, hogy ez a korsohasem vallotta a „l'art pour l'art” elvét, hanem formanyelve mindig egy mélyen az egész kor lelkeségébe lehorgonyzott eszmetartalom függvényevolt, addig az újkori képzőművészetekkel szemben még csak elvétve írték kísérletek a tartalmi motívumok és a kifejezési eszközök nagy harmóniájának feltárására.

Csak a legutóbbi időben írta le Wilhelm Pinder ezeket az elvi jelentőségű szavakat: „Aber die Geschichte der Kunst ist auch eine Geschichte der Themen, der ständigen Auslese des Formwürdigen. Nicht nur wie — auch was man darstellt, das ist schon Bekennnis und menschliche Tat. Und an das

Was pflegt das Wie sich anzuhängen.“ („Münchner Jahrbuch d. Bild. Kunst” 1928. S. 354). Mintegy ellenhatás ez annak a Wölflinnnek működésével szemben, akinek müncheni tanszékét Pinder nemrégén átvette.

A renaissance-on innen minden kor és nép művészetében a formai tényezőket jelentékenyen túlértékelték a tartalmi tényezők rovására. Hogy ez mennyire logikátlan eljárás volt, egyebeken kívül mutatja az a körülmény, hogy a XVI—XVIII. század olasz művészetét fról Vasaritól Ridolfin át Malvasiáig vagy Baldinuccig és De Dominicig a két tényezőnek mindig egyforma figyelmet szentelnek. A tartalmi motívumokról, az invenzioneról, épp olyan mértékben szólnak, mint a művészeti alkotások formai sajátságairól, színezéséről vagy fény- és árnyékhatásairól. És lehetett-e másképpen, mikor e kor képzőművészete oly óriási ikonografial rendszert hőmpolygott megával, s mikor a művészek a régi tartalmi motívumok fáradhatatlan variálása mellett kiapadhatatlanul termelték az új és újabb típusokat? Hogy csak két példát említsünk, Salvator Rosa maga tesz bizonyosságot arról, mily tudatosan kereste az új és szokatlan tárgyakat. 1662 júl. 29-én Giovanni Battista Ricciardihoz íntezt levelében két Pythagoras-képeről, melyek tárgyat Plutarchosból vette, ezeket írja: „Ho concluso i due quadri, che sto lavorando, i soggetti de' quali sono del tutto, e per tutto nuovi, nè tocchi mai da nessuno.“ (G. Bottari: Raccolta di lettere . . . I. 1757. p. 329). Más mesterek, mint Jacob Jordaens, vagy Anton Franz Maulbertsch, azáltal hangsúlyozzák a tárgyi motívumok nagy fontosságát, hogy olyan művekhez, melyek bonyolultabb eszmetartalom hordozói, maguk szerkesztenek magyarázó szöveget.

Az Ó- és Új-Szövetség mellett a görög és latin klasszikusok majd mindegyike, de kivált Ovidius, az olasz költők közül elsősorban Boccaccio, Ariosto, Tasso és Guarini, a spanyolok közül Cervantes, a hollandusok közül Pieter Corneliszoon Hooft, mindezek-



FRANCESCO FURINI: A BETEG KIRÁLYFI

Firenze, megőntulajdon

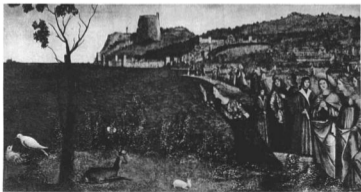


ANDREA CELESTI: A BETEG KIRÁLYFI

Casol, képtár



GIULIO CARPIONI: IRIS AZ ÁLOMISTEN BIRODALMÁBAN
Budapest, Szépművészeti Múzeum



VITTORE CARPACCIO: KEYX ÉS ALKYONE
Pittadelphia, J. G. Johnson-gyűjtemény



PIETRO TESTA: CIMONE ÉS EFIGENIA
Bécs, Colonna-képtár



P. P. RUBENS: CIMONE ÉS EFIGENIA
Bécs, Művészettörténelmi Múzeum



GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT: CIMONE ÉS EPIGENIA
Budapest, Glück Frigyes ír gyűjteménye



JACOB BACKER: AMARILLIS ÉS MIRTILLO
Jelenleg ismeretlen helyen

nek az írónak csaknem minden műve ontotta az ábrázolásra kínálkozó témák sorát. Ehhez járult az allegóriák, szimbolumok és personifikációk végtelen sora, melyeknek valóságos tárháza volt Cesare Ripa Ikonológiája.

Az újkori ikonográfia e roppant terjedelme és mindmáig hiányos ismerete mellett nem csoda, hogy gyakran előforduló képtípusok nem egyszer komoly tudományos munkákban is téves tárgyi megjelöléssel szerepelnek. A következőkben néhány ilyen példát akarunk bemutatni, adva egyszersmind a tárgy helyes megjelölését és röviden rámutatva arra, hogyan illeszkednek e tárgyak sajátosságai a barokk psyche jellemvonásai közé és mily logikus kapcsolat van tartalom és formanyelv között.

1. Francesco Furininek itt reprodukált képe (firenzei magántulajdonból) csupán „Scena classica” meghatározással volt kiállítva az 1922-ben a firenzei Palazzo Pittiben rendezett nagy barokk kiállításon, s ugyane címmel közzölték Ojetti, Damí és Tarchiani a kiállítás nagy képes katalógusában. A festmény valójában a beteg királyfi mondai jelenetét ábrázolja Plutarchos Demetrios-életrajza alapján. Erasistratos, az orvos, felismeri, hogy a fiatal Antiochos Soter azért beteg, mert szerelmes atyjának, Seleukos Nikatornak második feleségébe, a szép Stratonikébe. Annál feltűnőbb, hogy a kép tárgya eddig felismeretlen maradt, minthogy egyike ez a barokk festészet legkedveltebb témáinak. Miért? Mert e történet, a tárgy ismerője számára, hatalmas drámai feszültséget rejt magában s amellett az itt ábrázolt jelenet azt a lessingi értelemben legalkalmasabb pillanatot rögzíti meg, melyben a történetnek minden lényeges szála összefut. A tárgy valamennyi barokk ábrázolója, — körülbelül huszat ismerek, — ugyanezt a momentumot választotta. Feldolgozásai közül mint analógiát csak Andrea Celestinek a casseli képtárban levő nagy festményét mutajuk be. Éppen ennek laza csoportfűzésével szemben még inkább szembeszökő Furini kompozíciójának zsúfoltsága. Valószínűleg ez volt az oka annak, hogy témája mostanáig megoldatlan maradt.

2. Giulio Carpioni egyik nagyobb méretű képe Szépművészeti Múzeumunkban mint Allegória szerepelt. Pedig mitológiai jele-

nettel állunk szemben: Ovidius talán legszébb Metamorfózisának fantaszitikkummal átszőtt mozzanata. Kéyx királyt titokzatos jelek nyugtalanítják, s ezért nejének, Halkyonének balsejtelméi és könyörgése ellenére tengerre száll, hogy Apolló jóshelyén tanácsot kérjen az istenségtől. Am útközben viharba kerül, hajótörést szenved, s Halkyone nevével az ajkán a tengerbe vész. A királyné hiába mutat be könyörgő áldozatokat a családi élet istennőjének, Herának; immár hiába várja vissza szeretett férjét. Hera szíve megesis rajta, s követét, a szárnyas és szívárványruhás Irist, az Álomisten néma házába küldi, hogy Halkyone számára olyan álmat kérjen, melyben az férjétől magától tudja meg a szörnyűsleges hírt. Hypnos Isten tehát Morpheust küldi el a parancs teljesítésére, aki Kéyx alakjában jelenik meg Halkyone előtt s elmondja neki a hajótörés történetét. A rettenetes álom után a kétségbeesett királyné másnap reggel a tengerpartra siet, s íme: a hullámok férje holttestét hozzák feléje. Bekövetkezik a nagy csoda: mindkettő jégmadárrá változnak, hogy soha többé el nem válva, óvják a hajósokat vész-től és vihartól.

Festményünk tárgya: Iris, mögötte a szívárvánnyal, suhanva érkezik Hypnos házába s a szerte ülő, heverő, sokféle álomalkal között maga az Isten is riadtan emelkedik fel a nehéz bódulatból. A bizarr környezet, az ezer ötletheletőség s az egész jelenet pillanatnyisága: olyan sajátosságok, melyek ezt a témát szinte parancsolólag írják elő a barokk művész témájúul. Carpioni nem is fáradt el a tárgy variálásában; a budapesti példányon kívül még három képe ismeretes, hol mindig új fogalmazásban ábrázolta ugyanezt a jelenetet (egy van a római Gall. Corsiniban, egy a bécsi Fischel-gyűjteményben, a harmadik pedig a bécsi Dorotheum 1924—25. évi aukción szerepelt).

Igen tanulságos annak megfigyelése, miként állott szemben ugyane témával a renaissance művészet? A most ismeretett jelenetet a maga drámatiságával és tranzitorikus jellegével sohasem ábrázolta. Ellenben van Vittore Carpaccióknak a philadelphiai Johnson-gyűjteményben egy kis cassone-képe, mely a kísérőnőitől követve a tengerpartra érkező Halkyonét ábrázolja. A tenger hullámai hozzák a király holttestét, ezt azonban

csak a felesége veszi észre, míg a kísértőnők még minden különösebb indulat nélkül társalognak. Halkyone a holtest felé siet, karjai helyén szárnyak nőnek: megkezdődik a metamorfózis. Baloldalt pedig már végbement a csoda: a két jégmadár alakjában ismét egyesülnek a hűvestársak. (P. Schubring: Cassoni, Taf. CLXII. téves tárgymeghatározással közli a képet; v. ö. „Rassegna d'Arte” 1905. p. 131.) Nyilvánvaló tehát a lényeges különbség a renaissance és a barokk művész tárgyválasztása között. A renaissance az elbeszélésben leli örömet; a mozzanatok egymásmellé sorolásával, koordinációjával dolgozik; alaptermészete — természetesen relatív értelemben — epikus! A barokkot képviselő Carpioni a pillanatnyi hatást, az egyszerű érvényt, a nagy ellentéteket kereste: fősajátsága a drámaiság!

8. Pietro Testa szép festménye a római Colonna-képtárban Poussin neve alatt és „Il sonno dei pastori” cím alatt szerepel. Más helyen így közölték: Venus és Adonis Arcadiában. Ezzel szemben a tárgy helyes meghatározása: Cimone és Efígenia, Boccaccio Decameronja nyomán. (5. nap, 1. novella.) A paraszti, bárdolatlan Cimone egy erdei tisztáson megpillantja a kísértőnővel ott hűsölő és alvó Efígeniát, s a leány szépsége és később a vele való beszélgetés olyan hatással van rá, hogy csakhamar leteszi paraszti szokásait és lélekben egészen meg-nemesedik. Minthogy Efígenia atya vonakodik beleegyezését adni házasságukhoz, elrabolja a leányt vőlegényétől s hosszú viszontagságok után egybekelnek. Mikor Térey Gábor 1919-ben e tárgyról, mint a németalföldi festészet témájáról írt, még csak öt előfordulására tudott hivatkozni, („Zeitschrift f. Bild. Kunst” 1919. S. 241 ff. és „Kunstchronik” 1921. 18. III. S. 489 f.) azóta további tizenhat feldolgozásáról van tudomásunk. Valamennyi németalföldi vagy német művésztől származik. Tárgybeli variációt csak annyiban mutatnak, hogy hol valamennyi leányt még alva látjuk, hol pedig Efígenia felébredt már és beszédbe elegyedik a pásztorral. Ezáltal mint analógiákat csak Rubensnek a bécsi Művészeti-történeti Múzeumban és Gerbrandt van den Eeckhoutnak Budapesten, Glück Frigyes úr gyűjteményében levő festményét mutatjuk be. A tárgynak németalföldi közkezdveltségével szemben meg-

lepő jelenség, hogy az ósrégi görög-olasz témát az olasz festészet körében — eddigi tudomásunk szerint — csak az egy Pietro Testa dolgozta fel (v. ö. „Gazette des B.-A.” 1925. II. p. 169). Ezek szerint minden valószínűség mellett szól, hogy az olasz művész a tárgynak valamely németalföldi feldolgozását látva, nyúlott a boccacciói témához, ami egyben rendkívül érdekes példája a tartalmi motívumok vándorlásában nem egyszer megfigyelhető körforgásnak. De mi vonzotta e témához a barokk művészetet? Nyilván a tárgynak érzelmi színezete s ugyanaz a szenzualizmus, mely meg a biblikus tárgyak sorában is a legkedveltebb képtípusok közé emelte Lót és leányainak, József és Potifár feleségének, Zsuzsanna és a két öreg jelenetét, mindenekelőtt pedig a bűnbánó Magdolnát. S a témaválasztás emez irányának analógiáját megint könnyű megtalálni a kifejezési eszközök, a formanyelv sajátosságai között. Az anyaghatások nagy érzelmi valószínűsége, az emberi test meleg felületletének közvetlen éreztetése, az epidermis helyes puhasága, a raffinált fény-árnyékhatásokkal fokozott morbiditása, — mindennek a XVII. és XVIII. századi festészet és szobrászat soha utól nem ért virtuója volt.

4. Két évvel ezelőtt Erdélyből egy ottani magántulajdonban levő festmény fényképét küldték be a Szépművészeti Múzeumba véleményadás végett. A kép tisztán művészi sajátosságai nem voltak kiválóak, azonkívül valószínűleg csak töredéke volt egy nagyobb festménynek, tárgyválasztása mégis bizonyos érdekességet kölcsönözött neki. A kétségtelenül németalföldi eredetű kép két fiatal leányt ábrázol, amint az egyik az előtte térdelő másiknak fejére koszorút helyez. A tárgy megfajlásában segítségünkre jön néhány hasonlóképpen németalföldi kép, melyek az ábrázolást csonkítatlanul őrizték meg. Ezek közül bemutatjuk Jacob Adrianszoon Backernek nemrég a bécsi műkereskedelemben volt képét. Fiatal vadász nő térdel egy másik előtt s elrogadtatott tekintettel fogadja annak kezéből a fejére tett virágkoszorút. Társnőik érdeklődéssel, mosolyogva nézik a jelenetet. Ugyanezt a tárgyat dolgozta fel Backer egy másik képe a nagyszabeni Báró Brukenthal-Múzeumban, Cornelis van Poelenburgh képe a berlini Kaiser-Friedrich-Múzeumban, Willem van Mieris képe az amsterdami Rijks-



JACOB VAN LOO: AMARILLIS ÉS MIRTILLO
Jelenleg ismeretlen helyen



JAN VAN NOORT: GRANIDA ÉS DAIFILO
Jelenleg ismeretlen helyen



GIUSEPPE BAZZANI: JEFTE MEGPILLANTJA LEÁNYÁT

Manóva, magánulajdon



GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT: GRANIDA ÉS DAIFILO. Rajz

Brunschweig, Múzeum

museumban stb. E teljes példányok hagyományosan viselik a helyes tárgymeghatározást: Amarillis nimfa megkoszorúzza a leánynak öltözött pásztor, Mirfillót. A téma forrása a ferraral Giovanni Battista Guarini-nak 1590-ben megjelent, híres pásztorjátéka, *Il pastor fido*. A második felvonás I. jelenetében maga Mirfillo beszéli el barátjának, Ergastónak, miként öltözött leánynak, hogy a szeretőit nimfa, Amarillis közelébe juthasson. Mikor így bejutott a nimfák pajkos seregébe, azok éppen játékokat kezdtek: melyikük tudja társnőjét szebben megcsókolni? A díj egy virágkoszorú volt Amarillis kezéből. Hogyan is történhetett volna másként egy pásztorjátékban? — a drága jutalmat persze Mirfillo nyerte el Amarillissnak adott csókjával.

Ugyanezt a témát dolgozta fel egy kiváló kvalitásokat feltüntető képnek egyelőre még ismeretlen mestere. E kép hol mint Jacob van Loo műve, hol mint Jan Bronchorst munkája 1910-ben és 15-ben több ízben szerepelt az amsterdami Frederik Muller-cég aukción, mindannyiszor a tárgy megállapítása nélkül. Jelen szempontunkból meglehetősen mellékes, hogy az attribúció kérdésében inkább Jacob van Loo szerzősége valószínű, főleg a berlini Kaiser-Friedrich-Museumban látható, hasonló tárgyú, Dianát a nimfáival ábrázoló, szignált műve alapján. Kétségtelen annyi, hogy a művész nem kis szabadsággal dolgozta fel a Guarinótól kapott témát, ami annak meghatározását természetesen csak megnehezíthette. A csókadás és a koszorúnyújtás jelenetét egybevonta a nimfákat mint jókedvű holland parasztlányokat ábrázolta. A Guarini megénekelte jelenet utólráhetetlenül bájos kecsességéből, a pásztorjátékok tipikus levegőjéből sok minden elsikkadt e németalföldi mester darabos előadásában, de megmaradt a tartalmi motívum lényege: a tökéletesen fikatív jelleg.

És éppen ennél a pontnál megint lehetetlen fel nem ismerni az összefüggést tárgyválasztás és formai princípiumok között. Ugyanez a barokk szellem, mely itt témakörét a tisztán imaginárius világ felé tágtította ki, s a tisztán képzelet szülte pásztorjátékokban gyönyörködött, — a megjelenítés módjában, a hatás-eszközök megválasztásában tisztán optikai élményekre, szeszélyes, nem letapintható formákra törekedett, s az illuzionizmust avatta

egyik legfőbb elvévé. Irrealitás, határtalan idealizmus tartalomában és formában egyaránt!

5. Guarini pásztori tragikomédiája természetesen csak láncszem volt e tipikus barokk műfaj fejlődésében. A diadalút Torquato Tasso *Aminta* című költeményével kezdődik, a kulminációt pedig nem egy költemény, nem is egyetlen író munkássága, hanem egy egész kor jelzi, a Louis XIV., a Régence és a Louis XV. kora, midőn az irodalmi műfaj nemcsak a képzőművészetet termékenyíti meg, hanem kiárad a való életbe is, s egész társadalmi osztályokat meghódít a maga formáinak. Ekkor lesz napirenden, hogy a francia királyi család és a délnémet fejedelmi házak tagjai negédes pásztorok és kecses pásztornok alakjában festetik meg képmásaikat. E fejlődési folyamat egy közbeeső tünete, hogy a demokratikus Hollandiában szintén keletkezik egy sokat olvasott pásztori költemény, mely megint a festészetnek is gyakran fölkeresett temaforrása lesz. A már említett Pieter Hooft *Granidájából* kivált egy jelenet ragadta meg a holland festők, elsősorban egyes kismesterek képzületét: Daiflo, a pásztor, térdénállva egy kagylóban vizet nyújt a szép vadászónéknak, Granidának. Bemutatjuk itt Jan van Noort 1665-ből datált képének reprodukcióját. Az ifjú pásztor, aki mellett egy széleskarmájú kalapot viselő mellékalak ül térdénállva, arcán a rajongó hódolat kifejezésével, már átnyultotta az üdítő italt. Granida fejedelmi alakja, mögötte a vadászebekkel, nyugodtan áll, kezében a kagylóval. E festményen kívül Jacob Backer, Ludolph de Jongh, Leendert de Laeff, Nicolaes Berchem, Willem van Mieris stb. képei is a tárgy nagy népszerűségéről tanuskodnak. Annál jellemzőbb megint a tematikus motívumok mai elhanyagolására, hogy Gerbrandt van den Eeckhoutnak a braunschweigi múzeumban őrzött szép vöröskréta-rajzát e múzeum nagy rajzpublikációja minden közelebbi tárgy meghatározás nélkül közölte, noha kétségtelenül szintén Granida és Daiflo jelenetét ábrázolja.

6. Az antik mondavilágból és az újabb költészetből veit témák után egy bibliai tárgy meghatározásával zárjuk e példák sorát. Az 1922. évi firenzei barokk-kiállításon szerepelt Giuseppe Bazzaninak, a

settecento erős egyéniségű mantovai festőjének jellegzetes képe, melyet Ojetti, Dami és Tarchiani nagy kiadványukban mint „Allegoriá”-t reprodukáltak. A nagyméretű festmény jelenleg mantovai magántulajdonban van. Tartalmát nem az allegóriák hűvös és kímért köréből kapta, — ezt már maga az ábrázolt jelenet túlságosan konvulzív jellege is valószínűtlenül teszi — hanem az Ó-Szövelekből, a Bírák könyvének 11. részéből. Jefe, Izrael bírja, megfogadta, hogy ha leveri az ammonitákat, feldózza az Úrnak azt, aki házanépéből elsőnek jön elébe; most győztesen tér haza s rémülten vesz észre, hogy leánya zenezóval, táncolva siet üdvözlésére. Csak természetes, hogy a tárgyban rejőlő s a végtelékig felcsigázható drámai elevenség egyébként is fölkelte az olasz barokk művészet figyelmét. A seicento ilyen tárgyú ábrázolásai közül csak egy példára utalunk: Giovanni Francesco Romanellinek a bécsi Művészettörténeli Múzeumban levő képe (közölte H. Voss: Die Malerei des Barock in Rom, S. 268.) melyen azonban mesterének hűvösebb, franciasabb alaptermetzénél fogva a jelenetet távolról sem tölti el olyan végtelen feszültség, mint Bazzani itt bemutatott alkotásán. Bazzani műve állja ellen legkézzelfoghatóbban az alapvető fontosságú barokk elvet, midőn a cselekmény pszichikai rendkívüliségét az optikai élmény rendkívüliségével akarja éreztetni. Jefe vad kétségbeesése és rettentő önvádjá, hogy meg gondolatlan fogadalma következtében, íme, gyermekét kell feláldoznia; ezzel szemben a leány vidámsága és öröme a viszontlátás fölött, de már bizonyos riadtság és balsejtelem, — mily hatásos ellentét és komor drámai mag! Ugyanígy a formarendszerben: gomolygó formák zsúfoltsága, komor árnyékok és ujjongó fények ellentéte s Jefe alakjában a heves kontraszt, mint egy nagy felágaskodás a rettetes sorscsapás ellen.

E kevészámú példa is világosan mutatja az állandó párhuzamot és következetes megfelelést az egyetemes barokk szellem, a barokk művészet themaköre és a barokk művészet formanyelve között. Még egyszer pontokban összefoglalva:

Ismertük eddig a barokk formanyelvnek kolosszalásra törekvését; ezzel szoros és

logikus kapcsolatban kell most látnunk a tárgykör végtelen kitágításának mohó vágyát.

A drámaiságnak az az ösztönös keresése, melyet a művészettudomány eddig csak a barokk előadásmódban mutatott ki, meghatározó fontosságú volt a barokk festészet és szobrászat tárgyválasztásában is.

Wölfflin rendkívül pregnánsan állapította meg a barokk művészetek formanyelvében a relatív világosság, a csak viszonylagos érthetőség elvét; e princípiummal megint elválaszthatatlanul egybefonódik az a jelenség, hogy a XVII. és XVIII. századi festészet és szobrászat — akárcsak az ókori barokk, a hellenisztikus művészet — ikonográfiájában is a szokatlan, a nehezen érthető, sőt a bizarr tárgyakat kedvelte.

A XVII. és XVIII. századi művészetek egyik sokat emlegetett főelve az illuzionizmus. Ezzel kapcsolatban immár nem téveszthetjük szem elől, hogy ugyanez a művészet, lélekalkatának benső szükségszerűségével, a tárgyválasztásban is az imaginárius szférák felé írt.

A barokk forma a keletkezésében levő forma; a barokk forma az örök változandóság, az örök mozgás, a tranzitorikus helyzetek formája: ezt gyakran és igen helyesen állapították meg. De fel kell ismerünk azt a logikai szükségszerűséget, hogy a barokk forma ez alapulajdonságának megint a barokk képzőművészetek tárgykörében is megvan az analógiája: a metamorfózisoknak eladdig sohasem látott kedvelése.

Ismeretes a barokk formanyelv nagy érzéki valóságossága, roppant vitalitása; meg kell látnunk, hogy a barokk ikonográfiában a többé-kevésbé erotikus tárgyak nagy szerepe ugyancsak a barokk szellem feltélen életigenlésének kifejezője.

E röviden vázolt fogalom párok összességében előttünk áll a tárgyválasztásnak, vagyis az eszmevilágnak, és a megjelenítés módjának, vagyis a látásformának nagy konkordanciája: a barokk abszolút egység.

Magától értetődik, hogy a barokk tárgyválasztásnak nem egy, imént felsorolt sajátága jellemző lehet más korok képzőművészetének tematikájára nézve is. Így a viszonylag nehezen érthető tárgyak ked-

velése, a metamorfózisok ábrázolása kivált a quattrocento cassonekép-festészetében igen jelentékeny szerepet játszik. Az ellenmondás azonban, mely szerint az olasz renaissance és barokk művészet tárgyválasztásában egyaránt a relatív nehezen érthetőségnek hódolt volna, csak látszólagos. Miként a formanyelvnek a quattrocento folyamán érnie kellett, hogy elérje a cinquecentóban megjelenő abszolút világosságot (unbedingte Klarheit), úgy a témák világosságának szempontjából is a quattrocento a kibontakozás kora: haladás az abszolút világosság felé. Miként a

feltétlen formai világosságot, úgy az abszolút tárgyi érthetőséget is csak a XVI. század eleje, az érett renaissance hozza meg, s ezen a tényen megint nem változtat az a körülmény, hogy az érett renaissance jegyében álló egyes mesterek, mint Giorgone vagy Dosso Dossi, egyéni hajlamaiknál fogva, kivételesen a szokatlan és bizarr tárgyak felé hajlanak. E megfontolás teszi szükségessé annak ismételt hangsúlyozását, hogy a barokk tárgyválasztás imént kimutatott sejtésainak *összessége* lehet csak a barokk tematika jellemzője.

DIGLER ANDOR